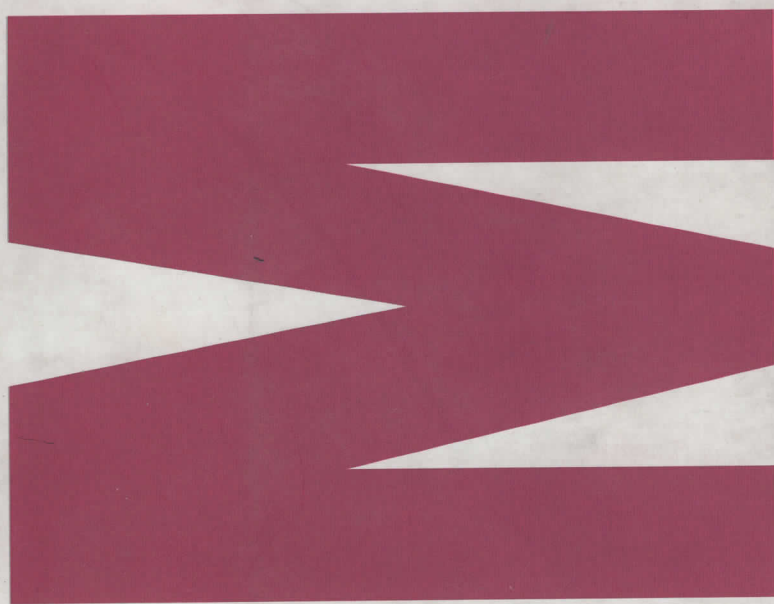




# LA ESCENA SIN LÍMITES



FRAGMENTOS DE UN DISCURSO TEATRAL  
JOSÉ SANCHIS SINISTERRA



## EL SENTIDO DE UNA DRAMATURGIA\*

En primer lugar, ¿por qué hablar de 'dramaturgia' y no -como siempre se ha hecho- de 'adaptación'? ¿Mera pedantería terminológica, moda foránea? No: más bien, precisamente, porque lo que "siempre se ha hecho" -y así suele entenderse al 'adaptar' una obra clásica- ha sido efectuar un conjunto de operaciones reductivas, mutiladoras del texto original, tendentes sobre todo a abreviar, aligerar o suprimir el material dramático considerado innecesario, excesivo, prolijo, ininteligible y, en definitiva, ajeno a los gustos del público habitual. La obra queda así "podada", "limpia", "actualizada" y lista para el consumo: un producto reconocible, familiar, no demasiado distinto de los fabricados en el día, aunque, eso sí, con el genuino sabor y la prestigiosa aureola de Lo Clásico.

Un trabajo dramático, en cambio, si bien a menudo procede a despojar el texto de algunos de sus componentes, no lo hace en función de propósitos normalizadores y digestivos, sino desde una particular interpretación de la obra, a partir de un proyecto de puesta en escena, que compromete radicalmente a sus responsables en tanto que 'autores' de un acontecimiento escénico. En el hecho de asumir con rigor esta 'autoría' del espectáculo, de afirmarse como algo más que una función de mediación, estriba la especificidad y el riesgo de una dramaturgia. No se trata, pues, de manipular los significados del texto original para facilitar su comprensión y su asimilación con un mínimo de esfuerzos y un máximo de gratificación, sino de optar por un 'sentido' del fenómeno teatral en su globalidad, y seguirlo: la ruta escogida puede comportar más dificultades y menos gratificaciones.

En el caso presente, el punto de partida ha sido propuesto por José Luis Gómez, con quien ya trabajé en la dramaturgia de *La vida es sueño*. He intentado, por lo tanto, operar desde nuestras zonas de coincidencia, que son muchas y configurar un texto susceptible de "recibir" su peculiar concepción del hecho teatral. Porque sólo implicándose personalmente, subjetivamente, en la creación de un espectáculo, puede el texto originario revelar algún 'sentido': y así es como José Luis Gómez trabaja.

A partir de aquí, de las discusiones previas con José Luis Gómez y con Eugenio Amaya, de nuestras preguntas y respuestas sobre el texto de Calderón, he tratado de comprender la 'mecánica' de la obra: la arquitectura de la trama, la composición de los personajes, el diseño de las escenas, el movimiento interior y exterior de la

\* Programa de mano de Ay, *Absalón*, de Calderón de la Barca, Madrid, Teatro Español de Madrid, 1983, pp. 13-22.



acción, las secuencias estróficas, el ritmo métrico, las pautas de la rima... y también la estructura sintáctica, el repertorio léxico, los estilemas, ese flujo lingüístico que combina el tópico y el estereotipo con la imagen fulgurante y el concepto sutil, el chiste banal con la explosión patética. Cotejando el texto con el relato bíblico y con *La venganza de Tamar*, de Tirso de Molina, cuyo tercer acto es casi idéntico al segundo de Calderón, fue apareciendo una cierta comprensión artesanal del modo de hacer, de la 'manera' dramática calderoniana.

Desde esta inteligencia -real o ilusoria- de su funcionamiento textual, he emprendido una minuciosa intervención sobre todos los niveles de la obra, tanto los estructurales -fuerzas en conflicto, personajes, secuencias de la acción, espacialidad, temporalidad...- como los discursivos: dialogismos, funciones del lenguaje, retórica, etc. Y todo ello en función de un 'sentido' global, que es a la vez opción previa e incógnita a despejar, cuyas coordenadas podrían expresarse esquemáticamente así:

- acentuar la violencia primitiva de la acción (es decir: no actualizar, sino arcaizar la trama);
- intensificar la dimensión afectiva, pasional, a costa de atenuar lo especulativo y conceptual;
- concentrar los componentes básicos de la trama (actantes, oposiciones, procesos...) sin disminuir sus contradicciones y ambigüedades;
- desarrollar lo implícito, lo latente, lo velado por el pudor, los convencionalismos o los tabúes de la época y del género, pero que hoy percibimos inequívocamente como agentes productores de sentido;
- atenuar o eliminar las incongruencias y artificios allí donde el texto cumple una función dramáticamente subsidiaria o ilustrativa, manteniéndolos y reforzándolos, aun a costa de la verosimilitud, en el resto de la obra;
- potenciar la justificación relacional e interaccional de los comportamientos, que aparecen así no tanto motivados por el 'carácter' de los personajes, como por su mutua influencia;
- y, en fin, multiplicar los movimientos interiores que los monólogos y diálogos revelan u ocultan, mediante leves alteraciones en los planos semántico, sintáctico y fonético.

A todo ello habría que añadir una particular preocupación por el trabado actoral. En efecto, de lo que sabemos -muy poco- sobre la técnica interpretativa de nuestros cómicos del Siglo de Oro, puede deducirse que la 'recitación' constituía su soporte fundamental -"recitante" es denominación habitual del actor. Los textos lo prueban, es el suyo un arte esencialmente oral, verbal, muy próximo, sin duda, al de los narradores populares; de aquí que todos los elementos significativos de la acción dramática se encuentren verbalizados explícitamente en la obra. Sólo posee sentido y función en la trama aquello que puede ser dicho, enunciado por la palabra (abstracción hecha, naturalmente, de los efectos escenográficos). Incluso los "visajes", "gestos" y "meneos", es decir, los lenguajes corporales del actor, funcionan simplemente como ilustración y complemento de la expresión oral. Hoy, sin embargo, el arte del actor explora otros recursos que le permiten -y aun le exigen- escapar de la literalidad, de la redundancia, y reemplazar, relativizar y hasta contradecir el significado del lenguaje verbal. Desde

esta perspectiva, así como facilitar a

Sí: me he permitido el texto de Calderón, palabras y acciones he retocado y reelaborado de reescribir y es de excelencias poéticas mediocres, que tal el texto de *Los ca* ahí, integro, intocada concebida y realizada Calderón y su obra "connaisseurs" el público la tarea de

POSTDATA.- Un siglo pasado, se ha todo el acto tercer identidad de ambos parece producir insuficiencia de lo ejemplo, la invers basándose en ana de que *La veng* Calderón, retomar dramático: *Los ca* este enigmático y



esta perspectiva, he intentado posibilitar el trabajo de los actores sobre el subtexto, así como facilitar al máximo la organicidad de la interpretación.

Sí: me he permitido alterar substancialmente -aunque creo que no "esencialmente"- el texto de Calderón. He modificado la disposición de algunas escenas, he atribuido palabras y acciones de unos personajes a otros, he suprimido personajes y escenas, he retocado y reelaborado el estilo y la métrica, y hasta he cometido la imprudencia de reescribir y escribir estrofas enteras (no por crearme capaz de emular las excelencias poéticas de Calderón, sino por considerar factible imitarle en sus pasajes mediocres, que también los tiene). Pero nadie tiene por qué rasgarse las vestiduras: el texto de *Los cabellos de Absalón* no ha sido definitivamente masacrado: sigue ahí, íntegro, intocado... en cualquiera de sus ediciones. Esto es sólo una dramaturgia, concebida y realizada en función de algo tan efímero como una puesta en escena. Calderón y su obra nos sobrevivirán a todos. Dejo a los eruditos, especialistas y "connaisseurs" el deporte de identificar mis traiciones textuales, y a la crítica y público la tarea de juzgar el resultado de mi trabajo. Perdonad sus muchas faltas.

POSTDATA.- Unas líneas sobre la debatida cuestión del segundo acto. Desde el siglo pasado, se ha venido afirmando que Calderón plagió, con leves alteraciones, todo el acto tercero de la tragedia de Tirso de Molina *La venganza de Tamar*. La identidad de ambos textos es indiscutible; las incongruencias que esta inserción parece producir en *Los cabellos de Absalón* también. Sin embargo, dada la insuficiencia de los datos cronológicos, otras hipótesis son también posibles. Por ejemplo, la inversa. Muy recientemente, el profesor Rodríguez López-Vázquez, basándose en análisis métricos, léxicos y dramáticos, ha sostenido la posibilidad de que *La venganza de Tamar* hubiera sido escrita en colaboración por Tirso y Calderón, retomando éste, años más tarde, el acto escrito por él para otro proyecto dramático: *Los cabellos de Absalón*. Quede la cuestión como un enigma más de este enigmático y fascinante texto.