

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

DEL CUENTO A LA ACCIÓN:

Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

Juan Camilo Suárez Linares

Mayo 2017

Director de tesis:

Jorge Leonardo Rodríguez Suárez

Universidad distrital Francisco José de Caldas

Facultad de artes ASAB

Artes Escénicas

Resumen

Este documento tiene como finalidad, la comparación y utilidad de los postulados sobre adaptación dramática para cuento de Eliecer Cantillo Blanco e Yves Lavandier, teniendo como punto de partida la adaptación que realice del cuento “Anacleto Morones” de Juan Rulfo para el monologo Más sabe el diablo por viejo que por diablo.

Abstract:

This document has the purpose of comparing the postulates about dramatic adaptation for the story of Eliecer Cantillo Blanco and Yves Lavandier, taking as its starting point the adaptation made by Juan Rulfo's story Anacleto Morones for the monologue Más sabe el diablo por viejo que por diablo

Agradecimientos:

A mi tutor Leonardo Rodríguez por su tiempo y disposición para la realización de este trabajo y a Felipe Hernández por prestarme parte de su estilo y habilidad con las palabras para llenar de sutileza este trabajo.

Tabla de contenido

Del cuento a la acción	4
Adaptación dramática según Eliecer Cantillo.....	4
Adaptación dramática según Yves Lavandier	10
Antecedentes de la adaptación dramática	24
El cuento	24
El autor	25
Las motivaciones	27
El monologo (estudio y resultado)	28
Construcción a ciegas	31
Bibliografía	32

Del cuento a la acción

La principal comunidad que se verá beneficiada con este trabajo es la de la Facultad de Artes ASAB y en especial los estudiantes de dirección quienes en cierto punto de la carrera deben adaptar un cuento a la escena. Dicha investigación podría dar luces a quienes piensen realizar el mismo proceso. A su vez los estudiantes de actuación podrían usar el resultado de esta investigación para tener bases teóricas sobre cómo adaptar un texto y poder aplicarlo en elaboración de su unipersonal, tarea que deben realizar durante la carrera. Finalmente dicha investigación podría ser el inicio a la recopilación, estudio y aplicación de distintas premisas de adaptación de textos.

Es importante realizar dicha investigación ya que durante el proceso de construcción de mi monólogo, no tuve la oportunidad de encontrar una compilación de postulados de adaptación de texto que me orientara. Considero que es importante tener las bases claras cuando uno inicia este tipo de proceso.

Adaptación dramática según Eliecer Cantillo

Postulados de adaptación Eliecer Cantillo

El maestro Eliecer Cantillo expone sus postulados sobre la adaptación dramática vista como una mutación de género; término al que se refiere cuando el género narrativo (novela, cuento y/o poesía) pasan al género dramático el cual está dividido en sub-géneros (tragedia, pieza, comedia entre otros) que cambian según su acercamiento o no de la realidad. Afirmando que todo este entramado va atravesado por un aspecto importante que es la dramaturgia definida desde sus

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

palabras como el método o estructuración para exponer el argumento y la trama, indispensable en la escritura de una obra dramática de cualquier género (Cantillo,2000,p.12)

Y un último aspecto el cual es el objetivo de toda adaptación dramática que consiste en expresar el *espíritu o substancia* de la obra original entendiendo, que la adaptación es la recreación respetuosa para teatro de un original de otro género literario.

Plantea que a veces las adaptaciones dramáticas suelen confundirse con realizar arreglos, recortes o intromisiones a una obra dramática ya resuelta en pro de la resolución de la puesta en escena. Razón que no tiene nada que ver con la composición dramática de la obra. Caso que también se da en las obras en la que se afirma que están inspiradas en un texto literario y a las cuales simplemente se les inserta partituras o frases de otras artes (música, performance y/o danza) Arreglos que van dispuestos a enriquecer la puesta en escena no la estructura dramática de la obra. *“El adaptador es un dramaturgo que intenta dramáticamente lo que el otro autor de otro género no intentó”* (Cantillo, 2000, p.18)

A la hora de aproximarse a la adaptación dramática, el adaptador se enfrenta frente a su postura como artista y como estudioso, balance en el cual se debate el sentimiento en contra de la técnica. Elementos claves a la hora de lograr transcribir el espíritu o substancia del texto original. *“El análisis de un adaptador diría Stanislavski, es primeramente del sentido y es conducido por él”* (Cantillo, 2000, p.20)

Afirma que el primer encuentro del adaptador junto al texto original deber ser dado de una forma desprevenida, sin prejuicios ni ilusiones; de forma tal que el sentimiento del adaptador no influya sobre el estudio de la estructura dramática del texto. Sin embargo no debe dejar de lado el

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

mencionado sentimiento ya que este elemento es el que permite acceder al espíritu o substancia del texto original. Logrando así la consustanciación de la adaptación.

Para lograr la consustanciación el maestro plantea la ayuda de la estructura dramática como apoyo para la labor del adaptador, recalcando que este elemento debe ser una guía no una limitación a la hora de adaptar. Esta estructura dramática la divide en dos grandes formas:

- Estructura dramática de función horizontal y externa
- Estructura dramática de función vertical e interna

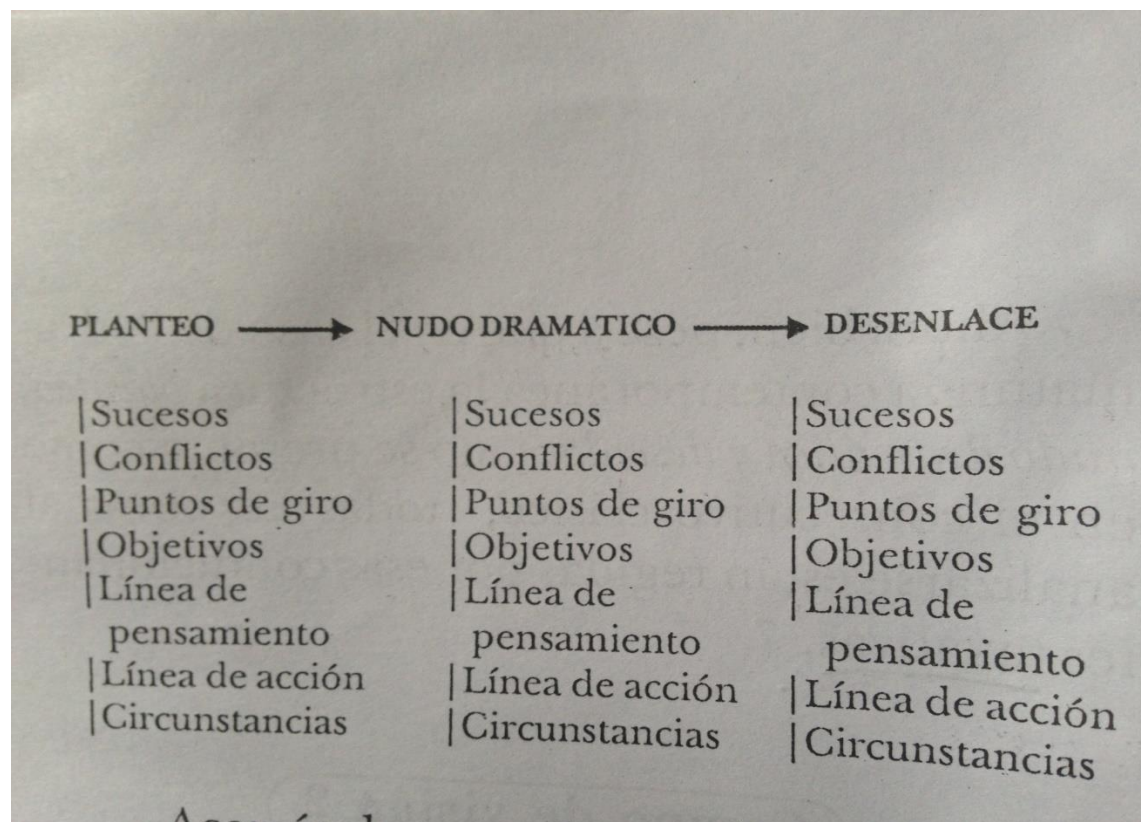
La primera consta de la estructura del texto original (inicio, nudo y desenlace), formas en las que la mayoría de textos clásicos se componen; sin embargo en los textos contemporáneos no se cumple de la misma forma. Se puede dar de la siguiente manera:

- Iniciar por el desenlace caso dado en obras como “*la muerte de un viajante de A. Miller o la maestra de E. buenaventura*” en donde se hace necesario que se expliquen los antecedentes al desenlace.
- Iniciar por el nudo caso dado en obras como “*la cantante calva de E. Ionesco*” en donde se necesita mostrar de donde se originó el mencionado nudo y su eventual consecuencia.

Dichas situaciones se dan debido a la característica del inicio el cual no contiene ninguna solución ni conflicto que desarrolle la trama de la obra. Hay que tener en cuenta estas condiciones para elaborar la adaptación modificándolas o bajo estas premisas.

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

El segundo ítem se compone de los elementos que atraviesan la estructura anterior (sucesos, conflictos, puntos de giro, línea de pensamiento, línea de acción y circunstancias)



Suárez, 2017, Apuntes sobre la adaptación dramática, [Jpg] p. 28

Sucesos: son los acontecimientos que suceden en la escena, y que afectan de forma directa o indirecta a los personajes de la obra. Y se subdividen en:

- Sucesos anecdóticos o informativos: son aquellos sucesos que no suceden en la historia pero son narrados por el personaje y son episódicos.
- Sucesos imprevistos o sorprendidos: son aquellos que suceden dentro de la obra y los cuales son representados en la puesta en escena.

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

Conflicto: es el elemento principal del drama, sin este elemento no se podría dar el desarrollo de la obra, ya que es la lucha de intereses y/u objetivos de los personajes. Dichos conflictos atraviesan toda la estructura dramática, en especial el conflicto principal, motivo por el cual se encuentran todos los personajes.

Punto de giro: es el instante en que inesperadamente se hace un cambio de dirección o una modificación del rumbo de la historia y que cambia el comportamiento de los personajes. Generalmente provocado por un suceso.

Objetivo: es la motivación o meta que tiene cada uno de los personajes, los cuales se irán logrando o no a partir de las escenas y la cuales motivaran al personaje a sortear los obstáculos que se le presenten sean dados por otros personajes o por la historia en sí.

Línea de pensamiento: es uno de los elementos de mayor análisis ya que aquí se reúne todos los contenidos, determinaciones y pensamientos que develan el pensamiento del personaje y su naturaleza, labor importante para cualquier adepto al quehacer teatral y por supuesto para el adaptador.

Línea de acción: es el compendio de acciones, reacciones, gestos y actos que componen la forma característica y única de actuar del personaje. Siendo uno de los mayores insumos para el actante de la obra.

Circunstancias: son todos lo elemento particulares que acompañan la escena o al personaje determinando situaciones específicas en las que los personajes se desenvuelven. Se subdividen de la siguiente manera:

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

- Circunstancias internas: se refiere a los antecedentes internos que afectan a los personajes o a la situación.
- Circunstancias externas: se refiere a los antecedentes externos que afectan a los personajes o a la situación. Y que no provienen de los personajes involucrados sino externos a ellos.

Los mencionados elementos atraviesan toda la estructura dramática y son leyes saludables que infunden claridad tanto a la comprensión del texto, puesta en escena y por supuesto al adaptador.

Aplicando la estructura dramática a la estructura de la obra (escenas, acto y/o situaciones) se le hará más fácil al adaptador ingenuo evitar algunas de las equivocaciones de su inexperiencia. Sin olvidar que el adaptador asume dos tareas: “...*ser solidario con la obra original, y labrar una obra teatral, asuntos ambos que deben ser benefactores de la cultura y de la cultura teatral.*” (Cantillo, 2000, p.36)

Después del análisis exhaustivo de la estructura dramática de la obra viene la **ampliación y corporización** de los personajes y situaciones presentados en el texto original. Que se puede abordar desde el sentido estructural y argumental de la obra, exponiendo la fábula a través del eslabonamiento adecuado de los parlamentos. Sin embargo, este proceso no garantiza la exposición íntima de la sensibilidad del pensamiento de los personajes. Este trabajo se debe hacer de forma sutil, ya que en este ámbito es donde el trabajo del adaptador manifiesta su creatividad teatral.

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

En este caso se debe realizar la adaptación desde el siguiente eje, comúnmente son las situaciones las que llevan y/o conducen a los personajes. Pero en el ámbito teatral son los personajes quienes conducen las situaciones.

Recuérdese que el objetivo dramático tomado independientemente no define al personaje, en cambio es su modo personal de realizar el objetivo lo que lo singulariza. Por esta razón recomendamos ver primero al personaje para luego verlo en tal o cual situación (Cantillo, 2000, p.39)

Dado a lo mencionado y en ánimos de no construir una adaptación netamente argumental y no dramática se recomienda: “

- A. Ver los personajes con sus características e intereses.
- B. Ver a estos personajes moviéndose en una situación tal por cual.
- C. Diseñar un proyecto de argumento con interés de significación.
- D. Colocar las estrategias para despertar expectativa. ”

En este último aspecto es donde se realizan los mayores cambios de tiempo, lugar y efectos de significación. Realización el mencionado se garantiza que el argumento no lleve la construcción del personaje, la idea fundamental es que el personaje tenga un historia propia para así sea el argumento quien se acople a él y no el personaje al argumento.

Adaptación dramática según Yves Lavandier

Postulados de adaptación Yves Lavandier

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

He querido escribir una obra tal y como se construye un hangar, es decir, empezando por la estructura que va desde los cimientos hasta el tejado, antes de saber lo que iba a almacenar... una forma lo suficientemente sólida como para dar cabida a otras formas en ellas

Bernard Marie Koltés (Un hangard á loust) Les Editions de Minuit

El maestro Lavandier nos introduce a la importancia de la dramaturgia a través de uno de los elementos primordiales de la misma. ***El Conflicto.***

Toda creación literaria está inmersa de conflicto pero la que más inmersa está de conflicto es en el ámbito dramático, entendemos por conflicto a todas aquellas experiencias que generan en el hombre, tanto en un aspecto fisiológico como psicológico, efectos desagradables siendo la ansiedad y la frustración las más frecuentes. Los cuales pueden ser problemas, desdichas, o miseria. Este conflicto puede ser sutil o externo, incluso está en la simple situación de no ser capaz de expresar algo. (Lavandier, 2003. p, 44)

Por ejemplo, en la **Jauría humana** los padres de Bobby Reeves se sienten culpables porque su hijo se ha echado a perder. Viene a visitarlos un agente inmobiliario, Briggs, quien hurga en la herida. Los padres de Bobby no reaccionan, no dice nada; sin embargo imaginamos su calvario. Eso es conflicto.

Para entender el conflicto es importante que el dramaturgo informe al espectador/ lector de toda la situación de los personajes, si el espectador no conoce la preocupación de los padres no entenderá la situación que les genera la intromisión del agente inmobiliario y por lo tanto no podrá compartir con ellos el conflicto.

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

Sin embargo, hay momentos en el que conflicto no recae sobre el personaje sino sobre el espectador; por ejemplo en *Cocoon* ancianos que disfrutan plenamente de la vida, nos recuerdan la tristeza de nuestra condición humana. El conflicto no lo vive el personaje, pero si lo vive el espectador/lector.

En conclusión el espectador/lector es un elemento esencial en proceso dramático, ya que es él quien debe percibir el conflicto. Es importante entender que este elemento se da gracias a la emoción, que permite la identificación de espectador/lector en la trama que vive el personaje, ya sea, a través del personaje o de la situación.

La forma de generar la mencionada identificación es a través del dolor, por supuesto en vista de la falta de contacto físico se da más a través del dolor psicológico. Así mismo se dan dos clases de conflicto:

- Conflicto estático: es aquel que se vive de forma pasiva. Donde el personaje se entera de una situación desagradable, sin embargo no hace nada.
- Conflicto dinámico: es aquel que se vive de forma activa, quiere decir, cuando el personaje se entera de una situación desagradable y toma acciones en contra de ellas.

Cabe recalcar que a dinámico no solo se refiere a movimiento, sino a acciones. Inclusive ganar una contienda a partir de la argumentación o convencimiento hace que el conflicto sea dinámico. Dicha característica es la que hace avanzar el relato. Ya que devela aspectos del personaje.

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

El conflicto en el drama contiene una característica especial y es la espectacularidad, razón por la cual los periódicos se venden, si carecieran de espectacularidad no serían tan interesantes y así mismo deben ser en la dramaturgia. Que en este caso se da a través de los personajes, su originalidad es la mayor fuente de riqueza. Por ejemplo en *Twin peaks* todos los personajes son incompletos, extraños y/o raros.

Por último no hay que olvidar tener un equilibrio entre verosimilitud y espectacularidad, siendo la primera el contenido del conflicto y la espectacularidad el modo en que se presenta. En conclusión este viaje debe “*sufrir*” vivir el espectador y el personaje:

PERSONAJE-OBJETIVO-OBSTÁCULO-CONFLICTO-EMOCIÓN

El mencionado conflicto recae sobre un personaje, este personaje es el protagonista o rol principal. Personaje con el cual el espectador se identificará. Sin embargo, muchas veces sucede que el rol principal no es el protagonista sino en quien recaen las acciones del rol principal por ejemplo en *Amadeus* es Salieri el protagonista, no Mozart.

Hay situaciones en que el protagonismo recae en varios personajes, debido a que comparten un mismo objetivo. Como es el caso de *Romeo y Julieta, el día más largo, Tartufo, el enfermo imaginario entre otros*. Hay que tener en cuenta el no confundir protagonistas múltiples con multiplicidad de protagonistas, casos más dados en seriados donde diversos personajes toman el protagonismo de la historia.

A diferencia de la vida cotidiana donde se tienen varios objetivos y obstáculos, algunos a mediano plazo y otros a corto plazo, y en donde se abandonan objetivos por otros. Dichas

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

situaciones no se puede realizar en la dramaturgia. En ella el personaje solo debe concentrarse en un objetivo general a pesar de los obstáculos o situaciones que se presenten. A esto Lavandier lo llamó unicidad de objetivos.

Por otro lado, el tiempo promedio de una obra teatral (dos horas) es el tiempo mínimo para poder desarrollar y concluir correctamente una acción, así que es mejor tratar un tema con profundidad que muchos superficiales. Sin embargo, esta apreciación se aplica solo al personaje principal quien conduce al espectador en la trama, los demás personajes sí pueden tener el lujo de cambiar de objetivos. Por ejemplo, al inicio de la obra *Tartufo*, Orgón pretende casar a su hija con Tartufo, pero eventualmente se da cuenta de su error y al igual que los coprotagonistas decide cambiar su objetivo a deshacerse de Tartufo.

Como vemos el objetivo es la parte fundamental que mueve a los personajes de la trama. Sin embargo, hay que tener en cuenta que se presentan distintos tipos de objetivos:

- Objetivo consciente e inconsciente: es cuando el personaje es consciente de su objetivo o no, por ejemplo, **Hamlet** quiere vengar a su padre, en cambio, **Willy Loman** en *la Muerte de un viajante* no es consciente que todo el tiempo intenta justificar o redimir sus acciones. Dichos objetivos inconscientes generan en el espectador la intriga de entender el porqué de sus acciones.
- Objetivo temático y dramático: estos objetivos van en dos registros, el primero va en el registro del dramaturgo o autor y consiste en el objetivo que tiene el autor; y con el que quiere que se vaya el espectador. Y el segundo consiste en el objetivo del personaje principal de la trama.

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

- **Objetivo simpático o antipático:** consiste en el objetivo que hará que el espectador le agrade o no el personaje, que tiene la función de que el espectador se identifique o no, ya sea desde una experiencia conceptual, para así llegar a una identificación emocional; es importante que el autor sea consciente de ello.
- **Objetivo local y general:** como mencioné anteriormente indica que un protagonista debe tener un único objetivo, sin embargo, hay situaciones en donde el protagonista tiene un objetivo general y antes desarrolla uno sub-objetivo más pequeño que eventualmente lo llevará a lograr el objetivo que guía la trama.

Para poder contar una buena historia no basta solo con establecer buenos objetivos también es importante tener en cuenta lo siguiente:

- Qué el espectador conozca, o intuya el objetivo del protagonista; ya que sin esto no habrá interés por parte del espectador ni mucho menos identificación.
- Qué el objetivo esté justificado, el espectador debe comprender el por qué del deseo del protagonista y así podrá, así no lo apruebe, compartir el deseo del protagonista.
- Qué el objetivo tenga los suficientes obstáculos, no en términos de cantidad sino de dificultad, una de las labores más difíciles del autor dramático es dosificar los obstáculos.
- El deseo inquebrantable del protagonista, es imposible que el protagonista renuncie a su deseo, gracias a eso el espectador puede llegar a una identificación emocional con el mismo.

Por último, se encuentran raras excepciones donde el objetivo está oculto para el espectador, sin embargo, esta intriga está sopesada en las vicisitudes que enfrenta el protagonista

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

y el deseo de conseguir el objetivo. Un ejemplo de ello es **La huella**, en donde el protagonista *Wike* convence al amante de su mujer de ayudarlo a hacer un montaje de un robo, para obtener el dinero del seguro. Para finalmente vengarse de él mismo matándolo, usando la excusa de que lo robaba, objetivo que nos enteramos al final de la película.

“Es probable que a causa de los obstáculos con los que se enfrentan mis personajes que el público ha podido simpatizar hasta este punto con ellos.” Truffaut, Francois (Truffaut par Truffaut) Le chéne

Como vemos es imposible la existencia de una obra sin conflicto, así mismo lo es sin un obstáculo que desenlace el conflicto. Y aquí encontraras distintos tipos de obstáculos:

- Obstáculo interno: son aquellos obstáculos impuestos por el mismo personaje a sí mismo; por ejemplo, en *El inspector* es la corrupción y la estupidez de los protagonistas.
- Obstáculo externo: es aquel obstáculo generado por otro personaje o situación; por ejemplo, en *Otelo* para *Yago* todos lo demás personajes son un obstáculo para él, que poco a poco va eliminando, inclusive el propio *Otelo* se vuelve un obstáculo para él.

Es importante tener en cuenta una cosa: la relación entre obstáculo interno y externo, ya que dicha relación equilibrará el interés del espectador en la historia, por ejemplo: es más interesante para el espectador cuando el protagonista es consciente de sus errores o problemas y lucha constantemente contra sí mismo. A la vez no hay no olvidemos que hay obstáculos externos de origen interno, por ejemplo, cuando el personaje se enfrenta contra sus familiares: el obstáculo son los familiares pero generalmente son originados en la psiquis del personaje.

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

Otro aspecto importante es el Género que según el diccionario Rae 2017 es “*En las artes, sobre todo en la literatura, cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido.*”. Sin embargo, esto de definirlo en categoría es un poco difícil, ya que hay tragedias con tintes melodramáticos o melodramas cómicos, en conclusión, es más fácil identificar la mezcla de géneros que un género puro y aprovechar dicha característica a su favor. Por ejemplo, en *Edipo* que es una tragedia porque él es víctima de su destino y concluye en su ceguera; a la vez es un melodrama al ser víctima de su destino. Y es allí en la mezcla donde los obstáculos cobran valor, siendo así que aparecen obstáculos internos y externos; y externos de origen interno, lo importante es de qué modo se van a tratar cómica o seriamente.

Para aplicar todos estos elementos mencionados anteriormente no hay que olvidar lo que Lavandier llama Mecanismos Estructurales: columna vertebral del texto dramático en donde cada uno de los elementos habita.

“...en general, hay más obras con buenos diálogos que obras bien dirigidas. El genio de organizar los incidentes escasea más que el de encontrar verdaderos discursos.”

Diderot, Denis (**De la poésie dramatique**) Garnier

Según lo visto anteriormente y con el objetivo de que el espectador descubra la motivación del personaje. Y pueda ver como vence o no los obstáculos que se le presenten es importante organizar la trama en tres partes o actos:

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

Primero, antes de que el espectador perciba el objetivo (primer acto): Contiene todo aquello que ocurre antes de que el espectador consciente o inconscientemente comprenda el objetivo del protagonista. En general este acto sirve para presentar todo el decorado, presentar la mayoría de personajes y definir los acontecimientos que harán que el objetivo del protagonista se defina, o en su defecto nazca.

Segundo, Durante el objetivo (segundo acto): contiene todos los intentos del protagonista por lograr su objetivo, es lo que se llama acción y naturalmente es la más larga de la obra, finaliza cuando se da resolución, o no, al objetivo del protagonista, en el momento en que lo concluye o en el momento que lo abandona.

Tercero, después del objetivo (tercer acto): Recoge todas las consecuencias de la acción realizada por el protagonista, a veces da idea del futuro de los personajes (*el embrollón*), es un momento sutil o grandilocuente donde el espectador llega a una conclusión. Y donde generalmente los personajes llegan a un momento de ociosidad o donde se enuncia un epílogo o destino de los personajes.

Nota: a la transición entre un acto y otro que muchas veces es evidente o sutil, Lavandier lo nombra incidente desencadenante que es el suceso que lleva al inicio del siguiente acto y a la terminación del posterior. Puede ser cambio en la trama, generalmente el primer encuentro entre personajes (romeo y Julieta), el asesinato de un personaje (la bandera), un suicidio (Europa 1951) o una muerte natural (Ciudadano Kane). Sin embargo hay obras en donde los cambios no se generan a partir de un solo suceso sino poco a poco (la pasión) o donde son narrados (Edipo rey).

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

Esta división es una de las más antiguas formas de estructuras textos dramáticos Aristóteles lo llamó “*prótesis, epítasis y catástrofe*” (La poética); Hegel por su parte “*conflicto- choque y paroxismo- conciliación.*” (Lecciones de estética). El principio es el mismo inicio, medio, final, o presentación, acción, conclusión.

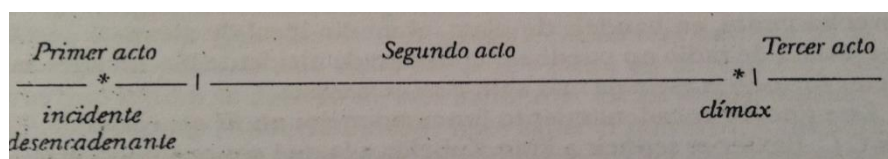
Lavandier nos invita a no desconocer la historia del termino *Acto* el cual puede dar cabida a la confusión; en el teatro clásico consistía en el cambio de decorado o tiempo; o a consideraciones nada dramáticas. En el aspecto logístico la norma era escribir obras en 5 actos, que de igual forma contenían en realidad 3 actos. Sin embargo, en el teatro moderno se olvidan los actos logísticos, la obras largas de Chejov eran de 4 actos, *Extraño interludio* 9 actos, *Esperando a Godot* 2, y *Seis personajes en busca de un autor* no tiene ni acto, ni escena; advertido por el mismo Pirandello. Los dramaturgos del siglo XX se interesaron más por los cuadros (*el rinoceronte, santa Juana, un tranvía llamado deseo, con las manos sucias* entre otros).

Es en el segundo acto es donde se presenta el nudo dramático, lugar donde la acción se expande, se presentan mayores dificultades o información que permitirá el desarrollo del objetivo. Se podría decir que una obra va de nudo dramático a nudo dramático. Esta información a veces puede ser un suceso que altera el rumbo del personaje o un obstáculo, a veces percibido por el espectador y no por el protagonista. Allí aparece un elemento crucial, *el clímax* momento apoteósico de la obra, la pared más alta, el “orgasmo” de la obra, momento en que se encierra toda la fábula; generalmente se encuentra al final del segundo acto, su función no solo es un momento álgido, es el momento de la resolución de los obstáculos, y en los casos donde el protagonista no logra su objetivo, es la gota que desborda el vaso, momento en que el personaje abandona su objetivo para empezar su transformación.

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

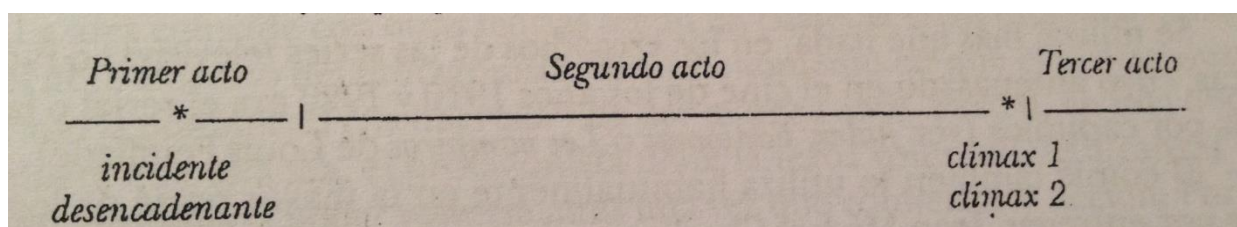
En este clímax se encuentran ciertos vicios: el más utilizado es la muerte de uno de los protagonista, clímax espectacular, con una representación y un sin número de ejemplos. Lo importante es que este clímax aporte a la obra o la lectura del espectador y no se vuelva un recurso de mera espectacularidad o una resolución mediocre.

En conclusión una estructura clásica de una obra es la siguiente



Suárez, 2017, La dramaturgia, [jpg] p.170

Sin embargo en el cine se usa la siguiente donde al parecer el protagonista renuncia a su objetivo, pero lo retoma.



Suárez, 2017, La dramaturgia, [jpg] p.171

Como es el caso de *E.T el extraterrestre* donde el E.T muere, al parecer fallo en su objetivo de volver a casa, sin embargo se dan cuenta que aún hay un suspiro de vida, el objetivo se reactiva y posteriormente lo logra.

“Que en un lugar concreto, un solo hecho consumado, mantenga el teatro repleto hasta el final”

Boileau, Nicolas (Poéticas) Editorial Nacional

Las tres unidades, concepto acuñado por los teóricos italianos y francés del siglo XVI y XVII, son las normas básicas de la construcción dramática, (tiempo, espacio y acción) aunque en el presente no se respeten del todo, más sin embargo una sí. La unidad de acción siempre presente y necesaria.

En el caso de respetar la unidad de tiempo lo más recomendable es empezar lo más tarde posible, ya que esto obliga al autor a situar la obra lo más cerca de su final y así mismo a ser efectivo con los sucesos que habitan en ese rango de tiempo. Por ejemplo *Edipo rey* de Sófocles inicia cuando Edipo ya es esposo de Yocasta, ya ha matado a su padre (Layo), ya ha descifrado el misterio de la esfinge, ya ha sido abandonado por sus padres y recogido por los reyes de corinto, ya es rey de Tebas y cuando deplora la peste.

En el caso de la unidad de espacio muchas veces se determina por la dificultad o no del cambio de decorado, sin embargo ese no es el fuero de un dramaturgo; como no lo fue para Ibsen en *Peer Gynt*, quien viaja a muchos lugares. No es obligación respetar la unidad de espacio, sin embargo, dará consistencia a la unidad de acción o es aún más efectiva cuando se encuentran más de un protagonista como es el caso de *seis personajes en busca de un autor* donde todo ocurre en un teatro.

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

...la historia, que es la representación de la acción, debe serlo de una única acción que forme un todo; y la parte que constituyen los hechos deben organizarse de tal manera que si una de ellas es desplazada o suprimida, el todo se disloque y se altere. Pues aquello cuya adición o supresión no tenga consecuencias visible no forma parte del todo.

Este fragmento de la **poética** define el principio de la unidad de acción, haciendo que todas las escenas estén al servicio del problema planteado o del objetivo del protagonista. Haciendo que hoy al igual que hace 25 siglos permanezca vigente.

Finalmente se encuentran las otras unidades que componen las características propias del dramaturgo y consisten en:

- Unidad de estilo: esta unidad se componen de dos elementos el tono y el ambiente, característica propias de cada autor, son difíciles de terminar, sin embargo no son invisibles para el espectadores, como el estilo de las obras de Chejov o de las obras de Máximo Gorki que a pesar de ser ambos rusos componen sus historias de formas totalmente distintas. Es aquí donde el dramaturgo puede centrarse sobre el cómo expondrá todos los elementos mencionados y en qué orden.
- Unidad temática: es aquella en donde se reúnen varios personajes, que no se relacionan directamente, sin embargo, si los reúnen las mismas situaciones y/o obstáculos, como es el caso de *Dulce hogar... ¡a veces!* En donde la temática de la educación y la paternidad une a todos los personajes.

Un último elemento clave es la Ironía dramática que consiste en situaciones en donde un personaje ignora la información que el espectador sabe Lavandier nos plantea el siguiente ejemplo:

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

Imaginemos a un niño paseándose con una caja de zapatos debajo del brazo. Aparentemente nada dramático. Añadamos dos informaciones: 1. Hay una bomba dentro de la caja de zapatos. 2. El niño lo ignora. Inmediatamente la situación (extraída de **ser o no ser**) se vuelve interesante (Lavandier, 2003, p.257)

Mabley, Edward en **Dramatic construction 1993** citado por Lavandier menciona que: la expresión ironía dramática, solo existe en lengua inglesa. el Webster's define Irony como "desfase entre una situación que un obra dramática desarrolla, y las palabras o las acciones que son comprendidas por el espectador aunque no por los personajes de la obra" También se llama dramatic irony o tragic irony (Lavandier, 2003, p.257)

Este elemento está impreso en las escenas y genera el efecto cómico, suspense, trágico o patético; según corresponda. Por ejemplo en *Otelo*: Sabemos que Desdémona le es fiel a Otelo, este lo ignora. Sabemos que Yago es el autor de todo, pero Desdémona y Otelo lo ignoran. O en *la muerte de un viajante* sabemos que los valores y principios de Willy Loman no son los adecuados, sin embargo él los ignora. Entre otros. Esta herramienta es utilizada para generar la participación del público en la representación, le da la oportunidad al espectador de hacer algo que no puede hacer en su vida cotidiana y es saber las probables consecuencias de sus actos. Por otro lado y a su vez, la ironía dramática permite ver la lucha de la parte inconsciente por evitar que la parte consciente lo acepte por ejemplo en *Edipo Rey*, Edipo se rehúsa a aceptar las verdades insostenibles que tiene ante sus ojos.

La ironía dramática consta de tres etapas: la instalación, la explotación y la resolución. La primera es cuando se le da una información al espectador que el personaje ignora; por ejemplo en

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

Romeo y Julieta en el acto V escena 1 Baltasar le informa a Romeo que Julieta a muerto, hay ironía ya que en la escena anterior (IV/3) vimos a Julieta beber un narcótico para fingir la muerte. La segunda es cuando se exponen las consecuencias de la ironía dramática, que en este caso es la eventual muerte de Romeo y lo sufrirá Julieta. Y finalmente la tercera consiste en la revelación que tiene el personaje, el momento en que Julieta se da cuenta que romeo si está muerto y decide acabar con su vida y la consecuencia que tiene esta muerte en los demás personajes.

Hay ironía dramática que no necesita instalación, debido a que reposa en la cultura general del espectador, por ejemplo *en la vida de Galileo Galilei* sabemos junto al personaje que la tierra es redonda y gira alrededor del sol, sin embargo los personajes campesinos y el clérigo lo ignora.

A través de todos estos elementos es que se hace posible la construcción de textos dramáticos en general y en especial para realizar adaptación dramática, ya que contienen los elementos que hacen posible que un texto adquiriera el carácter dramático. Sin ellos es probable que se construya otra cosa distinta.

Antecedentes de la adaptación dramática

Para entender un poco de donde nace la adaptación que realicé para monólogo, es importante conocer todos los antecedentes y pormenores del texto original de Juan Rulfo (Anacleto Morones). Empezamos con la sinopsis o argumento del cuento de Juan Rulfo.

El cuento

Se trata de Lucas Lucatero un hombre quien vive solo en una casa muy lejana del pueblo de Amula donde dejó novias y mucho conocidos quien no lo olvidaron; un día llegaron 10 mujeres

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

vestidas de negro, con escapulario y rezando hasta encontrarlo. Preguntándole en caseríos cercanos, esta visita fue algo que puso de mal humor a Lucas Lucatero, quien no estaba a gusto con la visita de estas mujeres viejas y desaliñadas. Una de ellas fue la novia, y todas le hacían preguntas y él no recordaba muchas cosas de lo que decían era un interrogatorio interminable el objetivo de aquella visita era llevar a Lucas donde el cura para dar testimonio de Anacleto Morones para poder canonizarlo el cual era famoso por los milagros que realizaba. Sanó a una persona con sífilis Lucas en una conversación con Pancha llegaron a un acuerdo de pasar la noche juntos con la condición de ir hasta amula para hablar con el cura.

Lucas Lucatero lo enterró en el patio de la casa en complicidad de pancha para repartir la herencia quien tuvo amores con Anacleto Morones.

Perez, 8 de mayo de 2013, resumen sustancioso de “Anacleto morones”[Entrada de blog]

recuperado de <http://gersonarles.blogspot.com.co/>

El autor

Así mismo, también debemos conocer un poco la biografía del autor, estas menciones o aportes tiene como objetivo orientar al lector sobre de dónde nace la adaptación y así buscar entender cómo, así como menciona el maestro Cantillo, sustraer o mantener el espíritu de la obra original en la adaptación.

Huérfano de padre a los siete años, cuatro años después falleció su madre. En 1924 inició sus estudios de primaria. En 1929, se trasladó a San Gabriel y vivió con su abuela y posteriormente en el orfanatorio Luis Silva —actualmente Instituto Luis Silva— en la ciudad de

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

Guadalajara. En 1933 intentó ingresar a la Universidad de Guadalajara, pero al estar en huelga, optó por trasladarse a la Ciudad de México. Asistió de oyente al Colegio de San Ildefonso. En 1934 comenzó a escribir sus trabajos literarios y a colaborar en la revista América.

A partir de 1938 viajó por algunas regiones del país en comisiones de servicio de la Secretaría de Gobernación y comenzó a publicar sus cuentos más relevantes en revistas literarias.

Desde 1946 se dedicó también a la labor fotográfica, en la que realizó notables composiciones. Trabajó para la compañía Goodrich-Euzkadi de 1946 a 1952 como agente viajero. En 1947 se casó con Clara Angelina Aparicio Reyes, con quien tuvo cuatro hijos (Claudia Berenice, Juan Francisco, Juan Pablo y Juan Carlos). De 1954 a 1957 fue colaborador de la Comisión del Papaloapan y editor en el Instituto Nacional Indigenista en la Ciudad de México.

En 1930 participó en la revista México. En 1945, publicó, para la revista Pan en Guadalajara los cuentos: La vida no es muy seria en sus cosas, Nos han dado la tierra así como en Macario. Establecido en la Ciudad de México en 1946 se publicó el cuento Macario en la revista América. En 1948, se publicó La cuesta de las comadres y en 1950 Talpa y El Llano en llamas. En 1951 la revista América publicó el cuento ¡Diles que no me maten! y en 1953 el Fondo de Cultura Económica integró El Llano en llamas (al que pertenece el cuento Nos han dado la tierra) en la colección Letras Mexicanas. En 1955 se publicó Pedro Páramo.

Las pocas obras de Juan Rulfo, aunque constan sólo de dos libros, le valió reconocimiento en todo el mundo de habla española, en el que se concretó en premios tan importantes como el Nacional de Letras (1970) y el Príncipe de Asturias de España (1983); fue traducida a numerosos idiomas. En 1953 apareció el primero de ellos, El llano en llamas, que incluía diecisiete

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

narraciones (algunas de ellas situadas en la mítica Comala), que son verdaderas obras maestras de la producción cuentista. En 1955, sale a la luz Pedro Páramo, la primera y única novela que escribió Juan Rulfo, el acontecimiento señala el final de un lento proceso que ha ocupado al escritor durante años y que demuestra toda la riqueza y diversidad de su formación literaria. Una formación que ha asimilado deliberadamente las más diversas literaturas extranjeras, desde los modernos autores escandinavos, hasta las producciones rusas o estadounidenses. Entre 1956 y 1958 escribió su segunda novela, El gallo de oro, que no fue publicada sino hasta 1980.

Tomado de Wikipedia enciclopedia libre, 2017, Juan Rulfo. Recuperado de

https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Rulfo

Las motivaciones

Comprendiendo esto hay que añadir las motivaciones personales que tuve, las cuales impulsaron la realización de la adaptación y el momento circunstancial en que se gestó la adaptación. Para entender la relación que tienen estos autores con el texto que construí es necesario tener cuenta que uno como estudiante de actuación se tiene como objetivo llevar a la escena un monólogo. Así que realicé una adaptación del texto de Anacleto Morones (Rulfo, 1953) de acuerdo a que las premisas que el maestro había dado consistían en encontrar un texto que llenara las necesidades expresivas, así fuera a nivel actoral o personal.

La necesidad que motivó todo fue la de hablar del campesinado de mi país. Desafortunadamente no encontré un monólogo ya escrito sobre este tema, lo que me llevo a buscar inspiración en otros textos como los cuentos. Ahí encontré a Rulfo, un autor mexicano se caracteriza porque “*En sus obras se presenta una combinación de realidad y fantasía cuya acción*

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

se desarrolla en escenarios mexicanos. Sus personajes representan y reflejan el tipismo del lugar con sus grandes problemáticas socio-culturales entrelazadas con el mundo fantástico” Tomado de Wikipedia enciclopedia libre, 2017, Juan Rulfo. Recuperado https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Rulfo fue lo que más me atrajo de sus textos.

El monologo (estudio y resultado)

Hay que tener en cuenta que este proceso de adaptación se dio empíricamente, combinando las necesidades de la puesta en escena con mi necesidad propia como intérprete creador. Muchas de las premisas que utilicé fueron similares a el análisis que menciona el maestro Eliecer Cantillo, sin ser iguales, yo le añadí parámetros descritos en el *Análisis activo de María Opsipovna Nevel*, que tiene un énfasis más actoral que dramático; allí temas como las circunstancias dadas, los obstáculos y objetivos fueron mi primer eje para construir el texto.

Tal vez en mi ignorancia busqué el espíritu del texto a través de las motivaciones que me conectaban al cuento como persona. Sin embargo, creo que tal labor fue lo que hizo que no modificará el cuento argumentalmente.

En la adaptación nos daremos cuenta que las acotaciones corresponden más a guías en la partitura actoral que acotaciones que aporten a la progresión dramática de la adaptación.

Si vemos los postulados del maestro Lavandier es evidente que el aspecto del *estilo* está totalmente olvidado, tal vez lo suplí un poco, buscando adaptar la jerga mexicana a la nuestra. Así mismo en la inclusión de los modismos colombianos de un campesino colombiano.

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

Debido a la falta de cuidado en el aspecto del estilo, así mismo se descuidó elementos que pudieron haber enriquecido la adaptación como, *la ironía dramática*, haber dado mayor información al espectador sobre las intenciones de las mujeres sin que el personaje (Lucas) lo supiera hubiese enriquecido aún más la puesta.

En definitiva el mayor error cometido y mencionado por el maestro Eliecer fue que realice la adaptación a favor de la puesta en escena, por ejemplo, en este aspecto: son nueve mujeres las que visitan a Lucas de las cuales seis tienen parlamentos importantes, sin embargo, yo las reduje a tres que eran las más relevantes, no en una búsqueda dramática o en enriquecer el espíritu de la pieza sino en buscar la efectividad de la puesta en escena.

Un punto a favor fue que los conflictos planteados en el cuento no se modificaron en la adaptación; el obstáculo era el mismo: deshacerse de las visitas. Y así mismo, los obstáculos internos como la culpa o el remordimiento, que el protagonista tiene por lo que esconde y por lo que le hizo a cada una de estas mujeres.

Considero que el éxito de la adaptación se da gracias a que el carácter del protagonista, sus motivaciones y miedos se mantienen iguales, a pesar de modificar los demás aspectos como el espacio y los demás personajes. Todo esto debido a que este personaje sirvió como ancla hacia el texto original. En el protagonista se evidencia la substancia o espíritu del cuento.

Hubo un elemento el cual fue bastante difícil de manejar y fue el carácter “místico o paranormal” del cuento y de la adaptación. No era la motivación principal, pero era un elemento que enriquecía y/o expandía el carácter principal del cuento. Este elemento mencionado

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

anteriormente no se explica durante el marco referencial, ya que corresponde a un accidente ocurrido en la creación de la adaptación y el cual no está analizado por los autores propuestos.

Era un elemento que enriquecía la trama, atraía la mirada del espectador sobre las situaciones que se presentaban durante la fábula. Sin embargo, su intervención hacía que el tema principal de la adaptación se desviara; por lo que tuve que llevarlo por leves momentos, fue un momento que visto desde la puesta en escena enriquecía el clímax de la adaptación.

A partir del análisis enseñado en nuestra facultad el elemento del clímax fue dado por el análisis de cada escena que se presentaba en la adaptación, así pues; en aquellos momentos donde se daba el punto más álgido de la escena. Se intervenía a través de este elemento paranormal. Nunca pensé en el momento climático de toda la obra. Ni en cómo quería llevarlo al lector, sin embargo, lo pensé en términos de actuación, lo que casualmente me llevó a estar de acuerdo con el postulado de Lavandier referente a este tema: que corresponde a que el momento del clímax debe ser espectacular y sorpresivo. En donde el personaje debe abandonar un objetivo o iniciar su transformación.

Teniendo en cuenta lo anterior apliqué ese clímax pensando actoralmente, si se puede decir así, busqué que en esas partes de la adaptación fuera claro, la transformación que sufría el personaje y cómo su objetivo iba cambiando.

A través de este proceso es donde se evidencian las falencias y fortalezas de realizar este tipo de procesos empíricamente. Y considero que ese es el mayor regalo poder evaluar la efectividad de un trabajo.

Construcción a ciegas

Para realizar estas conclusiones considero que es importante responderse inicialmente estas preguntas:

- ¿Qué aprendí a través del trabajo?

En definitiva siempre se aprende de los errores, a través de este trabajo fui consciente de todas las carencias que contiene la adaptación realizada: como la falta del aspecto del estilo, no construir la adaptación a partir de una lógica de montaje sino hacerlo a partir de un enriquecimiento literario, aprovechar elementos como la *ironía dramática*, elemento que enriquece la construcción dramática, entre otros. Así mismo, también de los aciertos: la no modificación de la fábula del cuento original, mantener los parámetros del personaje (objetivo, conflicto y obstáculos) y a partir de ellos construir la fábula, adaptar los textos y su lenguaje propio en aras de acercarlo al público receptor, entre otros.

A construir un lenguaje claro para un lector. Entender que la contextualización del lector es primordial para entender las ideas que se plantean en el texto.

Entendí, que la dramaturgia es un proceso que se va dando poco a poco, que no puede ser inmediato, ni mucho menos efectista, es una acción que requiere, con el tiempo, “remiendos” y revisiones cada vez más finas.

Me di cuenta que el texto dramático no puede existir sin una unidad; la unidad de *acción*. En ella radica la mayor característica del género dramático y su gran diferencia con el género narrativo.

- ¿Qué trascendencia tiene el trabajo?

DEL CUENTO A LA ACCIÓN: Postulados de adaptación dramática puestos a prueba

La trascendencia de este trabajo dependerá del lector que lo consulte y del provecho que pueda sacar de él. Para quien solo lo vea como una guía en eso se quedara. Una sistematización de una experiencia propia

- ¿Fortalezas del trabajo y límites del trabajo?

Considero que la mayor fortaleza que posee el trabajo es la posibilidad de ver el análisis de un ejercicio ya realizado. Ya que así se pueden identificar claramente los errores de la adaptación y encontrar la fuente para corregirlos. Así el lector encontrará en el texto lo que no hay que hacer y a la vez lo que sí hay que hacer.

El mayor límite del ejercicio es su carácter subjetivo, ya que los errores y aciertos del ejercicio, se limitan a él mismo. No se podrían globalizar los errores y de igual forma los aciertos.

Bibliografía

Cantillo, Eliecer Blanco. (2000) Apuntes sobre la adaptación dramática 1º ed. Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá

Lavandier, Yves. (2003) la dramaturgia [Traducido al español de La dramaturgie] Madrid: Ediciones internacionales universitarias S.A.