

**LAS MODALIDADES DE REESCRITURA EN EL TEATRO ESPAÑOL
CONTEMPORANEO**

*(THE MODALITIES OF RE-WRITING IN THE CONTEMPORARY
SPANISH THEATRE)*

MARCELA BEATRIZ SOSA¹

RESUMEN

El trabajo constituye un avance del Proyecto 312: La reescritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano, en curso. La lectura de un corpus textual español e hispanoamericano delimitado a partir de la década del 50, aproximadamente, sugiere que una de las formas contemporáneas de producción teatral reside en la reescritura, o dicho de otra manera, numerosos textos se generan sobre la base de escrituras previas. De por sí, a causa de su naturaleza particular, la puesta en escena de un texto dramático es una reescritura, pero solamente consideraremos los textos dramáticos que derivan de textos dramáticos anteriores, de textos narrativos o de relatos míticos. En este trabajo intentaremos realizar una clasificación de las diversas modalidades de reescritura, que puede consistir en reelaboraciones totales o parciales, superficiales o profundas, con distintos niveles de complejidad. Nuestro enfoque será efectuado desde el campo nocional de la intertextualidad y con una metodología provista por la semiótica del teatro. La reciente iniciación del Proyecto solo nos permite movernos en el terreno de las hipótesis, en una primera aproximación a la problemática que nos ocupa.

ABSTRACT

This work constitutes an advance of the current Project 312: Re-writing in the Contemporary Spanish and Latinamerican theatre. The reading of a corpus of Spanish and Latinamerican texts approximately from the 50's, suggests that one of the contemporary forms to produce theatre calls for the re-writing, or, in other words, many texts are generated on the base of previous writings. In fact, because of its special nature, the performance of a dramatic text is a re-writing, but we will consider only the dramatic texts which derive of preceding dramatic texts, of narrative texts or of mythical tales. In this work we'll try to make a classification of the diverse modalities of re-writing, which may consist of total or partial remakes, superficial or deep, with different levels of complexity. Our approach will be done from the notional field of intertextuality, with the methodology provided by the

¹ Consejo de Investigación - Universidad Nacional de Salta.

semiotics of theatre. The recent initiation of Project only permit us to move on the hypothesis' ground, in a first approximation to the questions which we are studying.

TEORIA Y PRAXIS TEATRAL EN ESPAÑA

En los primeros tramos del Proyecto que estamos llevando a cabo (1), surgió la confirmación rotunda de la hipótesis planteada: la reescritura anima, en proporciones insospechadas hasta para nosotros mismos, la práctica teatral.

Ahora bien, ¿qué clase de reescritura es ésta? ¿Existe una sola o hay varias posibilidades de reescritura? ¿Lleva marcas identificatorias, se denuncia a sí misma como tal, esto es, como una reescritura...? ¿O prefiere silenciar su origen...? ¿Y por qué ocurre en forma tan frecuente y sistemática? ¿Será un síntoma importante de la sensibilidad estética de nuestros tiempos?

Estos interrogantes forman parte de una serie de cuestiones que abordaremos, en una primera aproximación, partiendo de las formulaciones teóricas de tres grandes dramaturgos españoles: Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre y José Sanchis Sinisterra. La selección de nombres realizada intencionalmente para poner mojones en la dramaturgia hispánica, se justifica por los intentos de un «nuevo teatro», efectuados, desde la post-guerra, por Sastre y Buero Vallejo y, desde la década del '60, por Sanchis Sinisterra.

El «nuevo teatro» español puede situarse en los albores del '50: en 1949 Buero Vallejo estrena *Historia de una escalera* estipulando, desde este primer texto, su voluntad de sacudir la conciencia del público y de sacarlo de prácticas evasivas y acomodaticias, herederas esclerosadas del benaventismo y del «astracán» (Ruiz Ramón 1980, 337).

1. A. BUERO VALLEJO:

Su teatro ha de ubicarse en el contexto de los vaivenes políticos de España pues, como ha dicho el propio dramaturgo, en todo texto actúan: por un lado, las vivencias personales; por otro, la sociedad en que vive y, en tercer lugar, su formación literaria. Tres factores que hemos de tener en cuenta a la hora de determinar las características escriturales del teatro contemporáneo (Buero 1977, 69-70).

En un texto autocrítico de Buero Vallejo, leído en 1976 en la Fundación Juan March, el dramaturgo comenta que va a proporcionar datos sobre «posibles influencias y parentescos», en una suerte de «irónico autosacrificio» a «los cazadores de gazapos» (ibid., 71). Luego realiza una prolija discriminación de los intertextos admitidos de *Historia de una escalera*: el relato *Las nubes* de Azorín, el primer acto de *Tic Tac* de Claudio de La Torre, *Humillados y ofendidos* de Dostoievski. Al efectuar su examen de conciencia literario, arroja dudas sobre el concepto de «originalidad»: ¿hasta qué punto es posible deslindar una idea propia, nacida al calor de solitarias convicciones, de otra idea emanada consciente o inconscientemente de un escritor o texto admirado?

Se nos ocurre que una acepción no considerada de las palabras de Borges (por las cuales aspiraba a ser recordado, no tanto por lo que había escrito, sino por lo que había leído) puede ser ésta: un escritor es lo que lee al ser marcado, impregnado, ensanchado, por todas sus lecturas, por lo que leyó y por lo que dejó de leer.

Buero Vallejo cita muchas «influencias» –como él las llama– y poco le importa si esto degrada su originalidad. Antes bien, el lector reacciona precisamente en la forma opuesta: entre el hervor silencioso de tantos autores y textos, suena extrañamente distinta, individualizada, la voz bueriana.

Su procedimiento escritural sigue el mismo esquema en diversos textos: en Las palabras en la arena (1949) utiliza un breve episodio de los Evangelios; en Casi un cuento de hadas (1953) Buero adapta la fábula de Charles Perrault, «Enrique, el del copete»; en Mito (1968) incorpora las andanzas de Don Quijote; en Las meninas (1960) y en Diálogo secreto (1985) Velázquez y su célebre pintura «Las hilanderas» presiden la gestación textual. En La tejedora de sueños (1952) reescribe la historia de Ulises y Penélope, partiendo no solo del texto homérico sino de lo que ha acuñado la tradición literaria. En las palabras de Iglesias Feijóo (quien prologa la edición de Cátedra), encontramos una interesante sugerencia que nos acerca al meollo de la cuestión:

Parece obvio señalar que si un escritor actual se enfrenta a un mito clásico es por haber descubierto en él esas caras ocultas, por lo que siempre interesará más aquello que en el nuevo tratamiento se aparta de lo ya conocido. Nada sería tan inútil como la mera repetición, pese a lo cual se reprochó al autor de La tejedora de sueños no «respetar» ni la fábula ni su significación (Iglesias Feijóo 1983, 40). (2)

Buero Vallejo declara en su «Autocrítica» (3) que ha manejado los materiales de La Odisea con entera libertad, precisamente, porque la admira y porque no podía limitar su admiración a causa de un respeto mal entendido.

2. ALFONSO SASTRE:

La afirmación anterior de Buero Vallejo nos conecta con la postura de Alfonso Sastre, a quien se le encomendó hacia 1977 una versión de La Celestina, para ser puesta en un teatro de Roma:

En un primer momento pensó el autor en una adaptación fiel del texto de Rojas, pero pronto abandonó esa idea puesto que «lo demasiado» que le gustaba impedía que llegase a realizar apenas algo más que «una mera copia» (De Paco 1990, 46).

Una detallada lista de los sucesivos títulos desechados para el nuevo texto de Sastre, que se llamó Tragedia fantástica de la gitana Celestina o Historia de amor y de magia con algunas citas de la famosa tragicomedia de Calixto y Melibea, puede dar indicios del cauce que imprimió el dramaturgo al material celestinesco:

¡Arde, Celestina!
Celestina en la hoguera
Arde la Celestina
¡Arde la vieja puta Celestina!

Celestina o las tragedias corporales

Tratado de Celestina y de las tristezas y alegrías de la carne humana

Quema de Celestina

..

3. J. SANCHIS SINISTERRA:

Como teórico e investigador, Sanchis Sinisterra ha alternado sus clases con la dirección y la escritura. A partir de Algo así como Hamlet, escrita entre 1967 y 1970, realiza una trayectoria escénica que lo lleva a la creación del «Teatro fronterizo», como una teatralidad alternativa al discurso escénico burgués (Aznar Soler 1991, 34-35).

El «Teatro fronterizo» es un laboratorio de experimentación verbal, donde se manipulan textos para extraer de ellos su teatralidad. Sirvan como ejemplos: El gran teatro natural de Oklahoma (1982), dramaturgia sobre textos de Kafka; Informe sobre ciegos (1982), adaptación del capítulo homónimo de la novela de Sábato Sobre héroes y tumbas; Moby Dick (1983), dramaturgia de la novela de Melville... En 1980, Sanchis Sinisterra presenta su espectáculo Ñaque o de piojos y actores, ejemplo de «dramaturgia cohesiva», ya que parte de dos loas de Agustín de Rojas y de dos pasajes de su texto El viaje entretenido, pero añade elementos del refranero popular, relatos y cuentecillos folklóricos, romances, fragmentos de autos y de entremeses, así como «residuos» de La gran Semíramis de Cristóbal de Virués y de la Serafina de Alonso de la Vega.

El mismo Sanchis Sinisterra afirma que «el principio rector de la elaboración dramática de Ñaque es el conglomerado, próximo al que ha regido a lo largo de los siglos -y especialmente en el de Oro- la composición de las llamadas 'Misceláneas' «, y nos recuerda que «en el conglomerado se trata de integrar las partes en el todo, sin anular plenamente sus diferencias originarias, su natural diversidad...» (cit. por Aznar Soler 1991, 43).

La labor y los juicios de Sanchis Sinisterra complementan las posturas de Buero V. y A. Sastre. En todos ellos alienta la idea de texto como dispositivo intertextual. Dicho de otra manera, la intertextualidad viene a ser el componente primordial de la textualidad, y la reescritura, uno de sus casos más específicos y relevantes.

ALGUNAS MODALIDADES DE REESCRITURA

En un trabajo anterior sobre la práctica de la refundición en el teatro barroco en lengua hispánica (4), incluimos un cuadro general de las operaciones hipertextuales, según la clasificación establecida por Genette (1982, 25-26), para los distintos tipos de reescritura. Las variables contempladas para dicho cuadro son la relación, que puede ser de «transformación» o de «imitación», y el régimen, que puede ser lúdico, satírico o serio. De la conjugación de estas variables resultan seis tipos de operaciones, que son: a) La parodia: transformación de régimen lúdico. b) El travestismo: transformación de régimen satírico. c) La trasposición: transformación de régimen

serio. d) El pastiche: imitación de régimen lúdico. e) La ridiculización: imitación de régimen satírico. f) El simulacro burlesco: imitación de régimen serio.

En el trabajo ya citado, proponíamos la categoría refundición como una alternativa posible, que englobaría las relaciones de transformación e imitación. Pensamos que actualmente la práctica de la refundición existe, aunque recibe otras denominaciones: (nueva) versión, adaptación, montaje, dramaturgia... (Sanchis Sinisterra utiliza el último término frecuentemente).

La ambigüedad es la marca de toda reescritura: la intención de quien reescribe y el efecto en quien interpreta admiten múltiples lecturas. Por ello puede suscitar encendidos elogios y catalogarse de un «homenaje textual», o desencadenar opiniones acerbas, como ocurrió con la recepción de La tejedora de sueños de Buero V., por haberse apartado de la significación ortodoxa.

Aquí, precisamente, surge una de las principales dificultades que se presentan al enfrentar una reescritura: no se tiene en cuenta de qué modalidad se trata. No podemos englobar en un mismo saco las relaciones que guarda un nuevo texto dramático con el anterior que es su claro precedente, las derivaciones de textos narrativos y las textualizaciones de mitos de validez universal.

Proponemos cuatro modalidades básicas de reescritura cuyos rasgos nodales son los siguientes:

- **Reescritura dramática propiamente dicha:** Un texto teatral deriva masivamente de otro texto teatral; por ejemplo, La tragedia fantástica de la gitana Celestina... de A. Sastre. Se caracteriza por conservar la marca de origen pero, al mismo tiempo, se inscribe como otro texto: «función trans-textual y trans-narcisista, supone el retorno a la nueva escritura para autoexhibición» (Laurette 1984, 13).

- **Reescritura dramática de textos narrativos:** Es un filón inagotable ya que ofrece multitud de ocurrencias tanto en el teatro español como en el hispanoamericano. Desde los mismos escritores, que deciden reescribir para las tablas textos narrativos propios (como Miguel Delibes hace con La hoja roja o Cinco horas con Mario), hasta los directores escénicos que vislumbran la teatralidad de textos paradigmáticos como el Ulises de J. Joyce, sobre el cual Sanchis S. elabora La noche de Molly Bloom, todos practican un procedimiento favorecido por la fecunda circulación del discurso narrativo.

- **Reescritura dramática de mitos:** Esta modalidad excede, con mucho, las fronteras del teatro español. Posiblemente su supremacía obedezca a la tarea que parece ocupar al teatro contemporáneo: desmitificar, desmontar los mitos envejecidos o falaces, para rehacerlos o sustituirlos, o sea, para «remitificar» (cfr. Iglesias Feijóo 1983, 39). Además de la mencionada reescritura de A. Buero V. -que incorpora el texto homérico pero también la tradición oral y literaria-, recordamos ¡Oh, Penélope! de Gonzalo Torrente Ballester y ¿Por qué corres, Ulises? de Antonio Gala (5). Es dúbio también que hay mitos muy difíciles de separar de la envoltura artística que les dio fama. Sería el caso de Mito de Buero V., en el cual son plausibles ambas categorizaciones.

- **«Dramaturgia cohesiva»:** Tomando el término de las formulaciones teóricas de Sanchis S., aplicamos esta noción al conglomerado de partes diversas reunidas en

un todo, en el cual mantienen sus diferencias originarias pero están sometidas al sentido del nuevo texto y del nuevo contexto (cfr. Aznar Soler 1991, 43-44). Esta novedosa forma de teatralidad, que participa de las características del montaje y de la citación, posee la particularidad de que los elementos hipotextuales siguen estando, pero en un contexto distinto y, por lo tanto, resemantizados. El ejemplo evidente es Ñaque, que aúna segmentos dramáticos, narrativos, folklóricos, orales...

CONCLUSIONES

Hasta ahora los pasos de nuestra investigación nos han conducido a certificar la práctica de la reescritura en el teatro español contemporáneo y a deslindar las grandes líneas en las que se desenvuelve. Inclusive hemos podido detectar algunas ideas directrices en el procedimiento escritural vigente.

El dramaturgo, en tanto lector hipertrofiado -doblemente sagaz-, actúa como si los textos tuvieran espacios vacíos o intersticios en su trama que muestran hilos sueltos o desaprovechados. Así, rellena esos huecos, corrige, traspone, inventa: imagina nuevas situaciones para esos personajes y/o nuevos personajes para esas situaciones. Les otorga un suplemento de pasado o de futuro (o ambos). O bien saca una cita del hipotexto y la inserta en otro tejido, en otra parte del nuevo texto, practicando la «técnica del injerto». De improviso las palabras adquieren un relieve inusitado, a la manera de un foco que iluminase enfáticamente un sector del escenario. Ha conseguido, con el roce de los dos discursos, un efecto de doble sentido: la familiaridad y el distanciamiento.

Por exceder los límites del presente trabajo, dejamos para otro lugar la interpretación de los móviles y las consecuencias de esta práctica.

NOTAS

- 1) Este trabajo es un primer avance del Proyecto N° 312: La re-escritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano, del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta. El mismo ha dado comienzo en marzo de 1992 y es dirigido por la Lic. Graciela Balestrino de Adamo.
- 2) Iglesias Feijóo, en su Prólogo a La tejedora de sueños de A. Buero Vallejo (1983), transcribe los juicios de valor de Luis Calvo publicados en ABC, 12 de enero de 1952.
- 3) Buero Vallejo ha realizado siempre un contrapunto entre la praxis escénica y la teorización. Su «Autocrítica» figura en ABC, 11 de enero de 1952, cit. por Iglesias Feijóo, loc.cit., 42.
- 4) Cfr. Balestrino de Adamo, Graciela y Marcela Sosa, La re-fundición en el teatro barroco español e hispanoamericano, Informe Final del Proyecto N° 190, CIUNSA. (inéd.).
- 5) Para inventariar las reescrituras en el teatro español (e hispanoamericano) contemporáneo, remitimos a las revistas especializadas, de consulta indispensable: Primer Acto, El público, Pipirijaina, Yorick y Estreno (estas últimas ya fuera de circulación). También puede resultar útil Anthropos N° 79, 1987, por su «Teatro: informe actual».

BIBLIOGRAFIA

AA.W. (1987) «A. Buero Vallejo. La tragedia, transparencia y cristal de la palabra», Anthropos Nº 79 (Monográfico dedicado casi completamente a A. Buero Vallejo).

AA.VV. (1987) «Teatro: informe actual», Anthropos Nº 79, I-XI.

AA.VV. (1977) Teatro español actual. Madrid, Cátedra y Fundación Juan March.

AZNAR SOLER, M (1991) Introducción a Ñaque. ¡Ay, Carmela! de J. Sanchis Sinisterra. Madrid, Cátedra.

BALESTRINO de ADAMO, G y SOSA, M (1991) La refundición en el teatro barroco español e hispanoamericano. Salta, Universidad Nacional (inéd.).

BUERO VALLEJO, A (1983) La tejedora de sueños. La llegada de los dioses. Madrid, Cátedra.

De PACO, M (1990) Introducción a Tragedia fantástica de la gitana Celestina. Madrid, Cátedra.

GENETTE, G (1989) Palimpsestos. La literatura al segundo grado. Madrid, Taurus.

IGLESIAS FEIJOO, L (1983) Introducción a La tejedora de sueños. Madrid, Cátedra.

LAURETTE, P (1984) «A la sombra del pastiche: la reescritura. Automatismo y contingencia». Trad. de Mirka Bonalumi. Rosario, Universidad Nacional.

RUIZ, RF (1980) Historia del teatro español. Siglo XX. 4ªed., Madrid, Cátedra.

SANCHIS SINISTERRA, J (1991) Ñaque. ¡Ay, Carmela! Madrid, Cátedra.

SASTRE, A (1990) La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina. Madrid, Cátedra.