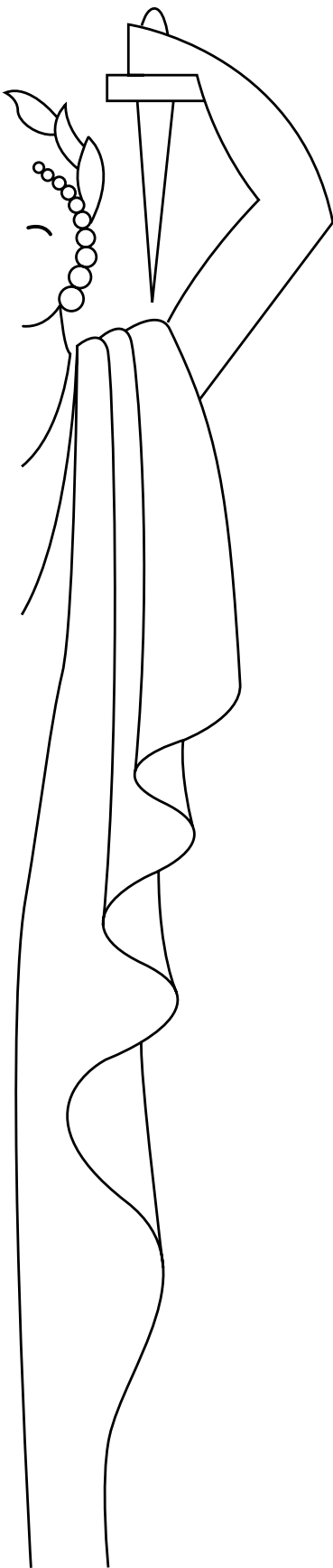


LA ADAPTACIÓN DE LOS CLÁSICOS

[UNA REIVINDICACIÓN NECESARIA]

[Josep Lluís Sirera]

Son pocos los historiadores del teatro que, hoy todavía, defienden el carácter inmodificable de las obras teatrales clásicas. Si una cosa han (hemos) aprendido estas últimas décadas es a valorar la escritura teatral no sólo como un hecho literario sino como un proceso mucho más complejo que incluye, ineludiblemente, un proyecto de puesta en escena que se liga de forma inseparable, lo que no quiere decir que excluya tensiones y complejas relaciones dialécticas, a las condiciones (materiales, intelectuales, ideológicas, etc.) de la representación en la época en que cada obra nació. Hay, por descontado, amplias diferencias de matiz en esta valoración: desde los que pensamos que en el acto de escritura por parte del autor (y da lo mismo que se trate de una entidad individual como de un colectivo más o menos definido) se establecen ya pautas para lo que podríamos llamar una representación potencial, hasta los que defienden que texto dramático y texto teatral son realidades del todo distintas, con sus propias leyes y sus autores claramente diferenciados.



Hay una excesiva
tendencia, por parte
de productores y
directores teatrales,
a encargar con
gran ligereza las
adaptaciones a
personas que no
son en realidad
autores dramáticos.

Es evidente que, en este segundo caso, el proceso de *adaptación* aludido en el título no es tal, sino un proceso de *escritura* específico de un texto dramático de otra época, sobre el que se construirá siempre un espectáculo *de hoy*, pues los montajes son irrepetibles, y no tendría sentido en consecuencia hablar de proceso de adaptación de una determinada puesta en escena, ya que los cambios introducidos en la segunda versión serían por fuerza notables (aun manteniendo el diseño de producción y dirección). De aquí que sea práctica relativamente frecuente de algunos directores volver de tiempo en tiempo sobre determinados textos dramáticos, y que lo hagan cada vez como si de estrenos (y no simples *reprises*) se tratara, habida cuenta de la cantidad de problemas nuevos que tienen que afrontar cada vez.

De otra forma se plantean la cuestión los que defienden la existencia de una escritura dramática que contiene en sí ya un número indefinido (pero no infinito) de lecturas escénicas potenciales. En efecto: quienes así piensan, seamos teóricos o —muy especialmente— autores dramáticos, aceptamos como algo lógico la necesidad de *adaptar* un determinado texto a nuevas necesidades históricas, culturales, teatrales en fin. En definitiva de lo que se trata no es sino de privilegiar una determinada lectura que se encuentra en el texto y que, por múltiples razones había sido desechada en las escenificaciones de otras épocas. O incluso en los estudios a dicha obra dedicados, ya que uno de los problemas que los historiadores hemos arrastrado es la falta de procedimientos analíticos rigurosos para el estudio del texto dramático en cuanto específicamente dramático. Por descontado que existe, además, otra alternativa que aquí no entro a analizar: la utilización de textos dramáticos clásicos como materia (narrativa, estética...) para la escritura de nuevas obras.

Descartando, pues, esta última posibilidad, los ejemplos de *adaptaciones* según los criterios antedichos son numerosos. Bertolt Brecht fue un consumado maestro en el arte de la *adaptación/manipulación* de textos clásicos, como bien estudió en su momento Hans Mayer, y en

nuestra historia teatral han menudeado también: desde los discutibles (con criterios de hoy día, que no de su momento) “arreglos” de piezas del Siglo de Oro durante el siglo XVIII y parte del XIX hasta la oleada de recuperaciones y adaptaciones protagonizadas por el teatro universitario primero, y por el independiente después, durante las décadas de los sesenta y setenta.

Hubo aquí, como recordaremos, sus más y sus menos: para algunos la revisión no puede pasar del montaje y la intangibilidad del texto es sagrada (como si determinadas puestas en escena no fuesen más allá de todas las potencialidades de la obra y llegasen a establecer un discurso contradictorio con lo propuesto por dicho texto), mientras que para otros, entre los que me incluyo, lo más importante es preservar aquellos elementos que en su momento dieron relevancia a la obra, y tratar de establecer un diálogo entre pasado y presente a través de una “relectura” que englobe todos los elementos y códigos que intervinieron en la construcción de la obra, incluyendo por supuesto el lenguaje en todos sus matices y complejidades.

Esta aceptación, por parte mía, de un concepto amplio, pero con los límites nítidamente trazados, de adaptación, tiene sin embargo una contrapartida importante: sólo es posible realizar una adaptación en condiciones si se está en posesión del instrumental necesario. Un instrumental que incluye por una parte unos conocimientos precisos de historia y crítica teatral y por otra, unas más que estimables dotes de escritura dramática. La primera exigencia resulta fundamental para poder efectuar las correspondientes trasposiciones (o “lecturas”) de aquellos aspectos de la obra más estrechamente dependientes del contexto histórico y cultural en que fue escrita; trasposiciones que no pueden realizarse sin un previo, y meticoloso análisis teatral del texto, pues sabido es que las peculiaridades constructivas de los textos dramáticos pueden provocar interpretaciones erróneas de dichos aspectos al no tener en cuenta la función específica que posee la obra en su conjunto. No son pocos los casos en los que la aparente condena de

una determinada opción (ideológica o de cualquier tipo) oculta en realidad la condena de la postura contraria. Así, la adaptación ha de tener en cuenta las consecuencias que se producirán si alteramos algunos de los elementos que permiten obtener tanto la lectura superficial como la(s) profunda(s). Por otra parte, no podemos olvidar tampoco que la complejidad de la escritura dramática, que hace que se movilizan simultáneamente una pluralidad de signos de muy variado tipo, obliga a ser muy cuidadosos cuando adaptamos: un pequeño cambio en la configuración atributiva de un personaje puede tener importantes consecuencias en el nivel del lenguaje empleado por este, y esto —a su vez— repercutir en el ritmo y en la estructura misma de la obra.

Más importante me parece, sin embargo, la segunda. Hay una excesiva tendencia, por parte de productores y directores teatrales, a encargar con gran ligereza las adaptaciones a personas que no son en realidad autores dramáticos. La confusión *traductor/adaptador* se da con bastante frecuencia: en muchos casos traducir no basta; las barreras culturales (y temporales) son más persistentes, si cabe, que las lingüísticas y una determinada obra nos continuará pareciendo extraña aun cuando los personajes se expresen en nuestra lengua. Es cierto que esa *extrañeza* puede ser tremendamente efectiva en tanto en cuanto sea un efecto buscado (en el caso de los montajes de obras consideradas *clásicas* o para marcar las diferencias de nuestro mundo con el de otras épocas u otras realidades políticas y culturales), pero si no lo es puede llegar a hacer naufragar el montaje. Algo tan simple como adaptar los diferentes niveles lingüísticos de una obra escrita en otra lengua a nuestra realidad lingüística trasciende el simple ejercicio de traducción. Es el autor dramático, sin duda, el mejor conocedor de las peculiaridades de la lengua teatral, y su experiencia como autor de obras dramáticas puede resultar fundamental para sacar adelante una traducción que se supone todos queremos que sea ante todo *teatral*.

Dejando a un lado este aspecto, que supongo nos hará pensar inmediatamente en las dificultades enormes de traducir el

teatro clásico o el de autores como Shakespeare, quiero insistir en que el autor dramático, por su experiencia profesional, es la persona más adecuada cuando de lo que se trata no es sólo de traducir sino de adaptar en sentido pleno. Sólo él está en condiciones de detectar en su trabajo la delgada frontera que separa la adaptación de la escritura de una obra nueva; sólo él está en condiciones, además, de poder (siempre a través del previo análisis ya indicado) comprender, intelectual pero también emocional y estéticamente, las motivaciones que al autor adaptado le llevaron a optar por unas soluciones y no por otras. Comprender y, si ello es necesario, plegarse a ellas para que sus aportaciones encajen en el conjunto. Los que hemos trabajado en las adaptaciones de obras en verso sabemos cuán difícil resulta para los que son poco (o nada) duchos en la escritura dramática, retocar aunque sea mínimamente unos versos escritos hace tres o cuatrocientos años. Retocar, quiero decir, con dignidad.

Retomo, para concluir, mis postulados iniciales: adaptaciones de textos clásicos, sí. Siempre que exista una motivación razonable y no sea fruto de un capricho. Siempre que no se los retuerza para que “digan” aquello que ni por asomo dicen. Y siempre que el proceso de adaptación se enfoque con la seriedad y el rigor que aquí he defendido. Y que esté realizado por una persona con capacitación suficiente (de tipo teórico y práctico). “Dramaturgista” o como quiera llamarsele, pero siempre con probada experiencia como escritor dramático. Cuantas veces así se ha hecho, los resultados han sido altamente satisfactorios. Y es una lástima (pienso en lo que sucede en el País Valenciano, pero me temo que se trata de un problema general) que primen los criterios económicos de producción o la prepotencia de los directores, sobre los artísticos. Porque, como bien se puede imaginar de lo hasta aquí dicho, una “dramaturgia” o una “adaptación” es un trabajo que requiere muchos conocimientos, capacidad como autores y dedicación. ■

Los que hemos trabajado en las adaptaciones de obras en verso sabemos cuán difícil resulta para los que son poco (o nada) duchos en la escritura dramática, retocar aunque sea mínimamente unos versos escritos hace tres o cuatrocientos años.
