

---

**EN PORTADA**


---

# EL AUTOR, EL DRAMATURGO, EL ADAPTADOR

---

La obra teatral es lábil por definición, y no debe ser utilizada como un libro sagrado. Pero su misma fragilidad, su generosa disposición a ser utilizada de un modo u otro no significa que permita cualquier manipulación.

**ÁLVARO DEL AMO**

**P**ara quienes se asomaron al teatro a mediados del pasado siglo, el autor teatral se llamaba, indistintamente, dramaturgo. Después, por probable influencia alemana, el término *dramaturgo* empezó a designar una función específica. El dramaturgo seguía siendo, aunque quizá no siempre, un escritor de textos literarios destinados al teatro, pero también, y a menudo principalmente, cumplía otras actividades de carácter técnico. Él era el encargado de elegir la edición idónea de un texto clásico para su representación; también a él le correspondía la delicada labor de suprimir algunos pasajes para adecuar el original a la duración de una velada teatral actual, así como ordenar las escenas de otra manera, suprimir algún personaje o sintetizar a varios en uno solo, incorporar algún fragmento del mismo autor para ayudar a la comprensión de la obra, etcétera, etcétera. Un trabajo, según esto, de gran responsabilidad, pues al *dramaturgo* se le encomendaba preparar las páginas de literatura dramática para el tránsito a la escena.

La importancia del *dramaturgo*, así entendido, es particularmente visible en los teatros de ópera alemanes, donde ocupa un lugar en el equipo directivo (Leitung). Lamentablemente, esta figura no es conocida por nuestros coliseos líricos, donde proliferan cargos y asesorías, olvidando una labor de estricta urgencia cuando se trata de una obra nueva. Pueden citarse dos ejemplos recientes. La ópera de la cantante, actriz y compositora Pilar Jurado, *La página en blanco*, vocal y musicalmente valiosa, quedaba gravemente disminuida por la pobreza del libreto, una carencia que podía haber sido resuelta con un asesoramiento dramaturgico. Algo parecido cabe decir de *La ciudad de las mentiras*, estrenada en el Teatro Real este mismo año, una audaz partitura de la compositora española Elena Mendoza, apoyada en un libreto inexistente.

---

**El cajón**

Es bien conocida la gran dificultad con que nuestros autores teatrales se han encontrado para estrenar sus obras. Las de Valle-Inclán, en su

momento, no conocieron estrenos frecuentes ni siempre en buenas condiciones, como si el despiste, ensimismamiento e incuria de sus contemporáneos fuera incapaz de ver, apreciar y reconocerse en lo que tenían delante. Somos aficionados al reconocimiento tardío; es más cómodo celebrar un tesoro escondido al fondo del armario que apechugar con lo que brota ante nosotros para ser descubierto con valentía y provecho.

El dramaturgo, escrito ya sin acudir a la cursiva, sabía que el destino de su obra podía ser “el cajón” de su mesa, un lugar concreto de humilde domesticidad, provisto también de un carácter simbólico, el espacio metafísico donde van a parar las obras que no han conseguido convertirse en funciones representadas. El destino natural del texto teatral es la función representada en una sala, con unos actores, un público y un telón. Sin la menor duda. El teatro es también, y quizá sobre todo, literatura dramática, las obras que pueden leerse en los libros. El escritor que va abarrotando su “cajón”, real y teórico, con folios y folios quiere, necesita que sus palabras resuenen en un escenario, y soporta la frustración del rechazo de quienes “dirigen el cotarro” a su antojo. El teatro no estrenado, confinado en el cajón como en una celda, se esconde en un espacio ominoso, que increpa sordamente a la sociedad que no quiere darse por aludida y, de rechazo, a sus representantes, los responsables públicos y privados que solo ofrecen al público lo que supuestamente quiere, o ellos han decidido que quiere.

En la década de 1960, la revista *Cuadernos para el diálogo* dedicó un número extraordinario a la situación del teatro en España, cuya conclusión principal resultaba muy reveladora en su simplicidad: La práctica del teatro se encontraba exclusivamente en manos de lo que entonces aún podía llamarse “la clase burguesa”, que recibía los productos que deseaba. Otro tipo de teatro apenas asomaba, incapaz de encontrar un espectador potencial, con otras inquietudes, susceptibles de ser satisfechas por las obras que un buen número de dramaturgos se veían obligados de guardar en el cajón. Como es bien sabido, entonces existía una férrea, sinuosa y perspicaz censura, sin

por ello descartar su estupidez y estulticia, encargada también de velar por el teatro “burgués”. Luego, al cambiar la situación, es preciso reconocer que el espectador teóricamente desatendido no mostró demasiado interés por el teatro que, aquí y allá, empezaba a asomar. Hoy cabe imaginar una cantidad de cajones más o menos abarrotados, pertenecientes a autores que se resisten a convertirse en *dramaturgos* (la cursiva vuelve a ser pertinente, ahora para designar las nuevas y multiplicadas tareas que realiza el individuo de tal nombre).

### **Versiones, inspiraciones, plagios, y asaltos**

Hoy disponemos de algún autor teatral español que estrena con regularidad, y también aparecen títulos de repertorio de escritores extranjeros, cabe suponer que traducidos con solvencia y presentados con un prurito de fidelidad. Pero en nuestra escena se ha instalado, con una firmeza ya solidificada, una manera de tratar la literatura dramática desinhibida, ligera y contundente, se diría que aceptada como una etapa lógica dentro de la evolución del arte teatral, que establece una inédita relación de la obra con el público; la obra se disuelve y el público recibe el resultado de una serie variada de manipulaciones.

Al anunciar el estreno de un texto más o menos clásico, su título aparece acompañado de una serie de apostillas e indicaciones destinadas a advertir, con animoso impudor, que lo que el público va a ver es la obra conocida, pero no exactamente la obra conocida. “A propósito de”, “inspirado en”, “según”, son algunos de los términos que indican que *Hamlet*, *La Celestina*, *Los veraneantes*, *Seis personajes en busca de autor*, o cualquier otro título, ha servido como punto de partida, destino final, o alimento intermedio para nutrir la función teatral; esta es de suponer que recordará al texto original, aludiéndolo e incorporándolo en mayor o menor medida, en una curiosa y extraña situación de parentesco, porque Shakespeare, Gorki y Pirandello escribieron otra cosa, una obra diferente.

Sobre este punto, no se trata de encastillarse en nada parecido a un purismo intransigente. La literatura dramática, por sus propias características, reniega de la rigidez; el texto escrito permanece igual

impreso en la cuartilla, pero cada función es única, y resulta enriquecida o empobrecida por el talento del actor, no siempre igualmente acertado, así como por el clima que en el local crea el público, siempre cambiante. La obra teatral es lábil por definición, y no debe ser utilizada como un libro sagrado. Pero su misma fragilidad, su generosa disposición a ser utilizada de un modo u otro no significa que permita cualquier manipulación.

¿Cabe imaginar la edición de una novela, sometida a la intrusión del editor o de otro novelista? ¿Compraría alguien *Crimen y castigo*, *La colmena*, *Los tres mosqueteros*, presentadas no en su redacción original sino sometidas al “A propósito de”, “inspirado en”, o “según”? Asusta un poco pensarlo, pero la sospecha no es quizá tan descabellada, tal y como evoluciona en nuestra época el desarrollo de la autoría, cada vez más inerme y desprotegida, cada vez más engullida, devorada y rumiada por quienes irrumpen en el texto como elefantes en cacharrería.

### ¿A quién llamamos “dramaturgo”?

El encargado de la manipulación del texto original suele ser el director de escena, desdoblado en dramaturgo gracias a un arma que responde al nombre de versión. Ya no se utiliza el término traducción para señalar a la persona que ha vertido a nuestro idioma las palabras escritas en inglés, ruso o noruego. Ahora todo es una versión. La versión es un paraguas de amplia circunferencia, un escudo protector, un antídoto que combate la vergüenza impidiendo que el “versionador” o “versionadora” la sienta. Versión de Fulanito o Menganita. Pero vamos a ver, ¿conocen Fulanito o Manganita los idiomas inglés, ruso o noruego? No parece probable, pero no importa, existen suficientes traducciones, realizadas por personas que sí conocen tales lenguas, y no hay más que desplegar sobre la mesa los libros correspondientes para elegir la frase de este o aquel, y tal vez modificarla un poco, para que el versionador sienta que, efectivamente, “versiona”.

El director de escena, a menudo autor de la versión, necesita, según se colige de lo que vemos a nuestro alrededor, de un lenguaje a su

medida. Le cuesta aceptar el misterio y la luz de las palabras escritas por otro. Se oyen manifestaciones inquietantes. Alguien asegura que el diálogo que se escucha en el escenario debe ser igual “al que se habla en la calle”. El coloquialismo impuesto por la televisión contagia al teatro, sometiéndolo a su vulgaridad. Quien dirige el espectáculo decide qué va a transmitir de la obra original al público, y en qué estilo verbal va a presentarla. El “dramaturgo” alcanza así su máximo poder, el texto clásico se confunde con la versión de su cosecha, hablada y representada con arreglo a su criterio.

### ¿Qué ha sido del teatro?

Si el repertorio llega al espectador a través de tales mediaciones, y el cajón de muchos autores teatrales continúa albergando sus obras irrepresentadas, ¿dónde está el teatro, tal y como se entendía hasta hace poco? (Tal situación cabe sospechar que se da en España con particular crudeza: el repaso de la programación del teatro de la ciudad alemana de Colonia, que combina máxima modernidad con estricto repertorio, o la noticia del éxito en Nueva York de *El mono velludo* de Eugene O’Neill indican que la nueva concepción de la “dramaturgia” es una manifestación de nuestro particular tipismo).

¿Dónde está la raíz del problema? Tal vez en que nuestra sociedad, los numerosos espectadores que acuden al teatro en abundancia, no lo consideran ningún problema. No necesitan representaciones fieles de los grandes títulos de la Historia del Teatro. Es más, prefieren recibirlos convenientemente versionados. En los años donde reinaba Alfonso Paso, dramaturgo por antonomasia, capaz de copar la carte-

**● El teatro no estrenado se esconde en un espacio ominoso, que increpa a la sociedad que no se da por aludida y a sus representantes, que solo ofrecen al público lo que supuestamente quiere, o han decidido que quiere.**

lera, algunos pensaban, hoy se ve que ingenuamente, que existía otro tipo de teatro, sofocado por circunstancias adversas. Una ilusión. Lo vemos también en el cine. ¿Qué películas convocan en masa a los espectadores? Comedias ligeras y la saga del señor Torrente. Nuestros conciudadanos suscribirían una colecta para agrandar el cajón de los autores que no suben a las tablas. Un cajón provisto de un grueso candado con llave férrea.

Pero nada hay más inútil y deprimente que la queja. Nada de quejas. Es preciso mirar alrededor descartando a priori la tentación del derrotismo. En nuestros oídos preocupados no deja de retumbar la terrible sentencia de Max Estrella en *Luces de bohemia*. “Las letras son colorín, pingajo y hambre”, aseguraba el gran lúcido. Sí, sí, no hay que engañarse, aunque tampoco desdeñar los destellos que parpadean en medio de la mediocridad del panorama, como la curiosidad y la crítica inquietud del joven espectador, el descubrimiento del texto bien traducido por parte de un minúsculo y romántico teatrillo de vida efímera, o la certeza de que el público ni es idiota ni conviene negarle capacidad de reacción.

Porque la situación esbozada, con sus características propias, no puede decirse que sea nueva. A modo de breve y jugosa meditación, resulta oportuno convocar la declaración de un notable autor teatral, reciente y felizmente recuperado (un síntoma de que no todo está perdido).

Max Aub, en el prólogo de su obra *Los muertos*, editada por Joaquín Mortiz (México, 1971), escribía lo siguiente:

La publico como hice siempre con mi teatro, sin esperar a ver si la obra se puede estrenar, por falta de tiempo y gusto de hacer vida de autor dramático. Ni cuando estuve en edad me dio por acosar empresarios, hacerle la zala a actores y actrices, procurar financiamientos, compartir dimes y diretes, soportar rupturas, arreglos, chismes, enojos, rabetas, decoradores, directores, músicos, tiempo, ensayos, desvelos, dudas. Si a alguien le gusta una de mis obras, que la monte. Si no, duerma *la paz de su tinta*. Me tiene sin cuidado.

Cuántos dramaturgos de hoy suscribirían tal declaración. No hay que pensar que el famoso cajón coincide con el fracaso absoluto. Cabe el consuelo de la paz de la tinta, sazónada de prudente indiferencia. 🐣

ÁLVARO DEL AMO ES DIRECTOR DE CINE (*EL CICLO DREYER*) Y TEATRO (*LA EMOCIÓN*), GUIONISTA (*AMANTES*), AUTOR TEATRAL (*GEOGRAFÍA*), Y NARRADOR (*EL HORROR, CASA DE FIERAS*). HA SIDO CRÍTICO DE CINE Y TEATRO, HOY DE ÓPERA.