

La guillotina de los adaptadores

En el Teatro Español, nueva sede del Inestable Teatro Nacional de Barcelona, se está representando uno de los textos menos conocidos y más complejos de la historia del teatro moderno: «La muerte de Dantón», primera obra de Georg Büchner, nacido en Alemania el 18 de octubre de 1813, es decir, hace hoy exactamente 160 años y diecinueve días.

Esta obra ha conocido un extraño destino. Evidentemente, todos los manuales la citan, pero lo hace de prisa, casi por obligación. Nadie osa detenerse en ella. Críticos e historiadores la sobrevuelan desde una altura que permite observar perfectamente sus principales accidentes, pero impide ver sus detalles, y se posan enseñada en aquel «Woyzeck» que Büchner dejara inacabado y que, por su linealidad, resulta mucho más cómodo, se adapta mejor a los cánones críticos establecidos. «La muerte de Dantón» no se deja atrapar fácilmente; antes bien, es muy fácil quedar atrapado en ella, encontrarse de pronto sumergido en un mundo dramático que no puede ser reducido con los instrumentos habituales. «El drama histórico —dirían Martha Robert y Arthur Adamov en 1953— no es en este caso un simple pretexto para presentar a los espectadores unos acontecimientos del pasado impresionantes y edificantes. Es la imagen compleja, difícilmente descifrable, hundida en mil contradicciones, de una situación que es, en realidad, la única que el hombre conoce, puesto que éste es, por naturaleza, prisionero del tiempo.»

Es, sobre todo, un texto sin maniqueísmos, sin buenos y malos. Hay, en él, fuerzas opuestas, pero ninguna de ellas es moralmente superior a las demás. Ahí está, simplemente, la Revolución francesa de 1789 en el momento más intenso de su desarrollo, el período del Terror; ahí está Dantón, héroe y víctima de una revolución que no quiso llevar hasta sus últimas consecuencias; ahí está el incorruptible Robespierre, empujado por los «sans-culottes» hacia una nueva etapa revolucionaria que acabaría también por destruirle; ahí, en fin, los desheredados, los que no llegaron, como los burgueses, al punto culminante de su trayectoria pero que avanzaron un paso más hacia su emancipación.

Este es el texto que Emilio Romero ofrece hoy, en versión libre, a un público que, entre otras cosas, desconoce totalmente el original de Büchner.

¿Qué clase de adaptación es la de Romero?

Adaptaciones y manipulaciones

No hay duda que el problema de las adaptaciones es tan viejo como el mismo teatro. El lector sabe que casi todas las tragedias griegas son, en realidad, versiones personales de temas —elevados al rango de mitos— perfectamente conocidos por el público de entonces y que habían pasado ya a formar parte del patrimonio cultural común. Shakespeare aprendió su oficio en los textos ajenos, inició su carrera de dramaturgo como «arreglador» de obras y nunca dejó de utilizar materiales ya existentes para escribir sus textos más personales y perfectos. Puede decirse, en fin, que todos los textos «clásicos» representados hoy son textos adoptados. Eliminar determinados fragmentos, «aligerar» la obra para ajustarla a las necesidades del teatro industrial, cambiar el orden de algunas escenas, introducir alusiones al presente o referencias culturales que faciliten la comprensión de lo que fue escrito en otras circunstancias, todo ello es adaptar la obra a los usos y costumbres del teatro actual y a la sensibilidad de su público. Pero éstas son, por así decir, adaptaciones «técnicas» que, por lo general, no alteran sustancialmente el contenido de la obra.

Frente a esas adaptaciones técnicas, frente a las que sólo lo son en sentido muy amplio (las incontables versiones de Antígona, por ejemplo), y que deban ser consideradas como nuevas interpretaciones de temas que han perdido su primitiva vinculación a un autor concreto, existen otras, que acertadamente, Emilio Romero, en el programa de mano del «Dantón», denomina manipulaciones. Algunos adaptadores,

en efecto, son simples manipuladores que usan en provecho de sus ideas personales el trabajo y el nombre de otros, amparándose en la impunidad que se deriva de la ignorancia del público acerca del texto original. Emilio Romero los denuncia valientemente, y hay que agradecerse porque en el teatro, como en todas partes, las confusiones son nefastas.

Pero, temiendo acaso que muchos no comprendan en términos abstractos el verdadero alcance de tales operaciones adulteradoras, Romero va más allá y nos ofrece un ejemplo concreto, de enormes cualidades didácticas: su propia versión de «La muerte de Dantón». Puede verse aquí que «adaptar» una obra es, a veces, sumamente fácil. Se cambia una acotación, se disparan tres tiros, y ya está.

Permítanme ustedes que les cuente brevemente la última escena de la obra original y resuma, para aquellos que no han disfrutado aún de los sustanciosos descuentos que se ofrecen al público popular en la sede del Nacional, la que ha escrito, en su versión libre, Emilio Romero.

Las dos lecturas de una misma escena

Dantón, líder de la oposición al Terror revolucionario exigido por el pueblo y aplicado por Robespierre, acaba de ser guillotinado junto a sus amigos Lacroix, Héault de Sechelles (que había colaborado decisivamente en la redacción de la nueva Constitución francesa), Philippeaux, Fabre d'Eglantine y Camille Desmoulins. Concluida la ejecución, y para cerrar la obra, Büchner centra su atención en un solo personaje: Lucile, la esposa de Desmoulins. La vemos en la penúltima escena deambular por las calles, loca de dolor. He aquí su lamento: «¡Camilo! ¿Dónde debo buscarte desde ahora?». Después de esta réplica, hábilmente, Büchner pasa a otra escena. Nos hallamos ahora en el escenario de los ajusticiamientos. Dos verdugos se disponen a terminar su jornada de trabajo. Recogen sus cosas, cantando despreocupadamente «cuando voy a casa, la luna

brilla dulcemente». Luego se alejan. Con esta breve secuencia, Büchner ha preparado dramáticamente la entrada de Lucile: su desesperación se verá acentuada por el contraste con la actitud de unos hombres para los que la muerte es un hecho cotidiano, un gesto profesional.

Llega entonces Lucile. Se sienta en las escaleras que conducen a la guillotina. Su dolor es, ahora, más sereno. Habla («Oh, campana fúnebre, que con tu dulce voz le has seguido hasta la tumba!») y canta («Más de cien mil bien contados han sido decapitados»). Aparece en ese momento una patrulla. Uno de sus miembros, un ciudadano, da el «quién vive». Lucile reflexiona antes de contestar y, luego, como si tomara una decisión, lanza un grito inesperado: «Viva el Rey». «En nombre de la República», dice el ciudadano; se acerca a Lucile a se la lleva. Esta indicación escénica cierra el texto de Büchner.

Veamos ahora la escena representada. Los verdugos han sido suprimidos, destrozándose así gran parte de la fuerza dramática de la escena. Entra, pues, directamente, Lucile y dice su texto. Ningún cambio en lo demás. Como en el original, Lucile lanza su insólita provocación: Pero entonces, los tres ciudadanos, «en nombre de la República», disparan a bocajarro sus fusiles, asesinan fría y brutalmente a la pobre mujer indefensa.

Ya hemos visto a lo largo de toda la representación que la nueva república instaurada por los franceses era el caos más absoluto. No sólo era una ocasión para que los poderosos dirimieran sus diferencias, hicieran política en el peor sentido de la palabra, sino que además no resolvía ni los problemas más primarios de las masas. Ahora, por si fuera poco, esa misma república asesina sin piedad y sin juicio previo a los que cometen un modesto delito de opinión, a un personaje con el que el público se ha identificado intensamente. Esos tres tiros que resuenan en el escenario, son salvas de disuasión.

¿Büchner, asesino?

Nada hay que oponer a que un dramaturgo manifieste sus puntos de vista desde el escenario. Lo grave es utilizar a Büchner, convertir a Büchner en el asesino de Lucile Desmoulins, distorsionar las verdaderas intenciones de un autor que ya no puede ejercer el derecho de veto. En el texto original, el sentido de la última escena es diáfano: Lucile Desmoulins quiere morir para reunirse con su marido; su

«Viva el Rey» es, simplemente, una forma de suicidarse con la misma arma que matara a su marido, la guillotina. Para que quede bien claro, Büchner ha escrito otra escena en la que nos muestra el suicidio por veneno de la esposa de Dantón. Este suicidio introduce la muerte voluntaria de Lucile, instala en el escenario una reveladora simetría. Pero este primer suicidio, Romero lo ha escamoteado. ¿Por qué? Era acaso una escena larga y pesada que podía comprometer el desarrollo dramático? No. Es una escena de trece líneas, de un minuto y medio de duración a lo sumo.

Y, sin embargo, «La muerte de Dantón» exigía, ciertamente, un laborioso trabajo de adaptación técnica. Además de ser muy largo, está lleno de referencias que el público actual no posee. El espectador medio de Barcelona ignora quiénes eran, qué representaban la mayor parte de los personajes que aparecen en la obra; ignora también qué fuerzas encarnaban, respectivamente, Dantón y Robespierre. Tal como dice el propio Romero, además, «Büchner no tenía mis ventajas en orden a la documentación completa (?) de la Revolución francesa» y podía ser interesante ver este momento histórico a la luz de nuestros actuales conocimientos.

Pero lo único que ha hecho Romero es dar a la «anécdota» un significado distinto. La obra de Büchner, con toda su riqueza, permite infinidad de lecturas, pero no contiene, ni siquiera en potencia, la que Romero ha elegido y Vergel, en la escena, ha completado.

¿Cuáles son entonces los límites de la libertad de adaptación? Son ciertamente unos límites confusos, desdibujados, porque no nos movemos en el terreno de lo exacto, sino en el del arte. Se puede poner vallas a los campos, cerraduras a las casas, pero la propiedad intelectual deja siempre sus puertas abiertas. Brecht escribió su «Opera de dos centavos» a partir de la «Beggars' Opera» de John Gay. Pero firmó su trabajo sin tratar por ello de ocultar cuáles habían sido sus fuentes. Las modificaciones introducidas en «La muerte de Dantón» son, cuantitativamente, menores que las que Bhecht aportara al texto de Gay, pero cualitativamente tanto o más importantes. Si los carteles anunciaban «La muerte de Dantón», de Emilio Romero, a partir del texto de Georg Büchner, Emilio Romero hubiera podido decir lo mismo sin engañar al público.

Jaume MELENDRES

BOGUSLAW LITWINIEC, director del Festival de Wroclaw

Coyuntural Litwiniec. Que me lo encontré hace años en Nancy mandando teatro, como los buenos. Que importó cierta «charme» organizadora a la francesa para su festival de Wroclaw; para darle ese bouquet incontentible, esa forma de halago sensual apreciado hasta el paroxismo en los países del Este. Recalcitrante Litwiniec pasó una parte de mi última noche en Wroclaw. Ambos guardamos el palique para el final, como los buenos caldos. Nos encontramos a la una de la madrugada en el Rynek, en el cuartel general, en su rincón en el ángulo oscuro. Sacamos el coñac, las botellas de coñac barato, perfumoso, latinamente fraudulento.

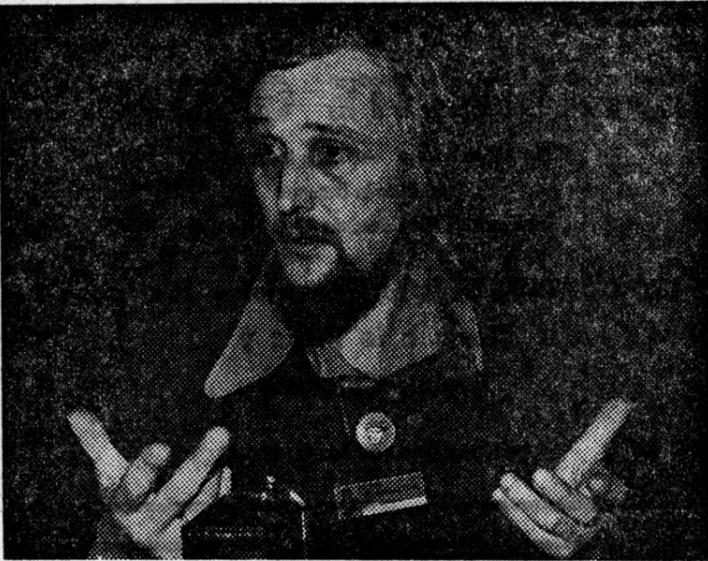
—El Festival de Teatro de Wroclaw comenzó hace ocho años. La idea nació de nuestro grupo de teatro Kalambur, del cual soy director; pensamos en hacer un cierto «evenement» alrededor del teatro joven. Para ello recibimos subvenciones de la Asociación Socialista de Estudiantes Polacos, además de una pequeña ayuda del Ministerio de la Cultura y de la ciudad de Wroclaw.

Wroclaw es una ciudad medio chica, medio grande; medio alta, medio baja. Es una de estas congregaciones de cemento y carne cuya proporción es de difícil cálculo. A mí me da la impresión que está entre Zaragoza y Valladolid; podría echar un vistazo a la guía Michelin, pero ya... la cosa perdería el encanto. En Wroclaw no sirven chocolate con churros, ni chuletas de cordero, ni riñones al jerez. En Wroclaw la gente va a lo suyo; madrugaba; trabaja, come en casa y lee lo suyo que para eso tienen sus buenas librerías. En Wroclaw la gente, cuando quiere ir al restaurante —que no lo tienen— se baja a la cantina socializada, hace cola, le sirven lo que haya; se lo come de pie en unos mostradores alargados, y se larga. En Wroclaw —en Polonia— hay una enorme clase única, repetida, que trajina a diario y que lleva el país colgado a la espalda.

En Wroclaw hay una sala de arte y un teatro en cada esquina.

—Wroclaw goza de una actividad de teatro universitario muy desarrollada. Generalmente en toda Polonia el T. U. está muy desarrollado, pero quizá en Wroclaw como en ningún otro punto. Esta puede ser una explicación del porqué se ha

La organización general del «evenement» es ejemplar. Tomando como base el sistema de trabajo de Jak Lang en Nancy, Litwiniec ha corregido los defectos que aquel festival pudiera tener, y en Wroclaw se vive una semana cada dos años con verdadera euforia internacional. Este año, en su cuarta edición, el



ce el festival en nuestra ciudad. Hay que observar, además, que a partir del bienio 1955-1956, es decir a partir de la muerte de Stalin, el teatro universitario polaco experimentó un cambio radical; cambio en el sentido de que hasta entonces se limitaba a «imitar» a las compañías profesionales, y a partir del teatro joven, y abierto— se detuvo a pensar y a trabajar alrededor de un planteamiento político, ideológico y estético de su teatro. A partir de aquellas fechas los propios grupos escriben sus obras, colectivizan sus espectáculos y en definitiva desarrollan su propio pensamiento para encontrar así una forma de expresión propia.

grupo de Litwiniec ha movilizó 150 invitados, 80 periodistas acreditados, 160 «observateurs» acreditados, 400 personas pertenecientes a las «troupes» de teatro, 200 de la organización interna... y si a esto le añadimos el festival en «off» —que también lo hay aunque modesto— llegamos a barajar la cifra de 2.000 almas, que ya es barajar. Lo que yo le digo a Litwiniec es que un director como él, que organiza un festival para 2.000 tipos picados por el arte dramático, debería poner un cierto freno a estas exigencias de algunas vedettes del teatro pobre (Grotowski, Barba) sobre el número de espectadores para sus espectáculos; limitación que en el caso

teatro | eXpres

de Eugenio Barba —por ejemplo— llega a no más de 59 personas. Teniendo en cuenta que el Odin Theatre de Holstebro ha dado tres representaciones resulta que de los 2.000 participantes al festival, sólo 150 han podido verlos.

—Es cierto, pero estos problemas no están en mi mano el poder resolverlos. Esto de que algunos directores limiten la entrada en un hecho; y como un hecho hay que tomarlo. Es algo que yo no puedo

dad, la confrontación de estilos. Por eso el Comité de Selección de Grupos está compuesto por 12 personas de muy diversa ideología, que escogen 20 conjuntos de entre las 200 que —por ejemplo— han solicitado participar este año. Es así.

Yo le pregunté luego a Litwiniec, por la cuestión política; por las pretensiones que ha podido sufrir la organización del festival para que se incluyera tal o cual grupo. Litwiniec, que es muy zorro en estas

A partir de la muerte de Stalin, el teatro universitario polaco experimentó un cambio radical

cambiar. Además hay que tener en cuenta que el festival no es una sucesión de representaciones como otras cualquiera. El festival es una confrontación de trabajos, de estilos, entre las troupes de teatro y entre la gente que se dedica al teatro. Es pues un festival para profesionales, no para la gente de la calle. Para ellos está el resto del año. Para nosotros, para todos los que nos hemos reunido aquí, existe el festival. En este sentido quizá el actual festival de Wroclaw haya parecido un tanto ecléctico. Quizá lo ha parecido porque yo no he querido nunca hacer una manifestación en una dirección determinada. A mí me interesa sobre todo la diversi-

cosas, me dijo que no, que no ha habido presión, que los del Comité de Cultura nunca le presionaron. Sin embargo durante el festival, al lado de interesantes conjuntos, todos pudimos salir también echando pestes de alguna sala; como el día que actuaron los del STG polaco con una extraña mixtificación en torno a Karel Kapek; o con el grupo de Leningrado, de incomprensible inclusión en un festival mínimamente serio. Y es que en Polonia, como en todas partes, también cuecen habas —sí, pero en algunas partes menos.

F. MONEGAL
Foto: J. LLENAS