

Arch.—letras Científica

{ LITERATURA }

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LENGUA Y LETRAS (ACRILL). ISSN: 2659-8957. VOL. IX. Verano 2023

El Teatro Clásico español hoy: los cauces globales de la vieja escena



I. El teatro áureo desde dentro

ÁLVARO TATO

*Torres de diamante: apuntes sobre la versión
teatral de clásicos*

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

*Diana, lectora: letras y plumas en
'El perro del hortelano', de Lope de Vega*

II. Nuevos cauces en la investigación áurea

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS

*Los problemas de autoría en el teatro
del Siglo de Oro. La ayuda digital para
su detección y remedio*

FRANCISCO SÁEZ RAPOSO

*Hacia la recuperación del Coliseo
del Buen Retiro*

SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA
y ALEJANDRA ULLA LORENZO

*La edición del teatro barroco: nuevos avances
desde las humanidades digitales*

III. Impacto del Siglo de Oro en la España contemporánea

JOSÉ GABRIEL LÓPEZ ANTUÑANO

*Los festivales de Teatro Clásico en España
¿hacia una reformulación?*

ALBA CARMONA y DUNCAN WHEELER

*Las adaptaciones cinematográficas de las obras
del Siglo de Oro durante el primer franquismo*

ABRAHAM MADROÑAL DURÁN

*Comicidad áurea en los escenarios
de nuestros días*

JULIO VÉLEZ SAINZ

*Un auto de fe para el Teatro Clásico:
la apropiación ideológica del legado teatral
áureo (1978-2022)*

IV. Clásicos globales

ESTHER FERNÁNDEZ

*Controversia y supervivencia de un
patrimonio cultural: el teatro áureo en la
escena estadounidense*

ROGELIO MIÑANA

*'Don Quijote' en las Américas hoy: teatro y
activismo comunitario*

Dirección y coordinación de este volumen
JULIO VÉLEZ SAINZ

Este monográfico se ha realizado
con el apoyo de



MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

15,0 € PVP.

Torres de diamante: apuntes sobre la versión teatral de clásicos

ÁLVARO TATO

Ron Lalá

alvarotato@gmail.com

*Que sobre pajas humildes
torres de diamante hacéis.
(Lope de Vega, El perro del hortelano)*

PISANDO LA DUDOSA LUZ DEL DÍA **A MODO DE INTRODUCCIÓN**

Comencemos por una certeza aparentemente obvia: cada proceso creativo teatral supone un viaje en grupo a una región inexplorada. Más allá de la documentación y el análisis, de las elecciones preliminares, de la investigación y el desarrollo dramático, más allá del texto original y las sucesivas versiones que lo encauzan, damos el verdadero primer paso en el local de ensayos, en un tiempo y lugar, junto a personas, voces y cuerpos determinados. Desde la primera lectura, cada montaje despliega sus desafíos (a menudo inesperados) sobre la marcha, con los actores y las actrices *in situ*, en el aquí y el ahora. El teatro no es literatura; mejor dicho, no es solo literatura.

No importa cuántas veces hayamos visto o representado una obra, un autor o un género; cada ensayo y cada función nos adentra en lo desconocido. Todo el equipo que rodea y acompaña al elenco, desde el director hasta el maquinista, desde el dramaturgo hasta el regidor, aporta su experiencia y talento para un suceso puntual, presente y colectivo; nada más sencillo de comprender ni más importante de resaltar en el inicio de estos breves apuntes tan provisionales como la naturaleza efímera del hecho teatral.

A riesgo de que estas páginas puedan resultar autorreferenciales, me dispongo a dar cuenta de mis tentativas y reflexiones desde mi experiencia como dramaturgo de diversos proyectos concretos. Cada puesta en escena requiere abrir nuevas sendas, forjar nuevas herramientas que a menudo inventamos sobre la marcha; por eso desconfío de metodologías fijas y me limito a exponer numerosas dudas y escasas certezas en torno al trabajo de versión y adaptación, que he desempeñado junto a distintos compañeros de ruta, siempre en el camino de los clásicos: nuestros eternos jóvenes.

A veces, cuando me invitan a impartir conferencias en centros de enseñanza secundaria, pienso que los clásicos se parecen a los adolescentes: son problemáticos, viven en conflicto, padecen y provocan permanentes cambios, carecen de casa propia, están hechos de crisis y siempre les falta algo; de ahí *adolescere*. Su lenguaje no resulta fácil; requiere aproximarse, conocerlos y reconocernos en ellos, pero una vez salvadas las distancias, más allá de máscaras y apariencias, al devolvernos la mirada nos transforman, nos ofrecen espejos lisos o deformantes, nítidos o borrosos, de quienes fuimos y somos. Sus emociones y sentimientos nos llevan con frecuencia a los extremos de nuestra experiencia individual y plural: el príncipe Hamlet, entre la vida y la muerte; Antígona, entre la ley social y la ley natural; el duque de Ferrara, entre la sospecha y la culpa; Adela, entre la pasión y el deber... Grandes cimas, grandes abismos. Habitantes de mundos tan remotos como la Cólquide de Medea y a la vez tan cotidianos como el salón de Nora, zarandeados por las íntimas contradicciones del respeto, la reputación, la vergüenza (otras formas de denominar a la honra áurea, a menudo tan malinterpretada), aún sin definir, aún *a medio hacer*. No se me ocurre mejor analogía para ponderar la delicada tarea que espera a adaptadores o versionistas.

Quizá por eso los clásicos nos llegan hasta el fondo del alma: porque nos devuelven la juventud durante el tiempo mágico de la representación.

QUÉ CONFUSO LABERINTO LAS NOMENCLATURAS

Una distinción básica: llamaremos versión a un texto teatral procedente de otro texto teatral y adaptación al que tiene como origen una obra no dramática. En el primer caso nuestro quehacer suele ceñirse a decisiones específicas sobre la dramaturgia original: qué lectura realizar de los conflictos y de las situaciones, desde qué ángulo enfocar a los personajes y sus relaciones, a qué sucesos dar mayor o menor relevancia, etc. En el segundo, cuando adaptamos una obra narrativa, poética o de cualquier otro género (cartas, memorias, artículos periodísticos, etc.), a menudo es imprescindible la creación de toda una dramaturgia desde la base: identificar las crisis, los cambios,

los conflictos, es decir, los hechos potencialmente teatrales del original; seleccionar espacios, tiempos y personajes; extraer pasajes o construir diálogos basados en fragmentos, etc. El adaptador asume elecciones radicales que alteran la estructura de la obra original para sintetizarla y dotarla de contenido dialógico.

Por ejemplo, durante la creación de *Burro* (Ay Teatro, dir. Yayo Cáceres, estreno en otoño 2023), una dramaturgia que repasa en clave escénica los hitos de la literatura sobre asnos, resultó fluida la adaptación de *El asno de oro* de Apuleyo; su narrativa ágil, cuajada de personajes, acciones y diálogos, permite crear escenas efectivas. Sin embargo, el juanramoniano *Platero y yo*, en su minucioso lirismo, se muestra casi inexpugnable a ser adaptado, salvo que nos resignemos a una simple lectura de los párrafos más hermosos. Por eso decidí crear una escena-marco protagonizada por el propio poeta, que va leyendo pasajes platerescos en distintos momentos de su vida separados por estrofas de una canción: JRJ escribe *Platero* mientras viaja de Huelva a Madrid y es interrumpido por el revisor del tren; JRJ revisa la primera edición en la Residencia de Estudiantes cuando conoce a la joven Zenobia; JRJ viaja al exilio y regala un ejemplar a un marinero del barco que lo lleva al exilio... etcétera. De esta forma pretendo dotar a la escena de una cierta tensión teatral iterativa: la vida pasa al trote mientras Platero revive en la *nostalgia* del moguerense. Solo sabré si la escena funciona cuando la probemos en el local de ensayos.

Además de la distinción mencionada entre versión y adaptación, conviene distinguir, sin rigor excesivo, los grados de distancia del original respecto a su versión o adaptación:

Original	Revisión	Versión	Versión libre	Basado en
----------	----------	---------	---------------	-----------

¿Cuánta distancia conviene asumir en cada montaje? La respuesta depende de factores diversos: el número de actores, la naturaleza y capacidades del elenco, las condiciones de producción, el lenguaje escénico de la compañía, la visión y propuesta del director... Considero más práctico describir mi experiencia con varios ejemplos que incurrir en el bizantinismo de establecer fronteras precisas en la definición de unos términos ya de por sí difusos y permeables.

Mi revisión de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (Ron Lalá, dir. Yayo Cáceres, 2018 y 2019) para *Don Juan en Alcalá*, una cita anual gratuita que reúne a decenas de miles de personas en un espacio abierto de Alcalá de Henares, requería las mínimas modificaciones oportunas: un texto muy próximo al original, suprimiendo alguna estrofa redundante, retocando determinadas puntuaciones o sustituyendo algunas palabras periclitadas. Un acto multitudinario de una pieza tan célebre y enraizada en la cultura local no precisa más variaciones; mi labor, en ese caso, consistió en elaborar, junto al resto del amplio equipo, la dramaturgia implícita en la puesta en escena, la música, las interpretaciones, la iluminación, el vestuario... Tan solo añadi-

mos una canción a modo de presentación coral del evento, aludiendo a la ciudad y al rito consolidado en un contexto muy popular.

Mis versiones de *El alcalde de Zalamea* (2015) y *La dama duende* (2017) de Calderón de la Barca o *El perro del hortelano* (2016) y *El castigo sin venganza* (2018) de Lope de Vega para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, bajo la dirección de Helena Pimenta, me llevaron a guardar cierto orden que detallaré en la sección siguiente: primero, hallar y trazar líneas dramatúrgicas; después, análisis y documentación; más tarde, realizar intervenciones (retoques, recortes, supresiones, incluso alteraciones de lugar de parlamentos, pasajes o escenas) y, por último, asistencia en ensayos. Se trata, en definitiva, de establecer un equilibrio entre comprensión y fidelidad: adecuar nuestra visión al texto y favorecer la inteligibilidad para el espectador contemporáneo sin desvirtuar la forma y el fondo del original, observando con rigor los parámetros métricos, léxicos, sintácticos y semánticos. En ocasiones basta con modificaciones sutiles, otras veces más audaces, pero siempre influidas por el estudio de la obra, del autor, del género y del contexto lingüístico, escénico y literario.

En otros casos, mi tratamiento de los materiales originales se ha decantado por lo que podemos llamar versión libre. *Andanzas y entremeses de Juan Rana* (CNTC/Ron Lalá, 2020, dir. Yayo Cáceres) entrelaza fragmentos de entremeses de Calderón, Moreto y Quiñones de Benavente con una dramaturgia original en verso: un juicio inquisitorial a Cosme Pérez. La naturaleza de la compañía, formada por un elenco estable de cinco actores-músicos con un lenguaje escénico específico, determina un tipo de intervención particular: síntesis de escenas completas en escasos versos, supresión de personajes y atribución de ciertas intervenciones a otros, ocasionales apuntes cómicos anacrónicos, canciones con letras originales... Esta *folla* (reunión cómico-musical de piezas breves) pretende transmitir, en clave festiva y espíritu carnavalesco, los diversos rasgos y estilos de la risa áurea a través de la figura del gran comediante; por ello, la fidelidad literal a los entremeses originales es mucho menor que en una versión al uso.

Otros ejemplos recientes de versión libre y de adaptación libre: *Vive Molière* (Ay Teatro, 2022, dir. Yayo Cáceres), que reúne escenas de distintas piezas del comediógrafo hilvanadas por una dramaturgia nueva, y *Malvivir* (Ay Teatro, 2021, dir. Yayo Cáceres), que realiza la misma operación con varias novelas picarescas femeninas (sobre todo, *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo y *La niña de los embustes* de Castillo Solórzano), sintetizadas en torno a un solo personaje para evocar las peripecias de sus protagonistas en un recorrido vital coherente y significativo.

En un lugar del Quijote (CNTC/Ron Lalá, 2014, dir. Yayo Cáceres) podría ser definido como adaptación libre de la inmortal novela cervantina. Mediante la síntesis de diversas escenas quijotescas (carga contra los molinos, batalla de los rebaños, gobierno de la ínsula Barataria, viaje de Clavileño, etc.) enhebradas por canciones y por escenas donde el propio Cervantes redacta la novela entre dudas y correcciones,

traté de emular el espíritu del original sin ceñirme a la literalidad ni al orden estricto de las secuencias, y empleando como texto dramático varios fragmentos de los textos originales en las escenas correspondientes.

Nuestra siguiente producción, *Cervantina* (CNTC/Ron Lalá, 2016, dir. Yayo Cáceres) podría considerarse un ejemplo de obra *basada en otras obras*: una reunión de textos cervantinos de distinta procedencia (fragmentos de entremeses, novelas ejemplares, prólogos, poemas, etc.) reformulados en escenas y canciones de nuevo cuño; por ejemplo, la fusión de *El viejo celoso* y *El celoso extremeño* en un nuevo entremés que contraponía pasajes de ambas piezas originales, una teatral y otra narrativa, para explorar al personaje de Cañizares/Carrizales desde dos perspectivas diferentes: la farsesca y la realista.

Asimismo, *Ojos de agua* (Ron Lalá, 2014, dir. Yayo Cáceres), monólogo basado en *La Celestina*, rebasaba ampliamente los límites de una versión o una versión libre; entre citas y fragmentos del original, el nuevo texto inspirado por el de Rojas nos presenta a la alcahueta superviviente, refugiada en un convento tras huir y curar sus heridas en secreto. La distancia con respecto al original en este juego dramático era tan amplia como correspondía a la propuesta.

En todos los casos mencionados, cada proceso creativo tuvo su propio desarrollo, pero trataré a continuación, sin afán metodológico, de distinguir las fases más habituales que suelen sucederse, por si pudiera orientar o al menos alentar a quien se aventure en las altas cumbres de los clásicos.

ESCALAR PRETENDIENDO LAS ESTRELLAS LAS LÍNEAS DRAMATÚRGICAS

Un consejo para todo aspirante a autor de versiones o adaptador: evitar la tentación de abalanzarse sobre el texto, lápiz en mano, para retocar, tachar y añadir desde el primer momento. Los pasos previos al encuentro efectivo con las palabras ahorran muchas horas de errores e incertidumbres.

Un primer acercamiento mucho más fértil es el de establecer una relación emocional y sensorial con la obra, dejar fluir la savia viva de la intuición mediante la sucesión de lecturas que provocan preguntas cardinales. ¿Qué te dice y qué le dices al clásico que vamos a poner en escena? ¿A qué sabe, a qué huele, qué textura tiene, qué te atrae y qué rechazas? *Vivir* el texto permite trazar las rutas que seguiremos durante todo el proceso, la guía para todos los artistas involucrados: escenógrafos, compositores, figurinistas... y, por supuesto, actores. En suma, *incorporar* el texto como intérpretes antes que como dramaturgos.

Algunos ejemplos aleatorios de mis cuadernos gastados: las piezas breves de Cervantes son madera y paja, huelen a era, a risa fresca y juvenil, a aire libre; el

lopesco *Castigo sin venganza* es un espejo sin azogue, una espada de piedra, y suena a chirrido de yunque y a graznido de cuervo enjaulado, como *Macbeth*, que chorrea sangre y corta la cara con rachas de viento gélido; *El perro del hortelano* huele a jardín de flores sutiles y suena a susurros y a pisadas descalzas y rápidas sobre baldosas de porcelana; el *Quijote* sabe a agua fresca en bacía oxidada, suena a trote de cascos sobre caminos de polvo, a tintineo saltarín de pieza suelta de armadura, a plaza grande llena de confusas voces de idiomas diversos y músicas de danza popular...

A raíz de las intuiciones y a menudo en contradicción con ellas, el análisis de la obra permite establecer las líneas dramáticas en complicidad con el director de escena: identificación de las situaciones dramáticas y su recorrido en secuencias y jerarquías de sucesos y acciones, definición y amplitud de las tramas principales y secundarias, desarrollo de cada personaje con sus relaciones y sus precedentes... La mezcla de intuición y análisis otorga una visión pormenorizada y particular de los temas para decidir cuáles son prioritarios, cuál es el foco de la nueva mirada: el punto de partida para el equipo creativo, incluido el elenco.

Cuando abordamos *Noche de Reyes* de Shakespeare (Teatro Español/Ur Teatro, 2022), Helena Pimenta me expuso una clave fundamental de su visión sobre esta disparatada comedia: el renacimiento, la vuelta al amor después del dolor y la importancia radical, por tanto, del personaje de Olivia, a punto de romper su luto gracias al empuje del amor, del deseo, de la sangre que bulle cuando el ciclo de la primavera renueva las ansias. Esta pulsión conecta, en clave paródica y carnalesca, con la subtrama de la burla al criado Malvolio y su afán de mejorar su posición, de medrar, de impostar un cambio aparente. Su cruel escarmiento supone, pues, la inversión del *happy ending* de su señora Olivia; son tramas en relación, no dos piezas distintas con escenas intercaladas. Estos vectores dramáticos guían, como he dicho, el trabajo de todo el equipo; siguiendo con este ejemplo, la escenografía de nuestra *Noche de Reyes* unifica los mundos de nobles y criados en un solo espacio simbólico, con un enorme tríptico marino de fondo y un suelo de arpillera que evoca una playa donde se divisan los restos de un naufragio: el de Viola, pero también el de Olivia y el resto de personajes.

En *El perro del hortelano* (CNTC, 2017), Helena propuso desarrollar el conflicto de la mujer en el poder (la condesa Diana) como eje de todos los acontecimientos ulteriores; de ahí la primera aparición del personaje, interpretado por la gran Marta Poveda, en camión, descalza y espada en mano, marcando una línea interpretativa que centra las escenas en torno a sus vaivenes; estos no dependen de su capricho o veleidad (como apunta Teodoro y repiten, por cierto, muchos estudiosos que tildan a Diana de caprichosa o incluso histérica) sino de la inmensa presión social a la que está sometida por su condición de mujer poderosa y, como dice su criado Octavio, *incasable*. Además, concebimos otro gran acento temático en el poder del

amor y el deseo como epicentro de las relaciones; para convertir esta noción en símbolo visual, Helena puso en escena un personaje bailarín de ojos vendados que merodeaba por aquel palacio napolitano mofándose de los enamorados, y que llegaba a elevar a Diana en un *porté* dancístico durante el álgido monólogo en soneto ¿Qué me quieres, amor? Se trata de decisiones dramáticas y juegos escénicos basados en las impresiones intuitivas combinadas con el análisis del texto.

Un ejemplo más, a riesgo de fatigar al lector: mi acercamiento a la coreógrafa y bailaora flamenca Rafaela Carrasco para crear *Nacida sombra* (2017) no resultó sencillo. Ella nunca había colaborado con un dramaturgo y yo no encontraba la forma de tender un puente entre su concepción del flamenco y las grandes creadoras del Siglo de Oro a las que pretendíamos rendir homenaje en este espectáculo. La relación artística comenzó a fluir de manera torrencial cuando le propuse texturas y sonidos inspirados en las obras y biografías: santa Teresa de Jesús *es* madera, sor Juana Inés de la Cruz *es* pluma, María de Zayas *es* metal, María Calderón *es* casca-bel. A partir de aquellas intuiciones Rafaela propuso todo un repertorio de movimientos, compases y ritmos de los que surgieron los palos flamencos correspondientes: sor Juana por guajiras (un cante de ida y vuelta, de raíz americana, donde encajan de maravilla las décimas de la autora), Zayas por bulerías, la Calderona por fandangos... y el *Vivo sin vivir en mí* teresiano por soleares. Entonces escribí cartas imaginarias entre las autoras, recitadas en off por Blanca Portillo, para cohesionar y relacionar las coreografías. A partir de entonces hemos creado juntos otros dos espectáculos, siempre desde un punto de partida sensorial y físico; nuestras dramaturgias compartidas conectan la danza con los clásicos en forma de versión libérrima a través del principio artístico de la sinestesia: los sentidos como sistemas de metáforas.

Cuando se trata de adaptar una obra no teatral, debemos dilucidar cuáles son los sucesos netamente dramáticos, decidir los espacios, personajes y textos que articulan los conflictos e identificar las situaciones que pueden convertirse en escenas. En un lugar del *Quijote* (CNTC/Ron Lalá, 2014, dir. Yayo Cáceres) o *Malvivir* (Ay Teatro, 2021, dir. Yayo Cáceres), creadas ambas a partir de extensos textos o *corpus* de textos, exigieron una labor de síntesis para seleccionar una sola de cada conjunto de *escenas* similares que se presentan en las piezas narrativas originales. Por ejemplo, de todos los pasajes alusivos a la magia y hechicería en el *Quijote*, solo llegó a escena el de la cueva de Montesinos; de todas las páginas dedicadas a los timos orquestados por pícaras en *La niña de los embustes* o en *La hija de Celestina* quedaron tres únicas escenas para *Malvivir*: la de la falsa dama que se casa con un rico vejete, la de la fingida ciega milagrosa que embauca al pueblo llano y la de la falsa forzada que soborna al padre de un galán rijo; esta elección permitía recorrer tres estamentos sociales a través de tres situaciones que aportaban distintas posibilidades escénicas e interpretativas al tragicómico viaje vital de la pícara.

CON POCOS PERO DOCTOS LIBROS JUNTOS

LA DOCUMENTACIÓN

Ya establecidas las líneas dramáticas (aunque a veces conviene invertir o alterar el orden del proceso y realizar primero la labor de documentación, sobre todo si no se conoce el género, el autor o la época) llega el momento de cotejar ediciones, estudios críticos, manuales, biografías, versiones de montajes anteriores... A menudo, los problemas técnicos que aparecen durante la fase de retoques y recortes quedan solucionados gracias al estudio previo; si primero nos familiarizamos, por ejemplo, con los dramas de honra calderonianos y los comparamos con los de otros autores y con el precedente de Lope de Vega, más tarde nos resultará sencillo encontrar situaciones análogas, conflictos semejantes y pasajes similares para abordar los retoques y cambios en una versión de, pongamos por caso, *El alcalde de Zalamea*. La investigación proporciona una base contrastada y sólida para tomar decisiones.

Habría sido imposible realizar una antología que diera cuenta de las diversas facetas del gran Cosme Pérez y evocar el aroma de corrales y palacios en *Andanzas y entremeses de Juan Rana* sin conocer, por una parte, los estudios y antologías de géneros breves áureos en general y juanranescos en particular, desde el *Itinerario* de Asensio hasta la *Historia del teatro breve* de Huerta Calvo, desde el *Juan Rana* de Sáez Raposo al de Pallín... pero también resultó crucial consultar una bibliografía selecta sobre la historia de la Inquisición en España para tejer la trama secundaria del juicio al comediante; de hecho, *El hereje* de Delibes fue una de las grandes fuentes de inspiración de esas escenas.

No se pretende, desde luego, la exhaustividad de una lectura filológica, sino establecer un mapa de referencias e influencias para ser capaces de *observar* la obra a vista de pájaro, ubicada en su época, su espacio y su género, hasta que cale en la imaginación y en la memoria. A mi entender, la ausencia o escasez de lecturas provoca el fracaso de numerosas versiones: aquellas que sepultan el texto clásico bajo la visión de la dirección o la dramaturgia o aquellas que siguen al original ancilarmente sin proponer un diálogo que fluya, una comunicación certera. Muchas versiones se quedan en la superficie porque emplean al clásico como mera excusa o como tótem sacro.

Para mayor confusión, todavía en pleno siglo XXI asistimos a la perpetuación en ciertos medios del anticuado debate acerca de los rasgos externos de las puestas en escena. Desde hace décadas, el teatro contemporáneo admite y asimila la multiplicidad de miradas sobre los clásicos, adopta su esencia proteica; nuestro trabajo dramático no tiene como objetivo final decidir si *vestirnos de modernos* o *vestirnos de época*, si luchar con floretes o con pistolas; esas decisiones, en todo caso, emanan como consecuencia de nuestro proceso de intuición, dramaturgia e investigación.

Se trata de seleccionar y profundizar en los significados que provoca la obra, zambullirnos en los referentes que la habitan, en los motivos y conflictos de los personajes, en las situaciones y las posibles analogías sociales, emocionales, sentimentales, simbólicas... y proponer una relectura determinada, a veces muy fiel al original, otras muy lejana, pero sostenida por una base conceptual y artística.

HIC SUNT DRACONES

EL TRABAJO TEXTUAL

Llega el momento de ponerse los guantes y preparar el instrumental fino. No considero provechoso establecer leyes rígidas para nuestra labor específica sobre el texto; la práctica difiere en cada caso. Como las cartas náuticas de la Antigüedad que indicaban zonas desconocidas, el responsable de una versión o adaptación se enfrenta en solitario a los monstruos de sus propias decisiones, entre la Escila de la fidelidad al original y la Caribdis del montaje escénico contemporáneo que ha de estrenarse en una fecha concreta.

Shakespeare, Molière y compañía nos plantean la gran duda de la traducción teatral: ¿conviene emplear el texto de una edición crítica para crear una versión que va a ser interpretada y pronunciada por un elenco? ¿Optaremos por algún tipo de esquema métrico para trasladar el sonido rítmico de los versos originales? ¿Preferiremos, como es costumbre habitual, la prosa poética? ¿Confiamos nuestra versión a traducciones literarias obsoletas donde *the mask of the night* de Julieta se convierte nada menos que en *el cendal del crepúsculo* o el verso *Fortune is his whore* con que se describe a Macbeth en un inofensivo *la Suerte es su meretriz*? Los ejemplos son interminables. Muchas versiones de clásicos europeos en España deben gran parte de su solemnidad hierática a ese lenguaje arcaizante, casi siempre inexistente en el texto de origen, heredado de traducciones del pasado siglo. Urge, en mi opinión, renovar tales criterios, explorar las posibilidades rítmicas del verso blanco (aunque haya que ajustar los patrones métricos foráneos a moldes castellanos) y revisar la adecuación léxica para producir en nuestro idioma aliteraciones y efectos fónicos y morfosintácticos similares a los de las piezas originales, porque los poetas teatrales emplean el flujo versal como recurso activo: los versos besan, hieren, acarician, envuelven, arden o hielan, en su forma y en su fondo.

En el caso de los clásicos españoles del Siglo de Oro, la labor del versionista llega a convertirse en un verdadero (y gozoso) laberinto: realizar cortes, recortes, retoques, añadidos y supresiones atendiendo a la coherencia del conjunto, en busca del equilibrio entre la comprensión del espectador actual, la fidelidad al original, la visión dramatúrgica y lo que Juan Mayorga llama *nostalgia de la lengua* (esa aura distante que forman los años posados sobre el metal precioso del verso), siempre observando escrupulosamente las normas métricas y estróficas y el código lingüístico,

con la referencia constante de otras obras de género, época y asunto similar, del mismo autor y de otros.

Resulta necesario prestar especial atención y tomar decisiones respecto a las piezas léxicas en desuso, los términos y giros hoy incomprensibles, los vocablos de germanías, las palabras de uso corriente con significado desplazado o múltiple (por ejemplo *cuidado*, *obligación*, *ocasión*, *valor*, *correrse*, *cuadra*, *retrete*... y un extenuante etcétera de sentidos y matices diversos en el original que a veces resultan claves para comprender una escena), pasajes de circunstancias (relatos históricos, panegíricos nobiliarios, etc.) e informaciones reiterativas: en el Siglo de Oro las jornadas de la comedia quedaban separadas por piezas breves cómicas a modo de intermedios, así que los sucesos de escenas anteriores, como los *previously* de las series actuales, debían refrescarse al público con una frecuencia hoy innecesaria.

Nota bene: no estoy abogando por modificar un verso, palabra o expresión en todos los casos señalados, sino alertando sobre la necesidad de una decisión meditada y responsable que dé lugar a establecer un criterio particular. En la mayoría de ocasiones, de hecho, resulta conveniente no intervenir, asumir cierto grado de oscuridad y transmitir nuestras decisiones a directores e intérpretes para que el equipo las tenga presentes durante la fase de ensayos y pueda agregar matices y significados en el trabajo gestual, vocal e interpretativo.

Una de las labores más arduas del versionista de clásicos áureos es la del tratamiento de los numerosos *false friends* que pueblan los versos de las comedias. Por ejemplo, *ocasión* significa, como hoy en día, oportunidad, pero también causa, y con frecuencia ese matiz resulta imprescindible para comprender la motivación de un personaje. Algunos versos admiten la sustitución por la palabra *razón* (sobre todo cuando *ocasión* se presenta en sinalefa con la palabra precedente, favoreciendo el cambio por un bislabo), pero a menudo se impone la renuncia y la confianza en el discernimiento del equipo artístico y/o del espectador atento.

La palabra *tema*, con el significado de obsesión o locura, aparece en estos versos decisivos del soliloquio de don Álvaro en *El alcalde de Zalamea*, antes de raptar y violar a la labradora Isabel:

Este fuego, esta pasión
no es amor solo, que es tema,
es ira, es rabia, es furor... [Valbuena Briones, 1990: 106, vv. 935-937]

En mi versión traté de hacer comprensible al espectador del siglo XXI, sin tener posibilidad de añadir notas al pie de escenario, esa clave crucial del personaje: su violenta forma de justificarse a sí mismo por un abuso que ya ha decidido cometer, en una acción abyecta en que se juega la vida y la honra. Así que opté por intervenir empleando la palabra *demencia*, de significado próximo y de uso habitual en otras

comedias calderonianas, que mantiene la secuencia de rima (en este caso, romance *e-a*). Y como *demencia* es trisílaba y *tema* bisílaba, resolví la métrica estableciendo una sinalefa mediante un cambio de orden entre *solo* y *amor*:

Este fuego, esta pasión
no es solo amor, que es demencia,
es ira, es rabia, es furor... [archivo personal]

Considero que tales retoques, sostenidos por un criterio estable y realizados sin dañar el conjunto, facilitan la comunicación con el público que, en todo caso, puede consultar antes o después de la función cualquier edición del texto original para apreciar las diferencias.

A diferencia de una revisión (donde los cambios resultan mínimos), de una versión libre (donde el cambio con respecto al original constituye precisamente el motor de la dramaturgia) o de una obra basada en otra (donde el original supone un mero referente), una versión fidedigna aspira, según entiendo la tarea, a la invisibilidad de quien la realiza, encargado de cuidar el texto clásico en el contexto de una representación concreta. Asumir el papel de escudero del autor, su representante en el presente, salvando los siglos desde el día de la escritura hasta la noche del estreno.

IR CON ALMA AJENA

EL PROCESO DE ENSAYOS

A menudo repito, cada vez menos en broma, que toda compañía de Teatro Clásico debería tener en nómina un filólogo de guardia. El período de ensayos de una versión o adaptación requiere la presencia de un especialista en el texto, del mismo modo que otros atienden a la voz, la música y el movimiento, como parte del equipo. Adecuación de estrofas, medición de versos (las haches aspiradas que impiden sinalefas o los hiatos requeridos por licencia poética e indicados con diéresis siguen suponiendo, ay, escollos donde tropiezan muchos intérpretes profesionales), corrección o aclaración de locuciones, modificaciones que van surgiendo a medida que se avanza conforme al método de prueba y error que constituye la esencia de la labor teatral... Resulta perentorio, como por fortuna descubren cada vez más compañías, derribar la muralla que aún separa la filología y las artes escénicas para velar juntos por la calidad de las producciones de uno de los principales activos culturales de nuestro idioma, aún pendiente de cruzar fronteras y alcanzar el interés mundial que le corresponde: el Teatro Clásico español.

Un ejemplo sencillo pero significativo del papel del dramaturgo en el proceso de ensayos: al indicar a Beatriz Argüello, que ensayaba el personaje de Casandra en *El*

castigo sin venganza, el significado de la expresión *entra paso*, la actriz incorporó en ese verso un sutil gesto de sigilo que hacía comprensible a los espectadores la intención con que la madrastra estaba insinuando a su ahijado que tomara la iniciativa. El arte interpretativo, en muchas ocasiones, suple la intervención en el texto, pero para ello resulta fundamental nuestra asesoría.

En apariencia hablamos el mismo idioma en el siglo XXI que en el XVII, pero el lenguaje áureo, con sus enrevesados períodos sintácticos, sus recovecos de hipotaxis, sus sentidos desviados o ambiguos y sus fórmulas condicionadas por esquemas poéticos y por sobreentendidos sociales hoy extintos, plantea un verdadero desafío a los intérpretes y artistas en su labor de compartirlos con los espectadores y hallar el equilibrio entre sonoridad, potencia, actividad, claridad y ritmo. El logro de esa tensión creativa ilumina, a mi juicio, los más acertados montajes de clásicos: los que reúnen sabiduría, control y riesgo. Quizá con exceso de entusiasmo me atrevo a comparar una función de Teatro Clásico con un concierto sinfónico: cada tarde el elenco, guiado por la dirección, interpreta la partitura del texto original, adecuado por el arreglo musical de la versión, de una manera siempre idéntica pero siempre distinta.

Durante los procesos creativos de Ron Lalá y Ay Teatro, el director Yayo Cáceres confía en las intuiciones del elenco y los ensayos fluyen bajo ciertas premisas y pautas elementales para tomar decisiones posteriores. Su forma de trabajo se rige por la ley de *menos es más*: la búsqueda permanente de la metonimia en un entorno casi despojado (palabra, cuerpo y música apenas acompañados por elementos imprescindibles) que recuerda a las condiciones de representación que imaginamos en los escenarios precarios del teatro áureo español e isabelino. Una propuesta tan desnuda requiere flexibilidad y agilidad en las propuestas de retoques, recortes e incluso cambios estructurales; de alguna manera, los intérpretes y el director se conciben también como dramaturgos y el dramaturgo como intérprete. Por eso, en nuestros proyectos en común, tres de las principales premisas del actor resultan operativas para todo el equipo implicado, incluido el autor de la versión: la liviandad (que no ligereza), la sencillez (que no simpleza) y la agilidad (que no apresuramiento).

OJOS CLAROS, SERENOS

A MODO DE CONCLUSIÓN

Miremos a los clásicos a los ojos, como nos miran ellos. Busquemos en nuestra relación con sus palabras la calidad del diálogo, los tiempos de escucha, sin imponer nuestra voz ni dejar que la admiración nos paralice. Tratemos el texto clásico (ese número concreto de versos, de palabras) como cuerpo en escena, como naturaleza viva, como presente, para que los actores puedan hacerlo suyo en el ahora de su in-

terpretación, en la función de cada noche. ¿Qué sucede en la escena? ¿Quién se pelea y por qué? ¿De dónde vienen y qué pretenden lograr? ¿Qué ponen en juego y qué perderán si fracasan? ¿Qué analogías podemos trazar entre los conflictos de épocas pasadas y los contemporáneos?

Durante el tiempo definido y concreto del acto teatral, nosotros los espectadores, hoy sentados a oscuras en silencio pero hasta hace pocos siglos en pie y bulluciosos a plena luz del día, somos la tribu, somos la humanidad en torno a la hoguera, recordando y reviviendo las historias y los conflictos que nos acompañan siempre, alumbrados por el fuego de las palabras, las acciones y los gestos, mientras la noche inmensa nos rodea. No nos basta, como apuntaba María Zambrano, con leer o escuchar historias; necesitamos *re-cordarlas* (traerlas de nuevo al corazón), revivirlas en presente ante nuestros ojos, en el rito escénico que nos devuelve un nosotros cada vez más cercado por relaciones diferidas y redes tecnológicas hiperconectadas. El teatro nos reúne.

Los clásicos, chamanes o bufones de la tribu, decidores de verdades profundas cristalizadas en el ámbar del idioma, lo son porque nos hablan a nosotros en nuestro ahora. Admirarlos elevados en hornacinas o usarlos como siervos de nuestras propias ideas supone retirarles gran parte de su tesoro humano, su esencia, su vida en movimiento. Somos fieles a los clásicos, en cada siglo, a cada vuelta y cambio de las ideas, las emociones, las percepciones, los juicios y prejuicios, cuando mantenemos nuestra mirada a su altura, cuando escuchamos y respondemos y volvemos a escuchar.

Entre versos de insondable dulzura, amenazada por el entorno hostil y la urgencia del secreto, Julieta descubre ante Romeo que amar nos convierte en marea: *mi amor es tan inmenso y tan profundo/ como el mar, porque cuanto más te doy/ más me queda; los dos son infinitos*. Entre versos de inmensa violencia y amargura, el rey Basilio, un padre injusto que ensaya una posible enmienda, reprocha el comportamiento salvaje a su joven hijo, que se declara en rebeldía y descubre así su naturaleza: *y sé que soy/ un compuesto de hombre y fiera*. Amor y odio, vida y muerte. Siempre lo mismo y siempre distinto, vino viejo en odres nuevos, nada nuevo bajo un sol que gira y cambia.

Miremos a los clásicos con respeto pero sin reverencia. A los ojos.