

CÓMO SE CONCIBE HACER TEATRO HOY

CARMEN RESINO
Dramaturga

RESUMEN:

El propósito de este ensayo es defender el texto dramático. Y el teatro como un género literario que implica una propuesta escénica y un público. Desde estos supuestos examina brevemente Carmen Resino algunas de las tendencias del teatro actual, cuyos rasgos comunes son hacer un uso anticonvencional de sus elementos, y buscar la complicidad escénica del público. Entre las tendencias consideradas están el teatro del yo y la autoficción, el teatro experimental que prescinde de la coherencia que proporciona el argumento y el personaje, el teatro ucrónico, el teatro urbano, etc. Por último, defiende la adaptación antes que la versión en el caso del teatro que trabaja con los clásicos.

PALABRAS CLAVE:

Texto dramático, Género literario, Propuesta escénica, Público, Adaptación.

ABSTRACT:

The purpose of this essay is to defend the dramatic text. And drama as a literary genre that implies a scenic proposal and an audience. From these assumptions, Carmen Resino examines some of the tendencies of the current drama, whose common features are making an unconventional use of its elements, and seeking the scenic complicity of the audience. Among the tendencies considered are the drama of the self and self-fiction, the experimental drama that dispenses with the coherence provided by the plot and the character, the uchronic drama, the urban drama, etc. Finally, she defends the adaptation before the version in the case of the drama that works with the classics.

KEY WORDS:

Dramatic text, Literary genre, Scenic proposal, Public, Adaptation.

Para contestar a esta pregunta los teóricos estudiosos del teatro serían sin duda, los más indicados. Yo soy solamente una autora, que, además, nunca ha tenido en cuenta las modas, corrientes o teorías al uso en el hecho teatral. Desde que empecé a escribir teatro, hace más de cincuenta años, siempre me he acercado a este género por puro instinto, como el perro tras la presa, sin reparar si lo que escribía estaba dentro de lo que «se llevaba» y en qué consistía; siempre he ido por libre y me he dejado llevar por lo que en ese momento me tentaba, fuera oportuno o no. Y así sigo. He escrito y escribo sin preocuparme de nada más. Luego han venido los críticos y han sacado conclusiones, algunas sorprendidas para mí. Por eso pido disculpas antici-

padas si mi visión de cómo se concibe el teatro hoy, la hago desde una posición un tanto personalista y puede que no del todo acertada.

Pero antes de entrar en materia, tendríamos que preguntarnos cómo se concibe hoy el teatro, ya que una cosa lleva a la otra. ¿Qué es el teatro?... ¿Un género literario o espectáculo sin más?... Yo siempre he dicho y lo creo y lo defiendo, que el teatro es, sin duda, un género literario que conlleva una proposición escénica, lo que constituye su razón de ser. Literatura y propuesta son las dos caras, inseparables, de una misma moneda. Que la proposición escénica se lleve a cabo o no, lo que sucede en multitud de casos, no afecta a su naturaleza. Por supuesto que todo texto teatral nace con el propósito de ser representado; es, sin duda, su verdadero y último objetivo, pero esto no quiere decir, como insisten algunos, que un texto no representado sea un texto incompleto. El texto se ponga en escena o no, sigue ahí. El texto vive por sí mismo, independientemente de la representación: es lo que queda una vez desaparece el autor, el elenco de la farsa y el espectáculo. De ahí mi defensa del texto, mi intención de que los textos existan y vivan por sí mismos, independientes de las contingencias inherentes a la puesta en escena. Esto, naturalmente es factible si se concibe el teatro como género literario, como texto «cerrado» en sus planteamientos argumentales, discursivos y de estructura; un texto que además de representado, de visto y oído, puede ser leído y comentado. (Actualmente el lector de teatro casi ha desaparecido y la prueba es que, excepto excepciones, los autores de teatro no estamos presentes o muy escasamente, en las ferias editoriales ni en las librerías, y por supuesto en las listas de los más vendidos. Casi, no parecemos escritores. Se nos considera otra cosa. Y ese es un serio perjuicio, creo, para el teatro). Sin embargo, esta opinión mía no es compartida por algunos de mis colegas, sobre todo los más jóvenes, que consideran que el teatro sin representar no es nada, que lo importante es el espectáculo, y para los que el texto no tiene por qué ser otra cosa que simple propuesta escénica. Mucho de lo que se escribe hoy tiene como único objetivo el espectáculo y están encaminados a este único fin. Son textos apenas esbozados, estructurados, básicamente «abiertos» sin acotaciones ni base argumental, en los que la acción se superpone al lenguaje en perpetua evolución. Poco que ver con lo que hemos venido llamando teatro de texto o de autor.

Independientemente de esta consideración sobre el texto existen otras como son el tipo de local en los que va a representarse y el tipo de público a quien va dirigido. Texto, espacio escénico y público son tres elementos indispensables muy a tener en cuenta al concebir el hecho teatral. Lo que hace treinta o cuarenta años carecía de importancia, no habían aparecido ni proliferado las salas alternativas, hoy es indispensable porque no es lo mismo representar en una sala alternativa, que en un teatro

tradicional a la italiana. El tipo de local condiciona el texto a elegir y repercute en el tipo de público.

¿Cómo se concibe el teatro hoy teniendo en cuenta todo esto?... ¿Qué elementos influyen?... ¿Qué tipo de tendencias se prefieren o prevalecen?...

Dejando al margen el llamado «teatro comercial» (término un tanto equívoco porque no siempre «lo comercial», es inane), cuyo objetivo primordial es divertir al espectador y mantenerse en cartel el mayor tiempo posible y en el que es preciso incluir los musicales y su enorme éxito de público, me referiré al teatro que se escribe y se hace hoy y a los principales elementos que lo configuran.

Principales tendencias del teatro actual

– *La insistencia del «yo». Auto-ficción y afirmación identitaria*

Gran parte del teatro que se hace actualmente tiene un marcado carácter antiburgués, entendiendo por burgués un teatro convencional, lógico, entendible y de respeto a la estructura clásica. Respecto a él, la ruptura es total. Nunca el abismo entre tradición e innovación ha sido tan grande y tan dispar. Y sin embargo «lo nuevo» lo que supone hoy día vanguardia o «lo último», no es tan nuevo ni tan último. Ese desarraigo, ruptura y protesta viene de mucho tiempo atrás, de los principios del veinte y con antecedentes que se descuelgan en el ochocentismo. Llevamos años y generaciones en torno al mismo ensayo, a los mismos planteamientos y a la misma ruptura, aunque lo miremos desde diferentes ángulos, como si de un prisma poliédrico o un caleidoscopio, se tratara.

Desde que en 1896 el mundo teatral quedara estupefacto con el *Ubu Rey* de Jarry, pasando por las teorías de Artaud o *La cantante calva* de Ionesco en 1950, el teatro no ha dejado de dar vueltas en torno al llamado «teatro de vanguardia» o «del absurdo» en contra de esa «coherencia» argumental, constructiva y expositiva del teatro tradicional o burgués. Gran parte del teatro que se hace hoy, sobre todo en las salas alternativas que últimamente han proliferado y también en mucha de la programación de los teatros nacionales, se opta por un teatro en el que prima más la propuesta que lo textual, unido a un objetivo de «compromiso», en el que lo lúdico deja de ser pieza fundamental del espectáculo, en favor de lo didáctico. La preferencia por *performances* y *happenings* sigue vigente, buscando el compromiso y la complicidad y la sorpresa del espectador que, en muchos casos, busca también una respuesta distinta a la del simple entretenimiento.

Dado por sentado el sentido «tradicional» de esta corriente dentro de un teatro anticonvencional y antitradicional, lo que a primera vista parece una paradoja, hay

determinados aspectos que si son nuevos o se han interpolado o trufado con los anteriores, como era de esperar en una corriente en la que la auto-ficción o reafirmación del yo, la sorpresa, la improvisación, la identidad de género (la incidencia en lo sexual como parte esencial del «yo», es quizás uno de los elementos más nuevos y en los que más se insiste, como reafirmación del propio yo) y la catarsis colectiva son fruto del experimento de un teatro concebido como «laboratorio».

– *La ausencia del personaje*

En muchos de estos textos y en contraposición a los autores «clásicos» (me refiero a clásicos no desde un punto de vista cronológico sino a todos los que, han argumentado, estructurado su obra en torno a un conflicto, unos tiempos y unos personajes con lo cual tendríamos que incluir en esta clasificación a muchos dramaturgos contemporáneos y que no obstante me resisto a llamar tradicionales), estos textos carecen de historia y estructura, al menos aparente y en los que la preeminencia del yo se impone sobre cualquier otro elemento. A veces, el mismo autor (no siempre hay un único autor; es muy común la creación colectiva en este tipo de textos) es el que hace de intérprete o de intérpretes, lo que produce o posibilita una mayor implicación escénica. Se trata por tanto de dramas claramente autobiográficos en los que existe una elevada dosis de implicación y hasta de neurosis, pretendiendo hacer del espectador algo parecido a un psiquiatra o a un colectivo sanador. El autor o autores en este tipo de textos, se exhiben, se proyectan desde el escenario, como si este fuera su particular diván de consulta y son los espectadores los encargados de recoger, comprender y curar sus problemas y angustias; problemas y angustias que, se supone, también sufre el auditorio. Es por tanto este teatro de la «reivindicación y la plasmación del yo», de «sanación colectiva», eminentemente personalista, cerrado, no en cuanto a texto, que suele contemplar la posibilidad de continuos cambios, tantos como representaciones, pero sí en cuanto a proyección o didactismo. En general, no existe trama, sólo angustia exponencial y acción; una angustia y una acción que pueden resolverse o no. Este tipo de textos se limitan a exponer, a mostrar, de manera que, pese a su hermetismo conceptual y divulgativo, son textos básicamente experimentales, abiertos a cualquier posible y puntual propuesta, susceptibles de cambios que se incorporan sobre la marcha según la aceptación o rechazo de los espectadores.

Este tipo de teatro o de hacer teatro, experimental y mudable, rechaza en principio toda coherencia argumental y de personajes. El personaje es el «yo» en el que la experiencia y el experimento, son los dos puntos básicos y los pilares en los que se apoya el espectáculo. El personaje tal como lo concebimos, personalizado e individualizado de una determinada manera, con su nombre y edad, es rechazado. El personaje protagonista o antagonista ya no es el *alter ego* del autor, ya no le esconde

ni habla por su boca, ya no es el escudo que éste empleaba por miedo a ser rechazado, perseguido o por simple pudor, para defender tal o cual cosa. En el teatro de hoy el «pudor escénico» ha desaparecido y el personaje – escudo es rechazado y tirado como una careta inservible. Cuanto más catarsis, cuanta más exhibición, mejor. Aquí el autor, sea intérprete o no, se muestra con consciente desinhibición. La insolencia de ese «impudor» es una constante y un eje en torno al cual gira todo, tanto en la exhibición de lo físico como en lo ideológico, y el espectador se implica en este juego de exhibiciones.

– *El antilocalismo. Lo ucrónico como elemento sustitutivo de lo local y reconocible*

Otro elemento a destacar en muchos de los textos actuales, es la falta de localismo, de escenario geográfico o temporal. No sabemos ni importa, dónde y en qué momento del devenir histórico se va a desarrollar la acción. Los personajes, o los no-personajes, esa especie de estereotipos, carecen de identidad localizable y temporal. Se diría que flotan en un espacio cierto pero irreconocible. Lo que ocurre en el escenario puede ocurrir en cualquier lugar del planeta. La unidad de tiempo y lugar clásicos ha desaparecido por completo. Los dramas son personales e intransferibles; flotan en el espacio de un inmenso vacío. Porque eso es lo que hay en lugar de localización: vacío, como si el drama se desarrollara en un circuito inconcreto e infinito, sin posibilidad de interrupción, lo que resulta más angustioso todavía. Un teatro fuera del tiempo, del personaje y hasta del escenario. Un teatro ucrónico y globalizador independiente de lugar y tiempo en el que lo que está sucediendo pudiera ser sólo apariencia.

Esta forma de hacer teatro suele articularse a través de monólogos. El monólogo es el género más empleado y adecuado para este tipo de representaciones, pues aunque haya varios personajes estos no son más que réplicas o desdoblamientos del «yo», una especie de variaciones sobre un mismo tema (si no hay propiamente personajes ni lo que entendemos por protagonistas tampoco hay antagonistas) en las que los discursos coinciden, todos forman parte del mismo, aunque empleen distintas palabras, como si actores y voz se multiplicaran, reflejados en un mismo y deformado espejo.

– *Lo sexual como elemento identitario*

Es también muy común dentro del teatro de hoy la aparición del sexo como elemento identitario, receptor y emisor de sufrimiento. El otro, «los otros» (cónyuge, hijos, padres, sociedad...) , suelen aparecer como «castradores». Son los generadores del problema. El cuerpo desnudo se mostrará como apoyo o base del discurso.

El desnudo, el mostrarse tal y como uno es, sin pretender la alabanza hedonista o complaciente, es un hecho muy repetitivo en el teatro actual; un desnudo que no pretende provocar deseo alguno, más bien todo lo contrario, por lo general no hay ni una brizna de erotismo en esa manera de mostrar, aunque a veces se realicen en escena actos sexuales o masturbaciones, sino la simple y dolorosa carnalidad. Y angustia. Y hasta rechazo del propio cuerpo.

El cuerpo conduce, guía, dirige sustituyendo a la palabra; es un conductor del espectáculo, un inductor del propio drama. Desde la carne hacia el espíritu, parecen decirnos. Una especie de camino inverso no siempre conseguido. Esta exhibición de lo corporal, de la identidad del sexo, puede llegar a un exhibicionismo tan exacerbado y aparentemente doloroso (no olvidemos que se trata de una especie de «confesión», de «catarsis» a través del cuerpo), que, en algunos casos se llega a automutilaciones o heridas, con lo cual se produce el elemento añadido de la violencia, como si el cuerpo fuera un elemento palpable de culpa al que hay que castigar. Llegar a la automutilación, castigarse por medio de azotes o herirse, son formas de rechazar el propio cuerpo y una manera de mostrarse de manera total y desvalida, sin inhibiciones, con lo cual el espectador, ante la visión de ese daño físico real, deja de ser algo meramente pasivo para convertirse en un receptor de aceptación o rechazo. En resumen, el sexo, es exhibido la mayor parte de las veces, como una carga, como una especie de condena, como lo concebían nuestros antiguos místicos, en vez de algo liberador y festivo. Estamos, pues, en las antípodas del teatro de cabaret o de revista, género este último muy agotado, apenas visto, en el que el cuerpo es simple exhibición excitante y placentera.

Este afán de lo identitario suele estar muy presente cuando quién escribe es una mujer. La mayor parte de las dramaturgas actuales hacen un teatro claramente de identidad y diferenciador o al menos distanciador, en el que el género femenino está clara y conscientemente presente e implícito tanto en su temática como en el lenguaje, incidiendo en la reivindicación igualitaria desde un conflicto identitario y vivencial.

– *El drama como laboratorio. Escándalo y provocación*

Gran parte de este teatro íntimo y existencial, responde a un deseo inequívoco de experimentación y «laboratorio», en el que no siempre se busca la complicidad del espectador y menos, su complacencia. Existe hacia él, hacia ese colectivo que no se desea pasivo, una relación contradictoria; una especie de amor-odio, de manera que tanto la aceptación como el rechazo se consideran triunfo. ¿Cómo es esto posible?

¿Cómo el triunfo puede apoyarse en el rechazo?... Porque el escándalo es uno de los objetivos y los «laboratorios» buscan ser cada vez más transgresores y polémicos.

El grupo que compone esta forma de hacer escena basado en el espectáculo de laboratorio (no hablo de «compañía», eso ya casi no existe, sino grupo), es otro de los elementos constitutivos de esta forma de hacer y concebir el teatro: los componentes del espectáculo deben tener unas mismas ideas no sólo sobre el espectáculo que se va a hacer sino en sus aspectos cotidianos y vitales. Actuar y vivir como si estuvieran enclaustrados en un mismo recinto, como si pertenecieran a una especie de orden religiosa. Y en el fondo, lo son. Pertenecen a una misma comunidad de ideas.

El grupo es una forma de no sólo de hacer teatro, sino de vivir, de pensar y de actuar. A partir de un texto generalmente demoledor y agresivo (en muchas ocasiones colectivo), lleno de guiños, referencias y propuestas que pueden adaptarse a su medida, se incorporarán al montaje elementos externos y ajenos que aumentarán el carácter transgresor, crítico o agresivo del texto. Todo está propicio pues, para el escándalo. Veamos cuáles son los principales puntos de «agresión» propuestos por algunos «laboratorios» actorales para provocar estas reacciones que pueden ir de la simple sorpresa a la irritación e incluso indignación y que están de manera más o menos implícitas en teatro de ruptura del propio Jarry o del *Living Theater*:

- Imágenes desagradables: vísceras, heridas tumefactas, gestos desagradables, procaces, obscenos... hecatombes como bomba atómica, bombardeos, ejecuciones en masa, campos de concentración...

- Vocabulario de palabras malsonantes, procaces y blasfemas.

- Sonidos monocordes. Molestos. Exceso de decibelios que agreden los tímpanos.

- Juegos de luces desconcertantes y molestas. Focos cegadores vueltos contra el espectador.

- Exceso de escatología. Vómitos, defecaciones. Olores nauseabundos.

- Agresiones sexuales, sexo en escena. Automutilaciones.

Ante este despliegue de acción, el espectador puede tomar la decisión de implicarse y quedarse o, por el contrario, marchar, patear, abuchear o silbar. Cualquier cosa es buena si se produce escándalo. Porque eso es lo que, en definitiva, se pretende. Esto, como ya dije, no es nuevo: desde los dadaístas, (el movimiento Dadá fue de los encargados de entronizar el escándalo, pero no el único e incluso podríamos remontarnos algunos años en este afán provocador), por poner un ejemplo próximo y evidente, el escándalo no ha dejado de estar presente en el arte contemporáneo, es uno de sus componentes y sus constantes, extendiéndose a todas las artes, especialmente a las figurativas, de lo que, en cierto modo, se ha aprovechado el teatro como arte también figurativo y visual.

En la mayoría de estas puestas en escena, el cuerpo debe decir tanto o más que la voz, y la acción más que la palabra, pues a menudo, para sustituirla, se recurre a una especie de babel y a sonidos onomatopéyicos. Todo se funde y se mezcla: voz, sonidos, imágenes, cuerpos hasta formar un todo expresivo y generalmente marcadamente expresionista, lo que puede provocar en el espectador –menos en el iniciado (este teatro tiene mucho de iniciación y rito)– sorpresa y, también, irritación y rechazo.

Llevarle a su terreno o expulsarle de una ceremonia para iniciados, aceptación o rechazo, es uno de sus objetivos, porque estos espectáculos tienen algo de «iniciación», de rito, de «conspiración» y «sacralización» teatral. Son como una ceremonia a la que es preciso atraer a «los fieles», que «comulguen» con lo visto y oído. En esta sacralización intimista del yo, el objetivo, de una forma u otra, está logrado; porque el rechazo también supone implicación en el espectáculo. Lo importante es que el espectador no salga «virgen» del experimento: aturdido o lúcido, cómplice o antagonico, el espectador quedará vinculado por el acto mismo de su respuesta, a la acción escénica, al experimento. Y de eso se trata.

– *Mixtificación de géneros. Hacia el teatro total*

La mixtificación de géneros, (ópera, danza, cine, circo, documentales, imágenes diversas...) la búsqueda de un «teatro total» es algo bastante usual en el teatro de hoy, tanto en el experimental o de laboratorio como en otros más usuales o «tradicionales» si los medios económicos lo permiten. Los teatros nacionales han hecho verdaderos alardes. El teatro ha querido hurtar mucho de los recursos del cine. Los efectos especiales y la proliferación de imágenes han invadido el sencillo mecanismo del teatro, de manera que muchas de las actuales puestas en escenas son un híbrido de varias corrientes artísticas en las que lo teatral es casi lo de menos. No olvidemos además que gran parte de los actores jóvenes, han aprendido a expresarse mediante el cuerpo, la llamada «expresión corporal» a la que son tan adictos, de manera que el equilibrismo, las piruetas, lo circense (el circo es uno de sus inspiradores produciéndose a menudo trasvases del teatro al circo y de este al teatro), la danza y la incidencia en lo gestual, forman parte de muchos de nuestros montajes.

Por obra y gracia de todos estos elementos adheridos o superpuestos, por las macro-puestas en escena y los teatros laboratorios, el espectador se convierte en una pieza más de la experimentación, en parte viva del espectáculo, en colaborador y cooperador más o menos pasivo.

El teatro de hoy no es sólo palabra. Se juega a otras cosas. El teatro intimista que nos plantea cuestiones existenciales o un conflicto íntimo y humano, se ve menos. El

espectáculo tienta por encima de los factores que constituyeron el principal teatro de autor del siglo XX en los que el individuo y el conflicto con los demás (el infierno «son los otros»), constituían la mayor parte de los dramas. Hoy se habla tal vez de lo mismo, pero de otra manera. El cine pesa mucho. Es una pesada que se intenta, pienso que inútilmente, emular y superar. Pero la tentación existe. La idea de un teatro total que abarque todas las artes, suele ser, si los presupuestos lo permiten, una continua pretensión.

– *Teatro urbano. Propuestas urbanas*

Los temas de hoy son eminentemente urbanos. El drama rural, el ambiente de lo rústico ha desaparecido de los escenarios. La ciudad como atracción devoradora, como droga que se detesta, pero sin la que no puedes vivir. La ciudad como trampa y alienación, pero también, ofrecimiento, posibilidades (generalmente frustradas) y sugerencias. Tentación permanente. Con la ciudad, con lo urbano, existe la misma relación amor – odio que con el espectador. El hombre urbano es, sobre el escenario, un animal solo, aislado y anónimo. Pese a vivir en un enjambre. El teatro actual refleja el mundo en que vivimos, ese minúsculo territorio en el que estamos confinados: pisos pequeños, claustrofóbicos, falta de luz, de espacios libres... Tenemos, sufrimos y padecemos un territorio animal demasiado escaso; habitamos en una especie de confinamiento, y, sin embargo, pese a estar tan próximos, tan cerca unos de otros, nos sentimos solos.

La gran ciudad ha devorado esa fraternidad de las pequeñas comunidades (actualmente los lugares pequeños también empiezan a sufrir el aislamiento, la incomunicación). Los pueblos ya no son lo que eran. La televisión ha cerrado las puertas y la interrelación entre vecinos. La soledad, por tanto, es otro de los elementos comunes al teatro de hoy, a las propuestas teatrales de hoy: cómo se bandea, se maneja o se protege ese animal lleno de soledad que es el hombre-urbanita contemporáneo. Las S.O.S., esas instituciones que han nacido y crecido ante el desarraigo, lo evidencian. Y este mundo agobiado y agobiante, está implícito de una manera clara en nuestros escenarios.

El drama actual es urbano. De puertas para dentro, lo que le hace más inhumano y doloroso. El hombre sufre en el interior de sus pequeños cubículos sin comunicarse, sin poder manifestarlo ni compartirlo, porque implicar a los otros se considera molestia e impudicia. Es preciso sufrir en silencio, lo más calladamente posible, sin estorbar a los demás. Cada uno debe hacer su vida y pechar con lo suyo. La exhibición del sufrimiento está mal visto en nuestro mundo, aunque a la gente le gusten los «*reality shows*» o la telerrealidad. Todo ello es espectáculo, y la realidad otra

cosa. Ese pudor perdido para otras cuestiones, se ha incrementado para el dolor, y este sufrimiento sordo, ni compartido ni comprendido ni ayudado, también lo refleja el teatro.

Ya no se escriben dramas épicos en los que se involucre un colectivo. Las tragedias, los dramas de ahora son pequeños, cotidianos y sórdidos, como la mayor parte de los habitáculos en los que se crean, y de tanto que se quieren ocultar, se pudren. Tal vez por ello, por esa soledad del hombre contemporáneo, el teatro del yo, el ucrónico, el que toma al espectador como un sanador o receptor de sus miserias y angustias, se impone.

Angustia, protesta, soledad, reivindicación del yo, exaltación de lo identitario, (homosexualidad, bisexualidad, intersexualidad), la emigración como drama humano, la deshumanización ante un mundo cada vez más controlado y tecnificado, son las propuestas más sobresalientes en el teatro actual en el que se nos muestra un mundo en absoluto benevolente y esperanzador.

Todos estos elementos anteriormente expuestos no suelen aparecer como corriente aislada, tal vez el teatro del yo y la auto-ficción es el que se comporta de forma más específica y propia, pero en muchas obras del teatro actual todas estas corrientes o tendencias están tan fusionadas y asimiladas que forman como un marchamo, una forma de hacer y concebir teatro hoy.

Versionar a los clásicos. El pasado rentable

Versionar, es otra de las tendencias. Reinventar a los clásicos está de moda. Si el teatro de la autoafirmación, de laboratorio ha echado a mucha gente de los teatros, ahora se trata de ganárselos mediante los clásicos. Es lo que llamo y he venido llamando «el pasado rentable».

Se recurre, quizás en exceso a las «versiones sobre» o «en torno a...» introduciéndonos en una dinámica en la que no sabemos si de verdad vamos a ver representados a esos autores o la interpretación más o menos veraz y libérrima que de ellos hacen. Hacer un clásico suele ser un excelente reclamo y una empresa encomiable, pero no siempre conlleva resultados aceptables, y a veces puede resultar un poquito tramposa. ¿Quiere esto decir que estoy en contra de la puesta en escena de los clásicos? Rotundamente no. Pero sí de cómo se conciben muchas de estas «adaptaciones».

Por supuesto que la mayor parte de los textos clásicos, las necesitan: no se pueden montar una obra de varios actos y horas, cuando gran parte de las obras que se representan en nuestros teatros suelen tener un solo acto o como mucho dos fundidos en uno solo y una duración que puede oscilar entre las dos horas y la hora y cuarto (cada día se reduce más esta duración que puede llegar a menos de una hora). Hay

que peinarlos y aligerarlos, lo cual no quiere decir transformarlos para hacerlos irreconocibles.

Una adaptación es lo más parecido a la reforma de un traje heredado, generalmente más grande, y al que hay que quitar de aquí y de allá, se sube la sisa, se recortan un poco las mangas, los bajos, se ponen unas hombreras nuevas para resaltarlo más... pero sin pretender hacer de él algo completamente nuevo y a la medida. Para eso será mejor ir al sastre o a la modista y encargarse otro o meterse en unos almacenes para comprar uno nuevo.

Pero hoy más que adaptaciones se hacen versiones, lo que supone enfrentarse al texto de un clásico desde una mayor libertad. Para versionar o adaptar con cierta honestidad, hay que conocer muy bien no sólo la obra que se va a «diseccionar», sino la totalidad o gran parte de la obra de ese autor, su trayectoria, su ideología teatral, cultural y estética, su estructura dramática, y, por supuesto, el contexto histórico en el que se hizo. Porque la obra artística o literaria, no es fruto del azar sino de un contexto político social que no puede ser desconocido ni desvirtuado si queremos conocer y comprender a un autor.

El entorno socio-político, la ideología del contexto, es fundamental cuando se tiene que acometer la versión o adaptación de un clásico, cosa que a veces se olvida. El querer adaptar los clásicos a la mentalidad de nuestra época es un craso error; es como si a las Meninas las ponemos con minifalda. La fijación del tiempo y la circunstancia son las bases más frecuentemente vulneradas. Es como si a la Nora de *Casa de Muñecas* la situamos en un contexto actual y hacemos de ella una ejecutiva. Su rebeldía no tendría razón de ser o al menos de ese modo. Lo que fue ruptura en la obra de Ibsen no lo sería ya. El adulterio que en el XIX dio lugar a inmortales novelas, hoy ya no es una cuestión a debatir y si en una versión sobre *La Regenta* situáramos a Ana Ozores en otro momento y en otras circunstancias, ya no sería Ana Ozores ni *La Regenta*, sino otra cosa. El momento histórico es algo que no se puede borrar ni alterar porque atenta a los cimientos de la obra.

Levantar, poner en escena un clásico del teatro de renombre universal, debería suscitar el mismo respeto que se pone con las restauraciones de las obras plásticas, y sin embargo no es así. Las malas traducciones por ejemplo proliferan y algunas versiones son el exponente de lo que no se debe hacer. Se me objetará a esto que los restauradores plásticos actúan sobre la obra original, lo que supone un gran riesgo, mientras que los restauradores o «versionadores» de una obra dramática lo hacen sobre copias o traducciones de una obra cuyo original se conserva intacto. Eso es verdad, pero también cierto que si una versión falsea o deforma la obra de un autor, se está alterando su legado, la historia de la misma y la voz del autor, lo que

es una forma de atacar el texto original, y de engañar al espectador que asiste a algo muy distinto de lo que esperaba o debía ver.

En realidad, es más fácil crear de nuevo que versionar, y mucho más difícil hacerlo con veracidad y honestidad; porque si acercarse a un clásico es difícil desde el punto de vista del lenguaje, de dar con el giro y la palabra exacta, es aún más complejo desde el punto de vista de lo esencial e ideológico, que constituyen la esencia misma y trascendente de ese texto. El qué y los porqués son más importantes a veces que el cómo y son generalmente esos porqués los más alterados y tergiversados, los dirigidos en direcciones que nada tienen que ver con lo originalmente propuesto. Esto, es mucho más grave que enmendar unos fragmentos. Los errores de lenguaje (no de concepto) aún siendo graves, pueden achacarse a impericia; cambiar lo que el autor nos ha querido transmitir, en favor de nuestros intereses, deshonesto y mezquino.

Recuerdo una versión de la ópera *Carmen*: la primera aparición en escena de la protagonista iba embutida en un disfraz de gorila. ¿*Carmen* de gorila?... ¿Por qué?... ¿Tenía algún especial significado o sólo era capricho?, y luego, todo el tiempo, vestida con smoking. No había plaza de toros, ni trajes de volantes, ni color, ni cigarreras, ni celos, ni pasión. ¿Y qué es una *Carmen* sin pasión? A fuerza de ser originales, se habían cargado el invento. La traslación a nuestro tiempo, la habían dejado seca. De tan frío todo, ni siquiera sentíamos la música. Y lo peor es que el público ni se levantó ni protestó. Aplaudieron hasta con entusiasmo el desguace de una ópera magnífica. Pero al menos con la ópera queda la música. ¿Qué hacer cuando se trata de un simple y vulnerable texto?

Por eso desconfío del «reinventar a partir de ...» o del «escribir a partir de...» Porque una cosa es inspirarse en un texto o en un mito clásico para crear un texto nuevo (ahí están algunas versiones sobre el mito de Ulises cultivado por algunos autores como como Gala, Buero o esta servidora), y otra muy distinta reinventar, reinscribir en un texto de otro cuando ni el autor ni sus sucesores pueden defenderlo. Desvirtuar o alterar una obra de otro, no es a mi juicio más que impostura, usurpación de autoría, como ese cuco que pone los huevos en nido de otro. Y, sin embargo, esto es posible cuando la obra de un autor pasa a ser pública. Pero ser pública debiera significar que es patrimonio común y por tanto algo que hay que agradecer, cuidar y respetar; no un caladero.

La obra en verso es menos manipulable, tiene una defensa en sí misma: es como el erizo que en cuanto le tocan lanza sus púas. Ante el verso se retrocede. ¡Pero qué fácil es alterar una prosa, cambiar el sentido de una frase, suprimirla, alterar o cambiar el significado de un personaje, trastocar un final! La prosa está a merced de cualquier asalto. Y lo peor es que cuando se comete un descalabro, nadie protesta: unas veces por desconocimiento de la obra original y otras porque piensan que, pese

a todo, es bueno dar a conocer, divulgar determinadas obras, aunque sea a costa de las mismas.

Pero me temo que esta moda o tendencia tenga muy poco que ver con la divulgación y la cultura y más bien con pequeños intereses. Se versiona a los clásicos porque además de su nombre y su prestigio, resultan cómodos. Todo lo contrario de los autores vivos. El autor vivo indaga, pregunta, pretende saber qué hacen con su obra, ir a los ensayos (¡vaga pretensión!, porque, ¿qué tiene que hacer un autor en los ensayos sino crear problemas...?) y cobrar sus derechos. Los clásicos no. Ni molestan ni cobran. Los «versionadores» y adaptadores, sí. Como si fueran clásicos. Pero así es si así nos parece, como dijo Pirandello.

Ante ese panorama, el autor actual, al menos por estas latitudes, sabe que tiene poco o nada que hacer ni esperar; ni siquiera los conocidos, los que han alcanzado el éxito, porque cuando ellos desaparezcan, sus obras quedarán a la espera en el remojó del olvido hasta que sean públicas y puedan hacer con ellas lo que quieran.

Convertirse en clásico era una aspiración de todo autor; ahora, casi da miedo. Es como dejar a unos hijos queridos e indefensos, abandonados.