

## CUATRO DRAMATURGIAS

Josep Lluís Sirera  
Universitat de València

En el curso 2006-2007, El Departamento de Filología Española de la Universitat de València, inició sus estudios de Posgrado de *Estudios Hispánicos avanzados* con un Máster titulado *Estudios Hispánicos: aplicaciones e investigación*. En dicho Máster se contemplaban tres itinerarios, uno de ellos dedicado a las *Artes escénicas y patrimonio teatral*. Entre las diferentes materias que conformaban dicho itinerario, se consideró imprescindible incluir una dedicada de forma específica a la escritura dramática: «Técnicas de dramatización y escritura dramática».

Esta materia, de la que me he venido haciendo cargo, tiene como objeto ofrecer a los estudiantes:

Un conocimiento, orientado a la *vertiente académica y profesional*, de las técnicas utilizadas para la escritura dramática en sus diferentes variantes: la escritura de obras originales, las dramaturgias y adaptaciones de textos no teatrales o de textos dramáticos de otras épocas en función de diversas variantes (público al que van dirigidas las obras, lengua a utilizar, etc.) así como la utilización de los recursos y técnicas propias de dicha escritura aplicados a otros campos de la escritura, como los guiones televisivos y cinematográficos.

Para cumplir con estos objetivos, se hizo hincapié desde el primer momento en los procedimientos de *dramaturgia*, entendida ésta como proceso de adaptación y/o reescritura de textos preexistentes, ya fuesen teatrales o no. Esta opción, se justificaba en el hecho de que en el contexto teatral español, la figura del *dramaturgo* (o del *dramaturgista*, para evitar equívocos) no se encuentra regulada ni sistematizada, pese a que se trata de una actividad imprescindible no sólo para la conformación de un repertorio sino, muy especialmente, para *ajustar* los textos seleccionados a las condiciones materiales de la puesta en escena propuesta o, por supuesto, para convertir en materia representable textos originariamente no dramáticos, sean literarios o no.

Durante los cursos que se extienden entre octubre de 2006 y setiembre de 2010 (cuatro en total), esta materia fue haciendo su camino (si vale la expresión) al tiempo que se iba construyendo, ya que tengo que reconocer que, pese a la existencia de bastantes manuales de cómo escribir teatro (algunos más o menos útiles; muchos otros, de escasa utilidad práctica), no siempre se ha prestado la debida atención a las técnicas de reescritura y adaptación, de dramaturgia, en definitiva... y eso pese a obras tan valiosas como la esencial *Dramaturgia de textos narrativos* de José Sanchis Sinisterra.

Esta escasez de estudios en este sentido, por otra parte, contrasta con el hecho cierto de que se trata de una práctica habitual en la historia del teatro que se encuentra repleta de grandes

*adaptadores*, de grandes revisitadores de temas y obras escritas en épocas anteriores. Sin llegar a afirmar, parafraseando a Borges, que buena parte de la historia del teatro occidental no es sino una continuada reescritura, no podemos ignorar las decenas de versiones y revisiones de las tragedias griegas, fundamento mismo del teatro occidental. Y no podemos olvidar tampoco la existencia de autores teatrales a los que podemos calificar de *dramaturgistas* en sentido pleno: es decir, en cualquiera de los sentidos con que dotemos al término. Es el caso de Bertolt Brecht por no citar más que un ejemplo: *autor* de textos originales, *reescriptor* de obras teatrales clásicas y *dramatizador* de textos narrativos y poéticos variados.

Tras cuatro cursos impartiendo la asignatura, mi balance, como profesor y como *dramaturgo* en activo, no puede ser más positivo. Pese a que las condiciones materiales de impartición estuviesen lejos de ser las idóneas, a causa de un horario y un calendario que poco ayudan al desarrollo de un curso esencialmente práctico y que exige, por ello, un trabajo más continuado e intenso (aspectos estos difíciles de lograr con un horario —dos horas a la semana— más propio de cursos teóricos), la discusión de ejemplos de dramaturgias muy variadas, unido a los ejercicios prácticos demandados, han permitido aventurarse —de forma positiva— en este campo, a estudiantes hasta aquel momento poco, o nada, avezados a la escritura dramática. Y no creo, honradamente, que los que cursaron la materia con mayores conocimientos teatrales e, incluso, con experiencia consolidada como autores de teatro, perdieran el tiempo.

El constante proceso de reforma de los planes de estudio universitarios, al ritmo que marca la adecuación de éstos al *Espacio Europeo de Educación Superior*, pone fin al itinerario de teatro tal como en su momento fue concebido. Los estudios de posgrado ganan en generalización lo que pierden en especificidad, y en este cambio, las materias de teatro no son las que salen mejor paradas. Al menos en la Universitat de València. Los *posgrados* se convierten en *segundos ciclos* de unos grados muy generalistas y ello redundará en perjuicio de materias que muy poco, o nada, tienen de eso, como es la que aquí nos ocupa.

Llegados al fin de la experiencia, haría falta, sin duda, reflexionar sobre ella. E insistir, por supuesto, en la necesidad de formar *dramaturgistas*, al menos en España. De dotarlos de conocimientos sobre historia y teoría teatral, pero también de poner a su alcance las herramientas de escritura básicas para su trabajo. Por esta causa, en el presente número de *Stichomythia* hemos reunido cuatro textos que responden, de forma muy diversa eso sí, a prácticas de reescritura y adaptación tal y como han sido explicadas y enseñadas a lo largo de estos cuatro cursos. Antes de comentarlas con un mínimo de detalle, me apresuro a indicar que dos de los textos seleccionados no han salido de ningún taller de la asignatura, ni vienen firmados por antiguos alumnos de ésta; lo que no es obstáculo para que respondan a estrategias de adaptación muy concretas y que, como queda dicho, se han venido explicando en *Técnicas de dramatización y escritura dramática* a lo largo de estos últimos cursos.

Las otros dos textos, firmados por la dramaturga chilena Daniela Cápona, en cambio, sí que son fruto del trabajo desarrollado en nuestro máster. El primero, *La memoria de las arañas* es un trabajo de adaptación a partir de un texto histórico del siglo XIV, las *Memorias* de Leonor López de Córdoba. No voy a insistir en el extraordinario valor de este relato autobiográfico, no sólo por lo que toca a los aspectos históricos sino, muy especialmente, a los estrictamente literarios. Sobre un material tan rico, la labor dramaturgista de Daniela Cápona es impecable: la selección de los fragmentos y su montaje en un crescendo de patetismo corre en paralelo a —como dice la autora— «algunos hechos ocurridos en Ruanda en 1994». Dramaturgia muy medida, en definitiva, que pone en relieve los valores dramáticos de un texto narrativo y que recurre a una contextualización actual en paralelo.

El segundo de los textos de la autora chilena es un ejercicio de *reescritura*, de recontextualización si se prefiere, de uno de los actos de *La Celestina*, el acto noveno, sobre el que —de nuevo en palabras de la dramaturga— se opera una «adaptación contemporánea», situando la acción dramática en el norte chileno y operando, para lograr esta resituación, un trabajo preciso de dramaturgia a todos los niveles: de personajes, de léxico y, por supuesto, estético, pues la propuesta desborda lo estrictamente literario para convertirse en un proyecto de puesta en escena con apoyo de imágenes plásticas de gran potencia e, incluso, de música (que no hemos podido reproducir aquí por problemas de derechos de autor).

Si, como se ha visto, Daniela Cápona trabaja aquí sobre materiales teatrales (*La Celestina*) y memorialísticos, *Zamacuco* con *Grete* avanza más por ese camino de la dramaturgia que va desde las más ligeras (las que mantienen fuertes lazos con el texto adaptado) a la pura y simple escritura de una obra que goza de todas las características de un texto original, aunque el contexto sea el de una obra preexistente. En este caso, el universo narrativo de Franz Kafka y, en especial, de su relato *La metamorfosis*. Se trata de una estrategia habitual a lo largo de la historia del teatro universal: ofrecer una obra dramática que goza de plena independencia y que, en consecuencia, puede ser disfrutada como tal, al tiempo que el lector (o el espectador) enriquecerá mucho su lectura (su visión) con el conocimiento del texto o textos de partida y de las circunstancias (biográficas, literarias) de su autor. Obvio, ya que dicho conocimiento nos permite apreciar el juego de transgresiones y la red de intertextualidades kafkianas que el autor teje aquí con más que notable habilidad. Volviendo a uno de los objetivos del curso comentado: la dramaturgia, tal como ha quedado definida, no es sino una de las puertas que dan acceso a la escritura propia, original. Y los resultados, al texto editado me remito, son realmente satisfactorios.

Por su parte, Miguel Ángel Baamonde nos propone un ejercicio mucho más arriesgado: la dramatización, la dramaturgia en resumidas cuentas, de *El romancero gitano* de Federico García Lorca. Nada diremos, por sabido, de los valores *dramáticos* de la inmortal obra del poeta granadino. Valores teatrales que comparte este poemario con otros del mismo autor (valga como ejemplo *Poeta en Nueva York*). Los profesionales de las artes escénicas han sido siempre muy conscientes de dichos valores, que han sido aprovechados de múltiples formas, entre las que —por cierto— ocupa un lugar destacado la danza. No se trata, en cualquier caso, de una tarea fácil: la extensión misma del *Romancero*, la densidad retórica y plástica de los poemas, su engarce con el conjunto de la producción de Lorca (y, singularmente, con su teatro), etc., han hecho desistir a muchos de los que se han acercado al *Romancero* con voluntad teatralizadora. Miguel Ángel Baamonde, sin embargo, asumió el riesgo hace 50 años, en 1958, y completó la tarea de dramatizar *El Romancero Gitano*. Proyecto ambicioso sin duda, y cuyas dimensiones nos impiden publicarlo en su integridad. Valgan, entonces, los siguientes botones de muestras para apreciar sus técnicas de dramatización y las dificultades que encierra su propuesta.

Si lo segundo resulta obvio, y no merece que nos detengamos más en ello, a través de los fragmentos seleccionados (*Romance de Luna, Luna; Reyerta; Romance Sonámbulo; Prendimiento de Antoñito el Camborio en Sevilla; Muerto de Amor*) podemos apreciar cómo Baamonde parte del respeto a los poemas de Lorca para operar mediante una técnica que podríamos calificar de *montaje*, a la búsqueda de un ritmo teatral (que no exclusivamente emocional o poético) global que re-integre los poemas en un orden de representación que no tiene por qué coincidir con el de publicación. La técnica de *montaje* que aquí se muestra, además, implica la necesidad de *acotar*, enriqueciendo así las acciones físicas que acompañan a los personajes y completando igualmente su construcción física. El recurso a textos intercalados en determinados momentos es el tercer procedimiento de esta técnica

de montaje, especialmente útil cuando se trabaja —como es el caso— con poemas y/o materiales heterogéneos.

El *montaje* no se trata, desde luego, de una técnica fácil, ya que en cada momento hay que optar por dejar las suturas visibles o tratar de disimularlas, por romper la unidad estilística o potenciarla, por limitar la incorporación de correcciones (ajustes textuales, mejor dicho) y textos propios, o recurrir a ellos de forma habitual. Los resultados obtenidos en la ambiciosa propuesta de Miguel Ángel Baamonde (que desborda, con mucho, la duración habitual de un espectáculo dramático) ponen de manifiesto, sin embargo, que con dichas técnicas, con sensibilidad estética y con un profundo conocimiento de la poesía española del primer tercio del siglo XX (como posee el autor) se pueden obtener muy buenos resultados. Quede aquí muestra de ellos en los fragmentos antologados.

Cerramos esta introducción al *monográfico* dedicado a las dramaturgias con la esperanza de que la enseñanza regular de dichas técnicas se mantenga en los planes de estudio. Al fin y al cabo, el trabajo dramático no interesa sólo a los especialistas en teatro: compete también a los que trabajan en otros ámbitos espectaculares (cine, televisión, internet) y literarios. Y, por supuesto, un conocimiento práctico de dichos procedimientos permite profundizar incluso en los análisis más puramente críticos. Desde *Stichomythia* hemos tratado, pues, de dar testimonio de sus potencialidades, y no queremos cerrar el prólogo sin invitar a que se continúe reflexionando, investigando y practicando las técnicas de la dramaturgia teatral.