

REESCRITURAS

PUNTO DE VISTA EDITORES

PEDRO VÍLLORA

REESCRITURAS

ÓMNIBUS TEATRO, 20

Colección ÓMNI^{BUS}TEATRO, 20

© De los textos, Pedro Víllora, 2024

© De esta edición, Festina Lente Ediciones, SLU, 2024

Todos los derechos reservados.

Primera edición: marzo, 2024

Publicado por Punto de Vista Editores

C/ Mesón de Paredes, 73

28012 (Madrid, España)

info@puntodevistaeditores.com

puntodevistaeditores.com

@puntodevistaed

Director de la colección: Felipe Díez

Coordinación editorial: Miguel S. Salas

Diseño de cubierta y de colección: Joaquín Gallego

Fotografía de solapa del autor: © Goyo de Pacheco

ISBN: 978-84-127476-9-0

Thema: DD

Depósito legal: M-6066-2024

Impreso en España – *Printed in Spain*

Artes Gráficas Cofás, Móstoles (Madrid)

Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser efectuada con la autorización de los titulares, con excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.
www.conlicencia.com

Sumario

PRÓLOGO	9
OBRAS	
<i>Auto de los Reyes Magos</i>	17
<i>Barrio de las Letras</i>	25
<i>La viuda valenciana</i> (Lope de Vega)	59
<i>La dama duende</i> (Pedro Calderón de la Barca)	127
<i>La vida es sueño</i> (Pedro Calderón de la Barca)	207
<i>Tartufo</i> (J. B. P. Molière)	283
<i>La noche veneciana</i> (Alfred de Musset)	329
<i>Casa de muñecas</i> (Henrik Ibsen)	347
<i>Un sabio</i> (Guy de Maupassant)	401
<i>Insolación</i> (Emilia Pardo Bazán)	413
<i>Aire frío</i> (H. P. Lovecraft)	479
EPÍLOGO. ADAPTARSE O MORIR	497

Prólogo

«...Y mucho amor».

Durante años me he quedado perplejo y disgustado cuando leía o escuchaba a tantos cocineros que, al ser preguntados acerca de sus recetas y especialidades, respondían que el secreto era hacerlas con buenos ingredientes y mucho amor.

Abrumado por una amalgama de conceptos teóricos, criterios y técnicas, me costaba entender la aparente inconsistencia y falta de concreción de tales afirmaciones. Sospechaba, incluso, que la intención era escamotear secretos culinarios y evitar la repetición de recetas para mantener una singularidad que solo en sus fogones y restaurantes se pudiese alcanzar. Creer que los profesionales actuaban así por mezquindad o escasa generosidad era un problema mío, no suyo, motivado sin duda por mi escaso entendimiento de la palabra «receta». Si me parecía que la cocina era una aplicación de procedimientos matemáticos exactos no hacía sino demostrar lo poco entrenado que estaba en la misma y cometía un error similar al de una compañera de la carrera de Imagen que estaba preocupada porque en ninguna asignatura nos enseñaban una gramática audiovisual donde se plantease qué planos podrían tener un valor semejante al de las comas y otros signos de puntuación. Entendía que estaba equivocada, pero no era capaz de argumentarle por qué.

Hay quien piensa que, en la cocina, es más correcto hablar de gramos y mililitros que de puñados y pizcas, de minutos más que de esperar un rato a que se dore... Sin embargo, cuando se compara la gramática con la retórica se comprueba que corrección no es sinónimo de eficacia; y la poética utiliza a la gramática, sin duda, pero su aliada no es esta sino la retórica. Y la cocina es un acto retórico.

Cuando la retórica nos plantea el conocimiento del receptor a la hora de elaborar un discurso nos obliga a pensar en los otros. La gramática exige el conocimiento de las reglas, igual que un cocinero

debe saber valorar las características de los productos y sus posibles combinaciones. De nada vale un plato realizado de manera pautada si no satisface el paladar. La aplicación fría y desapasionada de los procedimientos puede ser tan mecánica como estéril, por eso los clásicos sabían que la técnica es necesaria pero no suficiente y que el talento es imprescindible (algunos, como es el caso de Philip Sidney, añadirían un tercer elemento a la ecuación: la práctica). Y el talento no es solo el impulso creador, la motivación, sino también la capacidad de entender lo que el otro quiere y cómo determinar en qué momento algo deja de ser simplemente bueno para, además, estar bien.

El amor, para mí, está en el entorno del talento y no de la técnica. Se tiene o no se tiene, pero no se puede provocar conscientemente, lo que estaría más cerca del interés que del verdadero afecto. Esto solo lo comprendí cuando advertí que adaptar era un trabajo similar a cocinar, y que no en vano el mismo Aristóteles utilizaba metáforas culinarias en sus textos de teoría teatral: el «lenguaje enriquecido» o «sazonado de especies de especias», por ejemplo.

Los cocineros aman sus productos. Se sienten felices eligiendo tal o cual materia prima, escogiendo una, desechando otra... Aprecian sus características, sus aportes nutritivos, y también la mezcla de sabores y texturas al combinarlas entre sí. Presuponen lo que el comensal va a sentir; prevén que la experiencia a la mesa será esta o aquella, y estructuran el menú y su elaboración para conseguir la completa satisfacción de sus clientes.

Sin ese amor doble hacia la comida y los receptores, los cocineros se quedarían en el terreno de los nutricionistas que alimentan el cuerpo en función de sus necesidades físicas; pero un verdadero cocinero se preocupa por hacer de la comida una experiencia estética, una nutrición no ya corporal sino también espiritual.

A finales de 2017, los editores de este libro, Alberto Vicente y Felipe Díez, me plantearon una edición de varias de mis adaptaciones con un texto introductorio acerca de mi teoría de la adaptación aplicada a esas obras. La propuesta me aterró porque no tenía, ni tengo, ninguna teoría de la adaptación, así que decidí darles largas y ofrecerles, en cambio, recuperar mi trabajo previo sobre el «Teatro completo» de Adolfo Marsillach. Lo aceptaron pero la propuesta seguía ahí y cada tanto reaparecía.

Como casi cualquier persona interesada en la escritura dramática, he tenido ocasión de estudiar aspectos relacionados con la misma. He asistido a clases de guión en la facultad de Ciencias de la Información, de trabajo dramatúrgico al cursar dirección de escena, y de teoría de la literatura en la facultad de Filología. Como docente, incluso, me ha tocado explicar algunos de los conceptos y teorías que aprendí, pero todo eso no me ha servido de nada a la hora de escribir. No porque sea un conocimiento inútil, por supuesto, sino porque jamás he pensado en términos de teoría o técnica a la hora de sentarme ante una obra original o una adaptación. A falta de talento y de técnica, mi refugio ha sido siempre la práctica. Nunca he sentido que tuviese que aplicar un proceso, seguir unas pautas o demostrar una hipótesis sino, llanamente, hacer mi trabajo bien.

Tampoco me ocurre cuando escribo sobre los demás: puedo hablar y escribir cuanto haga falta sobre lo que me gusta; me entusiasma dar clase sobre pensadores y artistas, estudiar sus trayectorias, comprender su evolución e intentar transmitirla; pero me cuesta horrores hacer un triste párrafo sobre algo que no me interesa. Sin pasión, cualquier labor se me hace eterna, y es que hace ya mucho que concluí que es el amor lo que me mueve, no la razón. Así, me encanta dar razones acerca de lo que me gusta pero me aburre criticar o argumentar a la contra: haber dejado de ser crítico es una de las mayores pequeñas felicidades de mi vida profesional.

De los tres acercamientos posibles a las disciplinas humanísticas, la crítica, la teoría y la historia, mi favorita es esta última. Las tres se vinculan entre sí, y difícilmente se puede tratar de la evolución de un modelo o un conjunto de objetos sin plantear afinidades teóricas extraídas del análisis individual de los mismos. Pero reconozco que allí donde me siento más cómodo es apreciando cómo los modelos se incardinan con el relato histórico, mostrando características representativas o excepcionales respecto de la historia cultural. Ver el reflejo de un tiempo y una sociedad en un texto me apasiona mucho más que conocer su estructura o sus valores formales: cada vez que recuerdo el poco espacio que dedica Aristóteles a los elementos cuantitativos de la tragedia, respiro aliviado.

En la teoría de la adaptación que jamás escribiré, el estudio del tiempo histórico ocuparía un lugar determinante. Y cuando hablo

de tiempo histórico me refiero a dos momentos muy concretos: el de la creación del texto original y el del instante en que la adaptación se realiza e incluso va a ser difundida entre sus receptores.

Las adaptaciones que aparecen en este libro son deudoras de la pragmática; cada una responde a necesidades diferentes que han exigido soluciones y procedimientos distintos. Ni siquiera tengo muy claro que a todas pueda llamarlas adaptaciones. Muchos analistas han intentado precisar y nombrar las posibilidades a la hora de transformar un texto en otro y han surgido términos como traducción, versión, refundición, adaptación, versión libre, reescritura, etcétera, cuyas definiciones han dado lugar a literatura abundante pero no plenamente aceptada. Es más fácil precisar lo que se hace que concordar con el nombre que merece esa actuación. Quizá la más sencilla de aceptar, en apariencia, sea la traducción o expresión en una lengua de lo que está escrito en otra, pero incluso aquí hay decisiones que tomar que impiden que sea un proceso exacto y definitivo, y también hay una marca de tiempo que obliga a revisar y retraducir para adaptarse a nuevas circunstancias o sensibilidades.

Si la traducción no es exacta, el resto de términos lo es menos aún. Suelen ser mis productores quienes deciden llamar a mi trabajo versión o adaptación y es algo sobre lo que jamás me peleo. A veces (cada vez más) pido si acaso que lo nombren «dramaturgia», sin más, precisamente porque veo que hay gente a quien estas cosas preocupan mucho. La palabra «dramaturgia» es lo bastante vaga como para acoger cualquier sentido: indica que se ha intervenido en el texto sin detenerse a precisar qué.

Las tareas que se pueden hacer sobre un texto no son tantas: se puede cortar, ampliar con textos del propio autor, de otro o escritos por uno mismo; se pueden cambiar fragmentos y parlamentos de sitio, modificar su atribución, refundir, alterar la estructura, reescribir por completo... Se puede mantener la estructura cambiando el lenguaje y, por tanto, los personajes... Se puede hacer un texto nuevo combinando textos preexistentes...

Las decisiones de adaptación a tomar dependen del estudio del tiempo al que me referí más arriba. Antes de escribir una sola línea debo saber qué significa ese texto: cuál fue la intención del autor, cómo se leyó en su momento, cómo era el contexto de creación, de qué

manera el autor dejó caer cuestiones propias de su época, qué tipo de diálogo entabló la sociedad de entonces con él... Esa marca temporal es tan relevante para una obra creada en un tiempo remoto como para algo reciente; e incluso en este caso el cuidado debe ser mayor, si cabe, porque un espectador puede apreciar con particular nitidez los matices de un pasado inmediato que él mismo haya podido conocer. Y eso me lleva al otro tiempo que debe ser estudiado: el del receptor. Una adaptación no se hace en general; se hace para un tiempo, un lugar y un espectador concretos. Solo si sé a quién le cuento las cosas podré elaborar un discurso (teatral, en este caso) que pueda ser comprendido sin tergiversaciones.

Como adaptador, me imagino como un puente entre dos temporalidades. Hay algo de un texto original que amo, que disfruto, que me hace sentir o pensar, y busco la manera de contarlo hoy en según qué circunstancias. Sin amor por el texto, para mí es imposible trabajar: quizá lo que me fascine solo sea un personaje, tal vez solo un asunto, acaso sea más el autor que su obra... Da igual: necesito aferrarme a una ilusión para dedicarle los días, semanas y hasta meses que hagan falta.

El inicio del puente está ahí, y la finalización es, generalmente, el momento presente desde el que trabajo en cada ocasión. Pero, para decidir la estrategia de construcción, debo saber en qué lugar me sitúo: quién lo produce, dirige e interpreta, y con qué presupuesto. En un pasaje no suficientemente citado, Aristóteles recuerda que el espectáculo exige costes, y tanto el presupuesto como el contexto de producción son condicionantes extremos de cualquier adaptación. Tal vez en un mundo ideal la creatividad sea independiente de la economía, y posiblemente en el ámbito de la poesía y la narrativa pueda considerarse así porque ahí uno escribe lo que quiere. Pero el teatro es un arte colectivo y debemos conciliar lo que queremos con lo que podemos y, salvo que uno se conforme con publicar, lo normal es colaborar con otros para alcanzar el objetivo de la representación. El adaptador es así, además, un facilitador del acercamiento del productor y del director al texto para su recreación ante los espectadores.

En esa labor de puente uno debe considerar qué elementos del texto siguen vigentes y cuáles no. Los defensores de la estricta fidelidad (algo que la historia del teatro demuestra que jamás se ha seguido) no parecen advertir que el mantenimiento de ciertas marcas de época

en desuso pueden llegar a ser contraproducentes e impedir el reconocimiento de las virtudes de los textos. La revista y el género chico del siglo XIX, por poner ejemplos que he frecuentado, tienen numerosas referencias a la actualidad de su momento destinadas a provocar un comentario inmediato por parte de los espectadores, de ahí que en ocasiones las representaciones incorporasen hechos noticiosos conforme ocurrían; si hoy se representan sin tocar, se asiste a un museo detenido en el tiempo pero no se revive la experiencia crítica de los espectadores del ayer. Y el teatro es poco compatible con la fosilización.

Mantener los textos en su integridad no es respetarlos, sino lastrarlos con el peso del tiempo; pero alterarlos sustancialmente y hacerlos irreconocibles es una práctica que no tiene por qué ser mala pero que debe ser declarada. Hacer pasar un texto nuevo como si no fuese más que la simple adaptación del original de otro autor me parece inadecuado. Todos los autores nos inspiramos en otros y la *retractatio* es un concepto más que conocido y legitimado con criterios de antigüedad y autoridad, por lo que no es necesario abusar del nombre de otro autor. Consecuentemente, hacer pasar una mera adaptación por un texto original es otra manera de abusar de la obra de otro. Del mismo modo que no conozco criterios consolidados para diferenciar versión de adaptación (aunque sí muchos intentos), tampoco los encuentro para separar la adaptación de la originalidad. En una época de palimpsesto y recreación, esto podría ser un campo abierto a la picaresca, y también me incomoda.

Hoy no solo entiendo a los cocineros sino que comparto su punto de vista. No creo que escribir o adaptar sea una cuestión de fórmulas. Para penetrar en el sentido de un texto no hace falta haber estudiado filología, ni es imprescindible asistir a una escuela de dramaturgia o interpretación para ser dramaturgo o actor. Se puede comprender o crear sin tener que aprender y aplicar procedimientos técnicos, pero tampoco se puede negar que su conocimiento puede servir de ayuda para ampliar la visión que uno tenga de su oficio. Uno de los pocos consejos que me permito dar a los jóvenes artistas en mis clases es que, dado que el amor al teatro ya se les presupone, intenten amarse los unos a los otros, se busquen, procuren admirarse, desarrollen afinidades y, aún mejor, hagan trabajos conjuntos. Las clases técnicas están muy bien, pero aún son mejores los momentos compartidos con

otros artistas, expertos o primerizos, porque es ahí donde se genera y se transmite sabiduría.

Hay pocas cosas tan valiosas como los errores. Una equivocación, un fracaso a tiempo, puede ser una magnífica ocasión para el aprendizaje y el progreso. Solo cuando uno se sienta a pensar por qué no funciona algo, llega a comprenderlo bien. Si no soy amante fervoroso de sistemas y teorías, sí que, horacianamente, soy devoto confeso de los maestros. No me refiero a los ensimismados gurús, sino a quienes aman el arte y los artistas y se preocupan de ayudar a los demás a desarrollar sus posibilidades y ser ellos mismos, en vez de aspirar a convertirlos en sus copias o en meros ejecutores de su ideario. Los equipos con los que he trabajado me han enseñado de adaptación tanto o más que cualquier manual. Y los directores (o autores) verdaderamente grandes son los que saben reclamar la corrección de un error sin hacerte sentir insignificante. He tenido la suerte de que la mayoría de mis adaptaciones haya caído en manos de grandes directores e intérpretes, famosos o no, con muchos de los cuales he vuelto a trabajar y con la mayor parte del resto espero poder volver a hacerlo. Ellos me han ayudado a mejorar y les estoy agradecido. Pero también encuentro aconsejable, al menos para mí, estar abierto a colaborar siempre con gente nueva. Me gusta enfrentarme a propuestas nuevas que me exigen estar alerta y no caer en la repetición o la rutina. Todas las opciones son igualmente respetables y estimulantes: sea hacer un monólogo en una sala alternativa o una gran producción en un festival internacional. Que algo llame más la atención no implica que sea más valioso.

Algunas de las adaptaciones que aparecen en este libro han tenido miles de espectadores; otras, unas pocas decenas. Pero todas ellas, así como las que no están aquí incluidas, son igualmente importantes para mí porque han nacido de la emoción suscitada por los textos originales y del encuentro con otros artistas que me han ayudado a crecer. Podría decir que son hijas de alguna teoría pero mentiría, porque en realidad son los frutos de una actitud, y es que están hechas con mucho amor.

Madrid, 21 de junio de 2021

AUTO DE LOS REYES MAGOS

PERSONAJES

GASPAR

BALTASAR

MELCHOR

HERODES

RABÍ 1.^o

RABÍ 2.^o

CUADRO 1

GASPAR.
Dios creador, cosa tan bella.
No sé cuál es esta estrella.
Por primera vez es vista.
Poco tiempo ha que es nacida.
¿Nacido es el Creador
que es de las gentes señor?
No es verdad, no sé qué digo;
todo esto no vale un figo.
Otra noche me lo cataré;
si es verdad, bien lo sabré.

¿Bien es verdad lo que yo digo?
En todo, en todo lo confirmo.
¿No puede ser otra señal?
Esto es y nada más.
Nacido es Dios, de una mujer,
en este de diciembre mes.
Allá iré, lo que fuere adoraré,
por Dios de todos lo tendré.

CUADRO 2

BALTASAR.
Esta estrella, ¿de dónde viene,
quién la trae o quién la tiene?
¿De qué es la estrella señal?
En mis días no vi tal.
Cierto, ha nacido en la tierra
quien en la paz y en la guerra
señor ha de ser del Oriente,

de todos hasta en Occidente.
Por tres noches me lo veré
y más de veras lo sabré.

¿En todo, en todo es nacido?
No sé si algo habré visto.
Iré, lo adoraré,
y rezaré y rogaré.

CUADRO 3

MELCHOR. Tal, Creador, nunca fue hablada
ni en escritura encontrada.
Tal estrella no es del cielo
y yo soy buen estrellero;
bien lo veo sin escarnio
que un hombre de carne creado
es señor de todo el mundo,
así como el cielo es profundo.
De todas gentes señor será
y todo siglo juzgará.
¿Es? ¿No es?
Creo que verdad es.
Debo echar otra mirada:
si es verdad o si no es nada.

Nacido es el Creador,
de todas las gentes mayor.
Bien lo veo que es verdad;
iré allá, por caridad.

CUADRO 4

GASPAR. ¡Dios os salve, señor. ¿Sois vos estrellero?
Decidme la verdad, de vos saberlo quiero.
¿Veis tal maravilla?
Una estrella es nacida.

BALTASAR. Nacido es el Creador,
que de las gentes es señor.

GASPAR. Iré, lo adoraré.
 BALTASAR. Yo también le rogaré.
 MELCHOR. Señores, ¿a qué tierra queréis andar?
 ¿Queréis ir conmigo al Creador rogar?
 ¿Lo habéis visto? Yo lo voy a adorar.
 BALTASAR. Vamos junto a ti, así podremos hablar.
 MELCHOR. Andemos tras la estrella, veremos el lugar.
 GASPAR. ¿Cómo probaremos si es hombre mortal
 o si es rey de tierra o si es celestial?
 MELCHOR. ¿Queréis bien saber cómo lo sabremos?
 Oro, mira e incienso a él ofreceremos.
 Si fuese rey de tierra, el oro querrá.
 Si fuese hombre mortal, la mirra tomará.
 Si rey celestial, esos dos dejará;
 tomará el incienso, que le pertenecerá.
 GASPAR Y BALTASAR. Andemos, y así lo haremos.

CUADRO 5

GASPAR. Sálvete el Creador, Dios te guarde del mal.
 Un poco te diremos, que no queremos más.
 BALTASAR. Dios te dé larga vida y te guarde del mal.
 MELCHOR. Vamos en romería a aquel rey adorar
 que ha nacido en la tierra; no podemos fallar.
 HERODES. ¿Qué decís? ¿Dónde vais? ¿A quién vais a buscar?
 ¿De qué tierra venís? ¿Adónde queréis andar?
 Decidme vuestros nombres, no os los queráis callar.
 GASPAR. Me dicen Gaspar,
 a este otro Melchor, y a aquel Baltasar.
 BALTASAR. Rey, un rey ha nacido que es señor de la tierra,
 que gobernará el siglo con gran paz y sin guerra.
 HERODES. ¿Es así en verdad?
 MELCHOR. Sí, rey, por caridad.
 HERODES. ¿Y cómo lo sabéis?
 ¿Ya probado lo habéis?

MELCHOR. Rey, verdad te diremos,
que probado lo hemos.

HERODES. ¡Esto es gran maravilla!

GASPAR. Una estrella es nacida.

MELCHOR. Señal es de que ha nacido
y en carne humana venido.

HERODES. ¿Cuánto hace que la visteis
y que la percibisteis?

MELCHOR. Trece días ha
y más no será,
que la hemos visto
y bien percibido.

HERODES. Pues andad y buscad,
y a él adorad
y por aquí tornad.
Yo allá iré
y lo adoraré.

CUADRO 6

HERODES. ¿Quién vio nunca tal mal?
¡Sobre rey, otro tal!
¡Aún no estoy muerto
ni bajo tierra puesto!
¿Rey otro sobre mí?
Nunca tal cosa vi.
El siglo va al revés
y no sé ya qué hacer.
En verdad no lo creo
hasta que no lo veo.
Ven, mi mayordomo, hasta aquí,
y escucha lo que he de decir.

Ve por mis abades
y mis potestades
y mis escribanos
y por mis gramáticos

y mis estrelleros
y mis consejeros...
Que digan la verdad, si está en un escrito,
si la saben ellos o si la han sabido.

CUADRO 7

RABÍ 1.^o. Rey, ¿qué te place? Henos venidos.
HERODES. ¿Y traéis vuestros escritos?
RABÍ 1.^o. Rey, los traemos,
 los mejores que tenemos.
HERODES. Pues catad,
 decidme la verdad
 si es aquel hombre nacido
 que estos tres reyes me han dicho.
 Di, rabí, la verdad, si tú la has sabido.
RABÍ 1.^o. De verdad os lo digo
 que no lo hallo escrito.
RABÍ 2.^o. ¡Por Dios, que estás engañado!
 ¿Y tú eres rabí nombrado?
 No entiendes las profecías
 que nos dijo Jeremías.
 Por mi ley que estamos errados.
 ¿Por qué sin acuerdo estamos?
 ¿Por qué no decimos verdad?
RABÍ 1.^o. Yo no la sé, por caridad.
RABÍ 2.^o. Porque no la tenemos usada
 ni en nuestras bocas hablada.

FIN