

¿Cuáles novelas son teatralizables?

JOAQUÍN GUTIÉRREZ

Hay novelas que han sido llevadas con frecuencia al teatro; otras no. De Dostoyewsky, varias de sus novelas han sido trasladadas a las tablas, y no sólo una sino varias veces cada una. En cambio "Moby Dick", "En Busca del Tiempo Perdido", el "Amadís de Gaula", "La Montaña Mágica" o "Cien Años de Soledad" difícilmente podrían serlo, a menos de que se las mutilara atrocemente.

Genéticamente la novela descende de dos progenitores: la epopeya y el teatro. La estructura episódica, propia de la epopeya, es una estructura abierta; puede crecer o decrecer. Esta característica es fácilmente reconocible en las novelas caballerescas, pastoriles, "El Quijote" . "El Lazarillo". Todas ellas responden al esquema de la sucesión o yuxtaposición de episodios relativamente aislables, unificados sólo por el (los) personaje (s). En nuestros tiempos la llamada novela-río revivió la estructura episódica, de claro entronque épico. Todas estas novelas, de filiación épica, difícilmente podrían ser teatralizables.

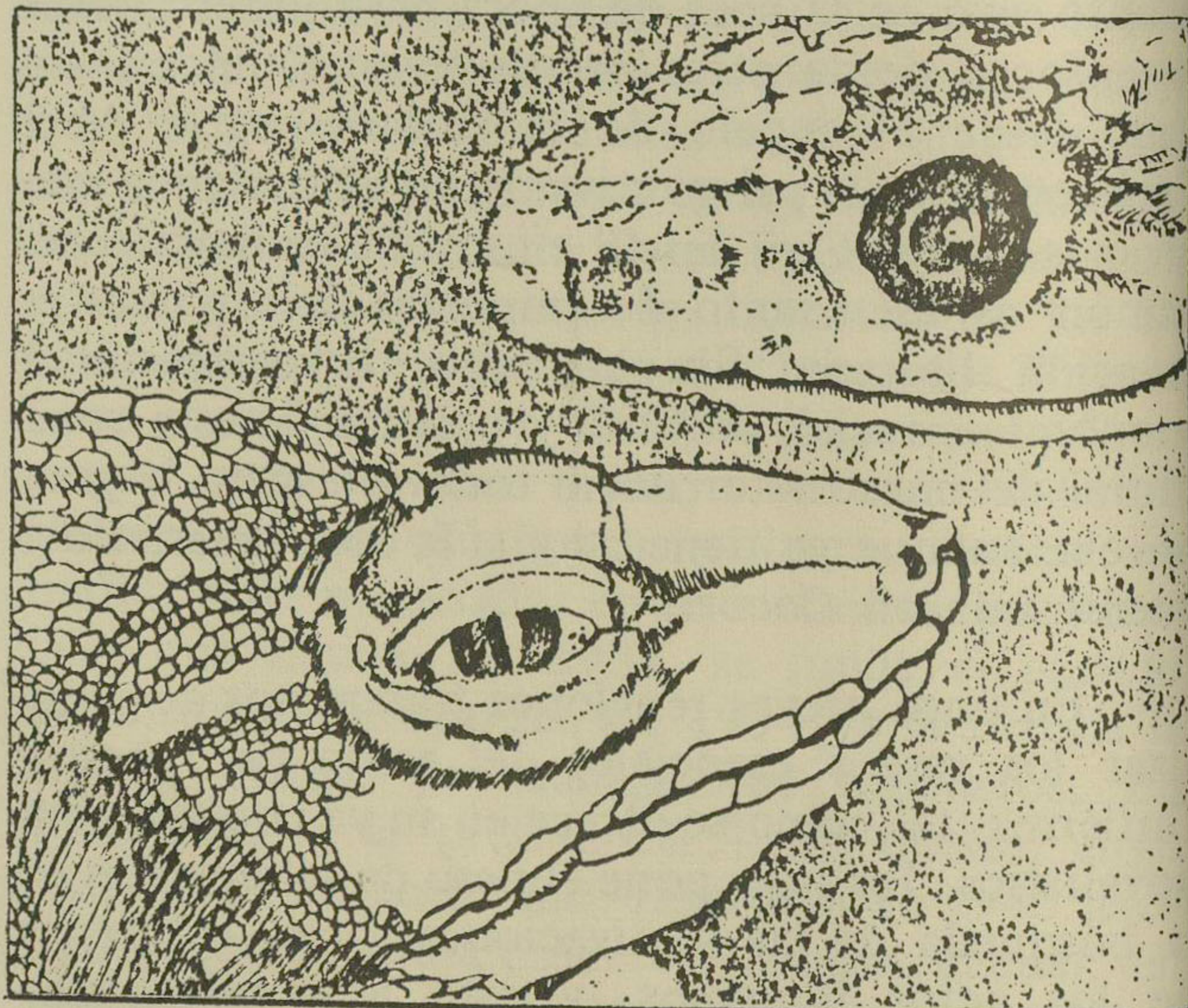
En cambio están otras novelas, las que mantienen clara su progenie teatral. Estamos entonces ante otra vertiente de la prosa narrativa, la novela dialogada o dramática, de la que es un hermoso ejemplo, situado en el albor de la novela, "La Celestina". Estas son las novelas que pueden ser transportables al teatro.

Pero hay más. Dice Galdós que la novela debe ser "menos perezosa en sus desarrollos y debe dejarse llevar a la *conciación activa* con que presenta sus hechos el arte escénico. Es ésta otra condición para que una novela sea teatralizable, ya no sólo que pertenezca al grupo de las novelas dialogadas o dramáticas, sino que logre esa *conciación activa*.

El uso abundante o exclusivo del diálogo novelesco tiene por fin entregar a los personajes sin ninguna mediación, directamente a través de lo que piensan, reflejado en lo que dicen. Y el teatro hace exactamente lo mismo.

Además, si la novela se acerca a los procedimientos teatrales, lo hace en busca de la objetividad propia del teatro. En el teatro nos colocan un pedazo de vida directamente ante los ojos, sin la mediatización de ningún narrador. Cuando, a fines del siglo pasado, se comenzó a sentir convencional la mantenida presencia del narrador omnisciente, se trató de sustituirlo por otros procedimientos capaces de proporcionar una mayor sensación de neutralidad narrativa, de su presión del yo novelador, (que venía a ser una clara reminiscencia del juglar o aedo de la epopeya). El centro de gravedad de la novela se desplazó así y el diálogo pasó a ocupar un lugar relativo cada día mayor. Y si el diálogo novelesco debe buscar su sustancia en las pausas, en los vacíos o intersticios, en el espacio que separa, rodea y hace significativas las palabras de una conversación, esta obligación, cuando una novela se teatraliza, recae en los actores.

En tercer lugar, la renuncia al narrador omnisciente volvió más necesaria una intriga relevante, que les permita a los propios personajes darse a conocer a través de la acción desnuda. De ese modo el lector (o espectador) penetrará en un mundo que no es enteramente descifrable, mundo con varios

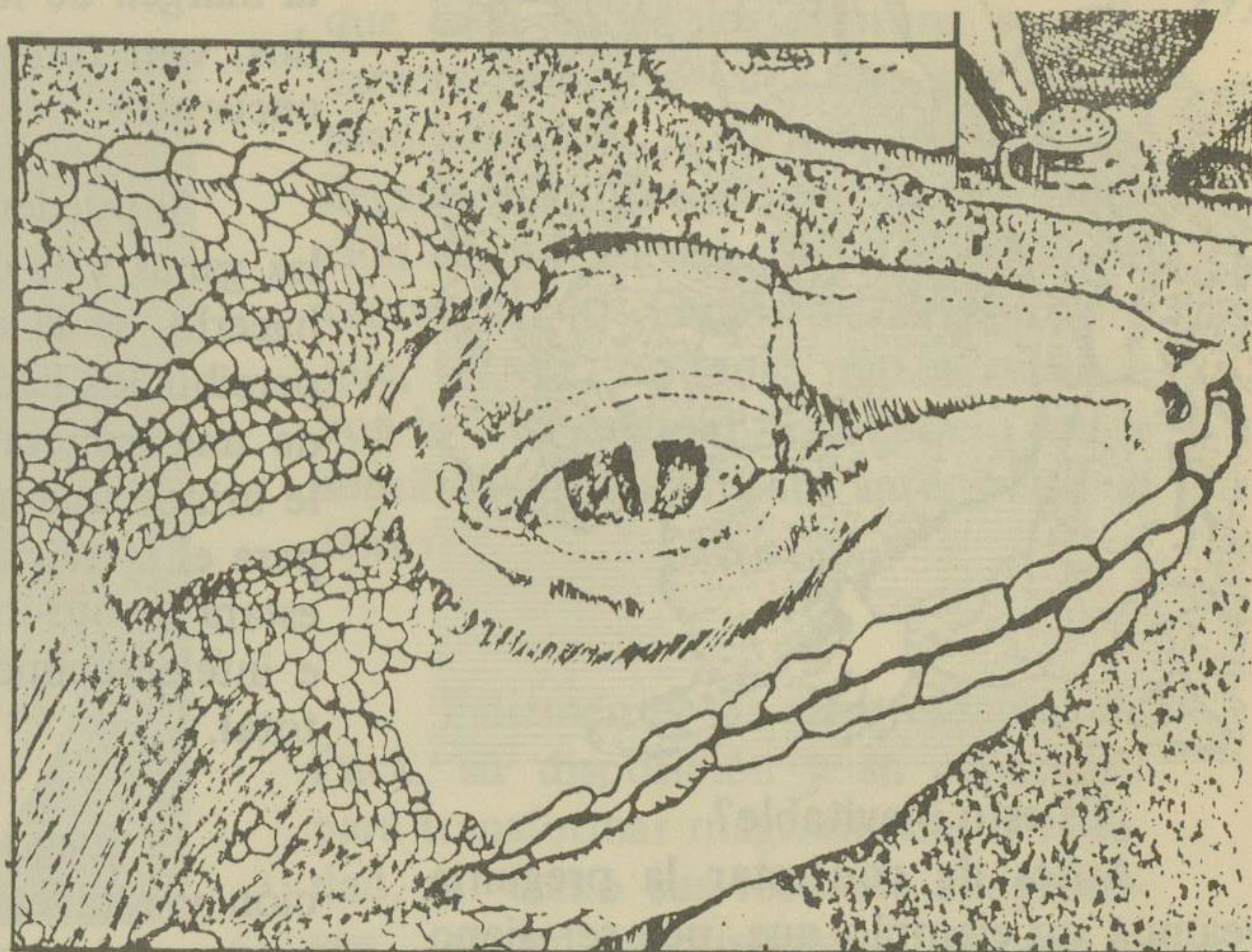


niveles o planos, en donde se hace más profunda la ambigüedad misma de la vida, con todo su espesor y su misterio.

En la obra teatral la historia la dicen y "hacen" los propios personajes. En la novela dramatizada (teatralizable) el autor consigue la ilusión (ante el lector) de que la historia también se cuenta a sí misma.

El último factor a considerar es el uso del tiempo. La obra teatral es casi por fuerza cronológica. La novela, en cambio, dejó de sentir la obligación de respetar el tiempo cronológico —el de los relojes o los calendarios— y lo sustituyó, cuando así le convenía, por el tiempo psicológico o dramático, con constantes anticipaciones y retrocesos. Dichas anticipaciones y retrocesos desorientarían totalmente al espectador de una obra teatral.

Cuando me aboqué a la tarea de hacer la versión teatral de "Murámonos, Federico" pensé, en un primer momento, que lo haría imposible el hecho de que esta novela irrespetaba totalmente el desarrollo cronológico. Hice la prueba, la reordené y el resultado es el que verán ustedes. Creo que, de

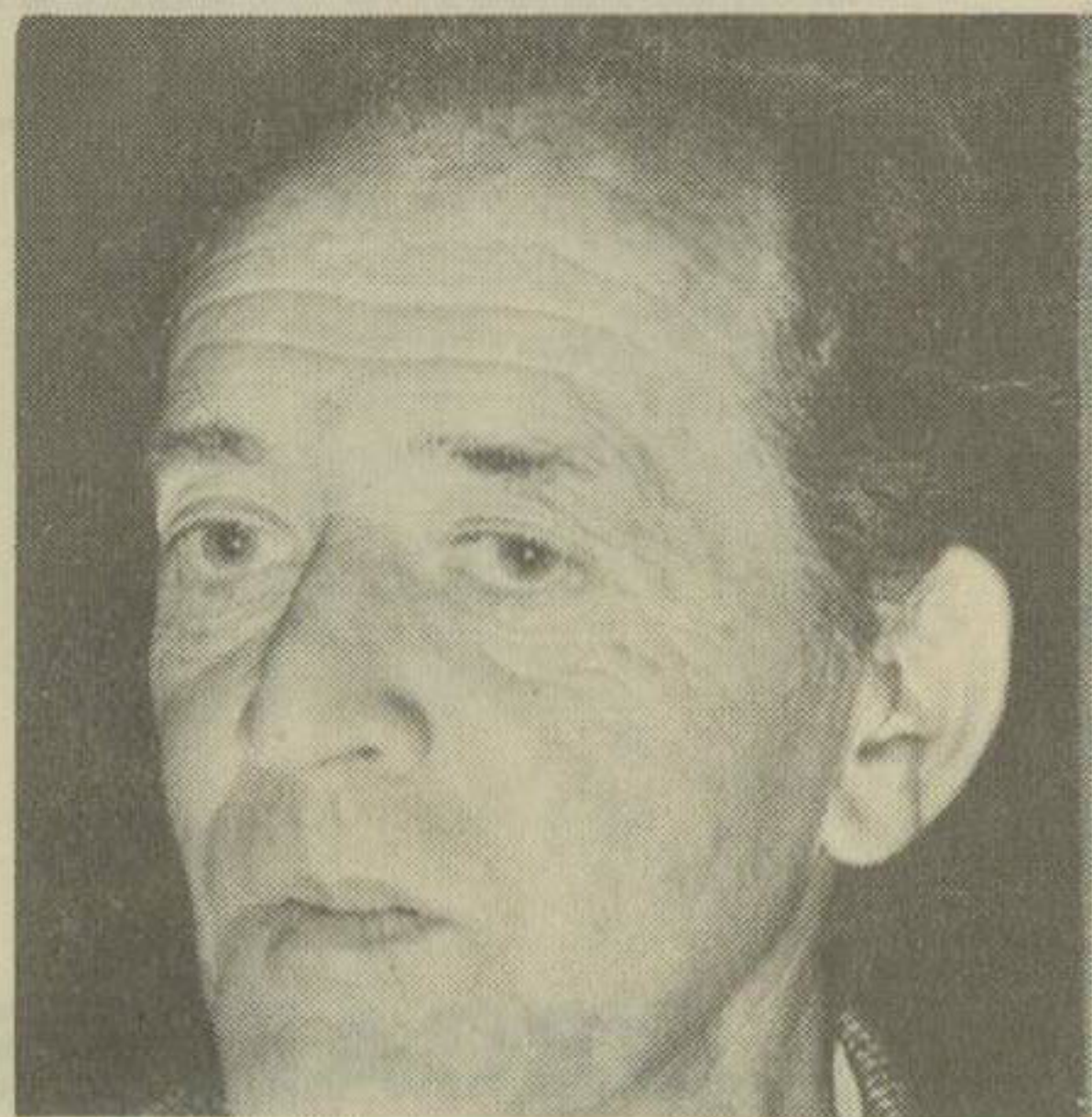


alguna manera misteriosa que no alcanzo a comprender, ambas formas de usar el tiempo eran eficaces. No perdió nada la versión teatral ni en progresión dramática, ni en suspenso.

Algunas reflexiones, sobre la novela y el cine, serían objeto para otro artículo.

LA VIDA ES JUEGO

OSCAR FESSLER



El Taller Nacional de Teatro, creado hace dos años como una dependencia del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes lleva a escena, una adaptación del "Sueño de una noche de verano", de Shakespeare, representada por su primer grupo de egresados.

Durante dos años, los estudiantes del T.N.T. se van preparando para ser actores y/o promotores teatrales, mediante una actividad eminentemente práctica. Por ser un taller y no una academia, la formación tiende a ir integrando a los participantes en un equipo que, como tal, va definiendo progresivamente en el proceso sus características esenciales, su manera de insertarse en la actividad elegida. Así, cada grupo del T.N.T. tendrá, al egresar, un perfil propio y ese será el que

deba destacarse en su primera puesta.

Para el grupo '77, que se encuentra en este momento en la frontera entre el estudiante y el actor profesional, se ha elegido el "Sueño de una noche de verano", obra juvenil, fantástica y festiva, porque se considera que estos elementos se adecúan a la imaginación y el dinamismo de los jóvenes encargados de realizarla.

El "Sueño de una noche de verano" es una obra de juventud, en la que el autor mezcla tres planos diferentes de juegos: los mágicos, los humorísticos y los que se podrían llamar de amores perdidos y encontrados. Todo su desarrollo es una oportunidad para el juego teatral de los actores, que se transmite al espectador. El juego está en el centro de la

metodología del T.N.T., es esencial en esta obra de Shakespeare y, naturalmente, en la concepción de la puesta.

¿Por qué? ¿Qué significa jugar? ¿Cuál es su importancia?

En el idioma español, el verbo ha perdido el sentido que conserva en otros. "Jouer", "To play", "Spielen" tienen en sus respectivos idiomas, tanto para el teatro como para otras manifestaciones artísticas, una aceptación profunda a la que nadie podría reprochar falta de seriedad.

La actividad lúdica está inevitablemente asociada con la infancia. Desde nuestra posición de "adultos responsables" tendemos a concebirla, a veces con un poco de solemnidad, como reservada para quienes no tienen obligaciones. Y, sin darnos cuenta, invertimos en parte los términos del problema.

Mediante el juego, el niño se descubre y descubre al mundo, se prueba y prueba la realidad circundante. Es cierto que esta práctica infantil está facilitada por la ausencia de responsabilidades. Y también es verdad que cuando el niño debe afrontarlas, su capacidad de juego disminuye, se hace "adulto" prematuramente.