

PAUTAS SOBRE LA ADAPTACIÓN DE DRAMATURGOS ESPAÑOLES DEL SIGLO XXI

María Soledad Gómez Ruiz
Universidad Complutense de Madrid
Spain
marias39@ucm.es

Submission date: 04/04/2018

Acceptance date: 22/07/2018

Publication date: 10/12/2018 (pp. 68-83)

PALABRAS CLAVE: Dramaturgia, adaptación teatral de textos narrativos, narrativización del drama.

RESUMEN: Este estudio tiene como objetivo destacar las etapas dramáticas que precisa toda adaptación para, a continuación, precisar las pautas que han teorizado, a partir de la práctica, algunos de los dramaturgos españoles más destacados del siglo XXI sobre adaptación teatral de textos narrativos. El género narrativo es el más adaptado al teatro en la posmodernidad por dos razones: primero, la narrativización del drama es predramática; y, por otra parte, uno de los rasgos de identidad del teatro en plena actualidad es la fusión de géneros, discursos, historias, culturas. En último lugar, se muestran las fases de la adaptación teatral y las metodologías actuales de dramaturgos como Juan Antonio Hormigón, García May, Alonso de Santos y Sanchis Sinisterra.

KEYWORDS: Dramaturgy, theatrical adaptation of narrative texts, narrativization of the drama.

ABSTRACT: This study aims to highlight the dramaturgical stages that require any adaptation to then specify the guidelines that have been theorized, from practice, some of the most outstanding Spanish dramatists of the XXI century on theatrical adaptation of narrative texts. Currently the narrative genre is the most adapted to theatre for two reasons: first, the narrativization of the drama is pre dramatic and on the other hand, one of the identifying features of theatre plays in the postmodernism is the fusion of genres, speeches, stories and cultures. To delve deeper into dramaturgy, phases of play adaptations and current methodologies are shown of contemporary dramatists like Juan Antonio Hormigón, Ignacio García May, José Luis Alonso de Santos and José Sanchis Sinisterra.

1. Introducción

El posmodernismo es la corriente artística y estética que surge como consecuencia directa de la posmodernidad a partir de la década de los setenta. Conviene mencionar, en primer lugar, el ensayo sobre “la condición cultural posmoderna” del sociólogo Jean-Francois Lyotard (1979), porque su hipótesis parte del hecho de que el saber y la cultura cambian de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad postindustrial. Los rasgos sobre la caracterización de la ciudad y el yo posmodernos (indeterminación, fragmentación, desmitificación, decanonización, hibridación, crisis del yo, subjetivismo, hedonismo y búsqueda de la belleza, etc.) que detalla Giandomenica Amendola (1997), coinciden, punto por punto, con la definición de posmodernidad y posmodernismo de sus principales teóricos: Gianni Vattimo, Lyotard y Fredric Jameson, como afirma M^a del Pilar Lozano (2007, 25-26). También el pensamiento posestructuralista francés –Kristeva, Foucault, Derrida, etc.– acentúa el fin de la modernidad al abogar por la imposibilidad de fijar un significado único, estable y central en los textos, junto a otras tendencias filosóficas y críticas relativizadoras como la estética de la recepción de Iser y Jaus. Si el público de cada época tiene su propio horizonte de expectativas, las obras literarias no pueden tener un único significado. Cada momento histórico requiere una nueva lectura y con este argumento Jaus abre las puertas a la posibilidad de múltiples reescrituras de un mismo texto.

La reescritura es un fenómeno que afecta a todo texto literario y confronta al escritor. No hay reescritura sin lectura, y es esta última una competencia habitual de los dramaturgos, directores de escena, actores y productores. La adaptación es consustancial al hecho teatral desde sus orígenes y la reescritura es su fase primordial. Sin embargo, en la actualidad es constatable el gusto cada vez mayor por representar el canon literario-narrativo, quizá porque el público se siente más atraído por una obra al reconocer al autor del original, sus temas y argumentos. La industria cultural posmoderna, anunciada por Jameson, provoca que los empresarios y directores teatrales traten de rentabilizar sus producciones con dramaturgias a partir de autores consagrados de la literatura. Por ello, pretendo con este trabajo trazar un mapa sobre las aproximaciones críticas más importantes relativas a la adaptación teatral de

textos narrativos, de algunos de los dramaturgos españoles más destacados en el siglo XXI. En estos tiempos vuelve a proliferar el escritor más familiarizado con el teatro e incluso los autores que compaginan su actividad con la dirección escénica, pongo como ejemplo a Juan Mayorga, Pablo Messiez o Alfredo Sanzol. Esta especificidad del arte escénico se produce en España a partir de la década de los setenta, gracias a tres principales referentes que señala Eduardo Pérez-Rasilla (2008, 22): la revista *Primer Acto*, el despegue del teatro universitario y el establecimiento de la Escuela Superior de Arte Dramático. Es importante destacar la entrada en vigor en 1992 de los nuevos planes de estudio con el recorrido de Dramaturgia dentro de la especialidad de Dirección de escena y Dramaturgia. Entre los profesores figuran nombres como Juan Antonio Hormigón, José Luis Alonso de Santos o Ignacio García May; y en el Institut del Teatre destacan autores con importantes trabajos sobre la cuestión, como José Sanchis Sinisterra.

2. Objetivos

Este estudio tiene como objetivos destacar las etapas dramatúrgicas que necesita toda adaptación para, a continuación, precisar las pautas que han teorizado, a partir de la práctica, los dramaturgos citados, sobre adaptación de textos narrativos.

La adaptación constituye uno de los procedimientos fundamentales para la transformación de textos de diversa índole, literarios y no literarios, en obras dramáticas. De todos ellos destaca la adaptación de textos narrativos que, desde los comienzos del teatro, ha funcionado como un recurso muy fértil en la gestación de piezas teatrales surgidas de la conversión de narraciones preexistentes. En lo que sigue me propongo examinar las diversas metodologías orientadas a facilitar la compleja labor de crear nuevos textos, nuevas producciones dramáticas. Eduardo Alonso afirma, al respecto, que “cualquier tipo de material intelectual, artístico o emocional puede ser ‘pre-texto’ para realizar una puesta en escena de un espectáculo teatral” (2014, 73). La actividad del dramaturgo debe tener en cuenta la adaptación de textos literarios, porque es una práctica, como ya apunté, que reclama la industria teatral contemporánea.

El texto dramático es un elemento esencial de la teatralidad, según la convención tradicional de contar una historia a través de unos personajes “actores”. La fábula puede ser contada de múltiples maneras: con un solo actor (monólogo), dos actores (diálogo), un individuo frente a un grupo social, una tragedia con coro, etc. Pero lo más destacable de la creación teatral es que el texto no es una entidad cerrada y única; se puede construir teatro a partir de una idea y de las improvisaciones de los actores, de un poema, una frase, objetos, una pintura, etc. Es el dramaturgo quien ordena los elementos e imprime una estructura al texto. “Todo espectáculo teatral tiene un texto como antecedente”, afirma convincentemente Juan Antonio Hormigón (1991, 63). Dicho texto puede presentar los elementos propios del género dramático, pero lo más frecuente es que el hipotexto proceda de un género literario distinto: narración, poesía, género epistolar, épica, artículo periodístico, etc.

El texto original puede no poseer ninguna codificación literaria e incluso puede no estar formalmente escrito; sin embargo, no deja de poseer su importancia como idea generadora de la acción escénica ni deja de ser el texto propiciador de lo que, tras el estreno del espectáculo teatral, será una creación artística inscrita en el conjunto de las artes espacio-visuales. En general, puede afirmarse que toda escenificación parte de una obra dramática, aunque no es una condición única ni limitadora de la teatralidad. Las dos características propias del arte escénico son, por una parte, la presencia del actor como creador de sus propios significados –el

cual actúa como eje de todos los elementos expresivos de la teatralidad—y, por otra, la simultaneidad que provoca la obra teatral, al realizarse en el mismo espacio y tiempo en que los espectadores la contemplan. La tarea del director de escena es, pues, *traducir a otro lenguaje* un texto respecto al cual su primer deber es permanecer *fiel*, según Anne Ubersfeld (1993, 15-16).

Es preciso recalcar, en primer término, que la riqueza de un texto dramático se halla en el interior de la obra; el lector-espectador ha de encontrar el mensaje y sentir o alcanzar el corazón de la misma. Los textos no dramáticos necesitan que lo dramático sea impuesto desde fuera, ya que internamente no existen los elementos que conformen su teatralidad. García May afirma a este respecto que, para considerar una obra como “literatura dramática”, basta con que haya en ella un porcentaje entre el 75-80% de texto dramático. También resulta innegable que el texto dramático necesita narrar en momentos puntuales porque no puede dramatizar por diversas razones y esto hace que el ritmo y lo teatral se agilicen si estas partes se cuentan en vez de mostrarse. Por otra parte, el autor reflexiona sobre el gusto actual por la novedad en la teoría teatral y no parece dar su conformidad al término “narraturgia”, atribuido a Sanchis Sinisterra, con el que alude al tipo de textos narrativos que son adaptados y representados en teatro. Este concepto expresa la importancia de “lo narrado” en el texto dramático desde sus orígenes trágicos. Tampoco parece agrandar el término a García Barrientos, como ha manifestado en varias ocasiones; el autor formula en un conocido artículo nueve tesis sobre la presencia de la narración en el drama y contra la “narraturgia”:

Ignoro si la “narraturgia”, ese híbrido verbal que parece haber acuñado Sanchis Sinisterra (2006) tiene ya un significado en propiedad. Yo la tomo, por lo atroz que me suena, como emblema de lo que combato: la idea, decididamente posmoderna, de que la relación entre drama y narración se resuelve en *confusión*. Y es que el mestizaje no es hibridación, la promiscuidad no disuelve la identidad de los promiscuos, ni la contaminación anula la diferencia entre contaminante y contaminado. Seguramente se trata de un caso más de *confusión a priori*. Se apagan todas las luces y a continuación se decreta la oscuridad de la cosa. Pero que algo sea oscuro no es lo mismo que mirarlo a oscuras. Cuando hablo de luces, me refiero, claro está, a las Luces. (2014, 215-216)

A pesar de las controversias que pueda suscitar el término *narraturgia*, lo que no admite discusión es la incansable labor del mencionado dramaturgo por demostrar, desde la creación del Teatro Fronterizo, la afirmación de que “todo texto es potencialmente teatral” o, parafraseando a Antoine Vitez, que se puede “hacer teatro de todo”. En mi opinión, los teóricos e investigadores del teatro hacen bien en juzgar la terminología y no aceptarla. Aunque desde mi punto de vista, se trata de un simple juego de similitud con *dramaturgia*. ¿Qué significa entonces *narraturgia*? Como explica el autor, el concepto “cuya invención se me atribuye, nació probablemente de un lapsus en alguno de mis seminarios, en los que, efectivamente, me refiero muy a menudo a las fértiles fronteras entre narratividad y dramaticidad” (2006, 20). En suma, se trata de una práctica de la dramaturgia contemporánea, conocida comúnmente como “dramaturgia de textos narrativos, adaptación teatral, narrativización del drama o drama narrativo”, según se interrelacionen los modos. Con todo, esta denominación no es más que una muestra de la trascendencia que ha adquirido lo narrativo en la nueva dramaturgia.

Todo texto que vaya a ser escenificado necesita una dramaturgia, entre otras cosas, por la diferencia modal que caracteriza lo dramático. El género narrativo es, como quedó apuntado, el más adaptado al teatro por dos motivos: el primero viene a confirmar que la narrativización del drama es predramática y, por ello, la vuelta al origen es un hecho recurrente como parte de la tradición literaria; el segundo alude a la abundancia de fuentes narrativas que han inspirado o se han adaptado al teatro. El dramaturgo mexicano Édgar Chías sostiene al respecto que

“el teatro actual no necesita más del drama como sostén estructural único y legitimador para ser; y, sin embargo, sí necesita de la literatura” (2006, 131). Para el autor existe una diferencia entre el texto dramático y el texto literario preexistente, que provoca una búsqueda y un riesgo al reescribirlo en un nuevo discurso escénico. En gran medida, es cierto que la producción de una obra dramática encorseta al director (y al equipo de intérpretes) y condiciona la propuesta tácita del autor, mientras que una obra literaria no dramática abre un universo de interpretaciones para que los artistas contemporáneos se lancen a desestructurarla o, simplemente, a versionarla en un nuevo molde. La situación actual muestra claramente que las adaptaciones de textos literarios como la novela, el cuento, el ensayo o la poesía han dado como resultado espectáculos muy audaces y novedosos. De aquí se deduce que, ya entrado el siglo XXI, lo que caracteriza la nueva dramaturgia es la multiplicidad, la fusión de géneros, culturas, discursos, historias, etc. Finalmente, es necesario precisar que este tipo de reescritura abarca el concepto de deconstrucción, en el sentido de “deshacer un texto fuente mostrando sus contradicciones, sus múltiples lecturas y sus interpretaciones mutantes, prestando atención a temas, personajes, conflictos, para construir un nuevo texto teatral, utilizando parcialmente el original”, según José Gabriel López Antuñano (2014, 59).

3. Metodología

Así, pues, siendo la adaptación de textos narrativos la actividad más frecuente y representativa en la actualidad, conviene aludir, en primer término, a las normas o etapas que la regulan. Todo trabajo dramático se inicia con una toma de decisión: resolver a partir de qué texto se realizará la puesta en escena. En los teatros en los que existe un departamento de dramaturgia suelen hacerlo ellos, proponiendo la primera lectura e interviniendo en la definición del repertorio con el director y el consejo de la institución, como afirma Juan Antonio Hormigón (1991, 68). La elección de un texto se hace de acuerdo con unos parámetros condicionantes: medios técnicos, espacio escénico, financiación, elenco disponible, actores específicos para incorporar ciertos personajes, coincidencias estéticas e ideológicas con el equipo de realización, público potencial al que se dirige el espectáculo, etc. La adaptación tiene como objetivo, por tanto, adecuar el texto original a las circunstancias específicas de la compañía que va a realizar el espectáculo y al público de su tiempo. El texto escogido ha de ser cotejado con diferentes traducciones o ediciones así como la obra bibliográfica o crítica del autor y su producción. También es preciso seleccionar toda la documentación posible relacionada con el proyecto que ayude a contextualizar el espacio sociológico, político o humano del texto. Y, por último, hay que reunir la documentación literaria, gráfica o audiovisual de otros montajes sobre el mismo texto. Partiendo de un texto literario, dramático o no, esta fase permite establecer los significados profundos de la obra.

Juan Antonio Hormigón (1991, 73-75) propone, a partir de una lectura selectiva, tres tareas dramáticas para el proceso escénico. La primera consiste en una lectura contemporánea del texto, que supone “el núcleo de convicción dramática”, es decir, la ideología y sentido del texto original interpretado por quienes realizan la dramaturgia. Este proceso surge de la lectura inicial, del compromiso artístico y el enfoque ideológico con que los realizadores de la dramaturgia asumen el contenido del hipotexto y tratan de traducirlo en espectáculo. Alonso de Santos (2007, 491-516) considera, por su parte, que, en el caso de la adaptación de un texto clásico, constituiría una versión diferente, un nuevo punto de vista filosófico sobre la existencia, donde inevitablemente el hipertexto refleja la visión estética del nuevo autor respecto del original.

La segunda tarea consiste en la posible intervención sobre el texto original. Dentro de las múltiples posibilidades, Hormigón enumera tres principales actitudes frente al texto:

a) *Sin modificaciones en la estructura del texto original*, b) *con modificaciones en su estructura* y c) *incorporación de materiales textuales de origen diverso*. Este sería, concretamente, el trabajo dramático-literario de adaptación. Esta última constituye el núcleo de la adaptación; las dos tareas anteriores corresponderían a la versión del texto dramático, aunque es difícil establecer, según el autor, la frontera que las delimita en muchos casos. Dentro de las posibilidades que ofrece la *adaptación*, habría que destacar la incorporación de materiales procedentes de otras obras del propio autor –textos que coinciden en la temática del texto sobre el que se trabaja–, incorporación de materiales de otras obras de autores contemporáneos al texto en cuestión –no solo material dramático– y la de materiales procedentes de escritores de diversas épocas (por ejemplo, la escena incorporada de *El sueño de una noche de verano* al montaje de la *Comedia sin título*, de García Lorca, dirigido por Lluís Pascual). Por último, la incorporación de materiales textuales escritos expresamente para el trabajo dramático en cuestión. En este caso, los ejemplos son innumerables, empezando por Shakespeare, Molière, Peter Stein, B. Brecht, Botho Strauss, Pasolini y un largo etcétera. Lo habitual es que los autores dramáticos incorporen sus propios materiales a las obras que traducen para la escena, es decir, no hacen otra cosa sino “adaptar”.

Al tratar sobre la *adaptación* teatral, es fácil constatar que el proceso se desarrolla, en general, en dos fases, la primera de las cuales surge tras la elección del texto que ha impulsado a realizar su adaptación al teatro. Parafraseando a Christopher Vogler (2002, 31), el adaptador, como el escritor, comienza su viaje con una misión que lo encamina hacia la exploración y el trazado de toda una cartografía de tierras fronterizas que se localizan entre los mitos y las historias narradas interpretadas a la luz de la contemporaneidad. La capacidad creativa aflora tras la lectura especializada como una respuesta nueva al hipotexto. Recuerda Alonso de Santos (2007, 150) que este es el momento de mencionar el test elaborado por Joy Paul Guilford sobre las etapas del proceso creativo: *preparación* o “inmersión”, *incubación* o etapa de “germinación” –en la que se hacen asociaciones inusuales que se apartan de los caminos conocidos–, *iluminación* o etapa de “revelación”, que ofrece la clave de la solución y *verificación* o etapa de “reflexión” consciente y deliberada sobre la evolución obtenida en la etapa anterior.

La segunda fase, que es donde se lleva a cabo la transcodificación, comienza cuando el hipotexto se enmarca en un género no teatral, el cual ha de ser acomodado a un nuevo destinatario que exige una lectura contemporánea de la obra. En la adaptación de textos narrativos las operaciones que han de efectuarse sobre el texto base son cinco: elipsis, sumario, adición, transformación y permutación. Los elementos manipulados en el paso de un código a otro son relativamente diversos: el punto de vista, la potenciación del personaje (liberado de la tutela del narrador), la sustitución del pasado por el presente como dimensión temporal básica y, por supuesto, los códigos específicamente teatrales. Todos estos aspectos conforman la aplicación formal y significativa de la nueva lectura del texto original.

La intervención dramática sobre el texto puede requerir de la totalidad o parcialidad de las tareas antes mencionadas; el director de escena puede disponer de suficientes conocimientos literarios para la intervención textual o delegar en un dramaturgo. Esta última tarea es la que define con precisión la lectura contemporánea del texto e induce implícitamente a la estética y estilística a seguir en cuanto al trabajo actoral, escenografía, iluminación y todo el equipo escénico, que transformará la lectura del texto en espectáculo. Alonso de Santos (2007, 491) afirma que hay dos posturas enfrentadas sobre si es necesario o no adaptar a los autores del pasado para su puesta en escena. Quienes se dedican a la práctica teatral suelen

decantarse por la opción favorable a la adaptación y actualización de textos, mientras que los que estudian e investigan el texto desde otros criterios más teórico-filológicos se muestran recelosos respecto al modo de llevar la obra de un autor a la escena, si no se reproduce fielmente. Pero lo que no se puede olvidar es que, siempre que haya una representación teatral, existirá el trabajo dramático. Toda lectura, por muy “fiel” que sea en la puesta en escena respecto del original literario, requiere una traslación de códigos que modifican inevitablemente el universo semántico del hipotexto.

Cabe reseñar, en este sentido, que la selección del material narrativo y su correspondiente traslación al código teatral requiere profundos conocimientos dramáticos con vistas a su aplicación a los elementos de la estructura dramática escogida. John Howard Lawson (1995, 52) señala que las teorías contemporáneas continúan basándose aún en principios aristotélicos. La presencia del autor griego se aprecia incluso en el siglo XX; así, el dramaturgo húngaro Lajos Egri (1942) exige que toda obra dramática responda a la premisa de ser “una sinopsis reducidísima que se compone de tres partes, carácter, conflicto y desenlace”. Por ejemplo, un gran amor (carácter) vence (conflicto) a la misma muerte (desenlace), proceso que se cumple a la perfección en *Romeo y Julieta*. El conflicto entre voluntades opuestas es parte esencial de la obra dramática.

4. Análisis del proceso de adaptación de textos narrativos

El proceso normal de una dramaturgia parte del poder creativo e imaginación del autor; en cambio, el que compete analizar es más complejo, pues se trata de un texto preexistente. Sanchis Sinisterra (2003, 15-17) lo analiza a través de su experimentación con los textos literarios. Esta dramaturgia se ve limitada en un principio, pues el hipotexto presenta una estructura discursiva y unas leyes distintas a las del teatro. Lo mismo ocurre con la poesía o el género epistolar, entre otros: necesita la estructura dramática para representarse en escena. Pero la toma de conciencia de esta práctica dramática es muy reciente. El texto literario tiene su propia ontología, que de alguna manera ha de respetarse. Considérese, a modo de ejemplo actual, la adaptación teatral que hizo Alex Rigola de la novela de Roberto Bolaño *2.666* o la reciente puesta en escena de Natalia Menéndez de *Tantas voces...*, a partir de cuentos de Luigi Pirandello. Ante la dramaturgia de textos narrativos el autor teatral se encuentra con que su escritura se verá extrañada por el texto fuente, ya que lo que pretende es darle forma teatral al texto de otro.

Sanchis Sinisterra reflexiona sobre la paradoja de toda creación y la relación con ella de la noción de alteridad. La escritura aúna subjetividad y alteridad pues, si la esencia profunda es hallar a los otros que hay dentro de uno mismo, la escritura teatral nos permite multiplicar esa voz individual. Aunque la dramaturgia de textos narrativos reduce la subjetividad –pues el germen del proyecto es otro texto base–, en el fondo el proceso no es tan distinto de la propia creación. En ambos existe ese diálogo, esa tensión entre lo propio y lo ajeno, lo individual y lo colectivo.

La adaptación de textos narrativos presenta múltiples formas de realización: desde la utilización del texto original como simple base de una obra nueva hasta las adaptaciones fidelísimas en las que el adaptador trata de trasladar y respetar todos los elementos del relato en el texto dramático. Yves Lavandier (2003, 489) alude a nueve pautas lógicas y de sentido común y técnico, que sirven para la adaptación teatral y cinematográfica de textos narrativos: cuestionarse y analizar las motivaciones que llevan a la elección de una obra literaria y tener en cuenta que, al adaptarla, es inevitable hacer cortes; no olvidar que para teatro no son

suficientes las imágenes sino que son necesarios el conflicto y la intriga; elegir al protagonista que viva más intensamente el conflicto y que permita transmitir el punto de vista seleccionado; escoger las escenas que respetan la unidad de acción y reescribir los diálogos que ya existían en la novela. Estas pautas coinciden con las de Alonso de Santos (2007, 511-512) al formular un decálogo de posibles modificaciones del texto base para la versión contemporánea de un clásico. Así, en obras narrativas o muy literarias aconseja cortar las explicaciones largas y retóricas, que sólo aportan datos obvios de los personajes. Otros aspectos recomendados: suprimir o reducir los personajes secundarios, que redundan en explicaciones sobre la trama principal, eliminar los antecedentes excesivos al entrar en cada situación dramática así como todo lo gratuito del texto que no tenga en escena un desarrollo causal, decidir si el autor del texto base solo lo ha hecho literariamente, sobre el tiempo y espacio dramáticos y, sobre todo, la acción; y, por último, cuidar siempre la verosimilitud escénica al hacer una adaptación, entre otras consideraciones.

Conviene destacar, a continuación, a Ignacio García May que en “La dramaturgia de textos no dramáticos” sintetiza el proceso de adaptación en cuatro pautas:

- 1) Reducción, en forma de escaleta, del argumento de la obra original, de forma que el adaptador pueda visualizar sin dificultad las acciones básicas.
- 2) Selección, y, en su caso, reordenación de dichas acciones para que den lugar a una progresión dramática.
- 3) Condensación de personajes, no solo por razones de economía, sino también y sobre todo para evitar la molesta repetición en ellos de funciones actanciales.
- 4) Reescritura a partir de los tres parámetros previos. (2016, 247-273)

El dramaturgo trata con este esquema de facilitar unas pautas comunes para todas las adaptaciones e insiste en la importancia de que el resultado final sea un texto dramático, cuyos elementos sean reconocibles y comunes a todos los textos teatrales de la literatura dramática. Menciona, por otra parte, a Sanchis Sinisterra (1985, 123-124), quien propone una reflexión diferente:

Concibo la práctica dramatúrgica sobre textos no teatrales como un espacio de cuestionamiento permanente de los estereotipos que, desde la teatralidad vigente, esclerotizan tanto la escritura dramática como la puesta en escena. Ahora bien, la elección de los textos comporta una opción básica. [...] Se trata de textos que, por una parte, no prefiguran una representación convencional y, por otra, se sitúan en zonas particularmente refractarias a la domesticación cultural burguesa: textos excéntricos, o excesivos, o contemporáneos, o exteriores con relación al discurso dominante. [...] Tales rasgos textuales posibilitan la emergencia de una teatralidad advenediza susceptible de relativizar y cuestionar la noción misma de obra dramática, que parece fijada en un modelo de escritura teatral prácticamente invariable desde los orígenes de la tradición escénica occidental. (1985, 123-124)

5. Resultados

Ambas posturas son acertadas, en mi opinión, aunque la meta final de ambos dramaturgos no sea idéntica. García May niega que la escritura dramática esté esclerotizada por su naturaleza estructural, sino por el mal uso que se hace de ella en muchos casos. Y afirma que la naturaleza de la literatura dramática es dogmática porque se funda en unas reglas básicas e insustituibles. Esta definición obedece, según mi parecer, al concepto de dramaturgia *cerrada* o aristotélica, mientras el objetivo teórico y creativo de Sanchis Sinisterra es la renovación constante de la dramaturgia y del teatro. Para este dramaturgo, la adaptación de textos narrativos

contemporáneos requiere una especial capacitación como escritor. Los textos clásicos plantean una trama y unos personajes que se pueden amoldar fácilmente a una adaptación que se rija según las fases mencionadas por García May. No conviene olvidar que una novela tan experimental como el *Ulises*, de Joyce, no se puede adaptar al teatro; sin embargo, Sanchis Sinisterra convierte en monólogo el último capítulo, “Penélope”, y lo traduce en *La noche de Molly Bloom*, porque encuentra material dramático en el hipotexto. El fluir de conciencia de este personaje femenino se deja traducir en un monólogo teatral, aunque se trata de un texto complejísimo y *a priori* antiteatral porque predomina el discurso interior y hay que saber leerlo para extraer una trama dramática que respete la creación de Joyce y que llegue al espectador. El dramaturgo (2003, 21) denomina esta operación “*teatralizar la textualidad originaria*”. Existen textos cuyo discurso posee una teatralidad implícita que provoca el deseo de verlos representados en el escenario; otros, en cambio, estimulan la capacidad imaginaria del receptor. La dramatización, como se ha dicho, requiere una fase previa de análisis del hipotexto. Por eso, el autor demanda conocimientos de narratología para llevar a cabo el análisis y la práctica dramática con textos narrativos. Además, cada texto reclama un estudio de la técnica, recursos empleados y el efecto que produce en el receptor para, a partir de ahí, plantear una dramaturgia.

De acuerdo con los estudiosos formalistas y estructuralistas, se considera que todo texto está constituido por dos niveles, historia y discurso: “La historia consiste en la cadena de acontecimientos que afectan a unos personajes dados, en unas circunstancias espacio-temporales concretas y según un determinado principio de causalidad. El discurso sería, el modo en que ese relato concreto, ese texto concreto, presenta la historia al lector” (2003, 25).

Así una misma historia puede dar lugar a infinidad de textos narrativos; sin embargo, el carácter único de cada texto lo imprime el autor al organizar los hechos a nivel del discurso. Sanchis Sinisterra propone explorar, como preparación para la transformación del relato en una obra de teatro, la relación entre relato escrito y narración oral, y, también, la articulación de historia y discurso, que postula el estructuralismo. Ambas operaciones ofrecen muchas posibilidades en la dramaturgia de textos narrativos; para el logro de este objetivo, el dramaturgo establece una gradación desde la “epicidad pura” a la “dramaticidad plena”, que divide en tres niveles. El primero es la “teatralidad primaria”: un solo actor dirige su interpretación al público interpelándolo directamente con un mínimo de códigos expresivos –gestualidad, espacialidad, objetos– que sirven para hacer presentes los elementos de la historia. Se trata de la “epicidad pura”, ya que no es necesario modificar o adaptar el texto narrativo, pues el actor (como un narrador) trasmite la historia a través de un conjunto de acciones. Según el autor, hay relatos más propicios para su transmisión oral que otros. Lo interesante en este caso es crear los códigos teatrales para representar incluso un texto narrativo complejo y convertirlo en acción escénica. Cuando aparecen en escena dos o más narradores para transmitir el relato, se crea la polifonía de la voz narrativa que nos aproxima a la dramaticidad. En este primer nivel hay muchas posibilidades de experimentar la modalidad que puede ir de lo difuso a lo concreto; así, por ejemplo, un actor puede mantener la función de narrador y los otros ir encarnando con su voz y comportamiento físico los personajes que aparecen en el relato.

El segundo nivel corresponde a los “narradores múltiples”; en este caso los actores asumen el papel de narradores y se transforman en personajes cuando en el relato hay diálogos e intervenciones de personajes. Otra opción es que el mismo narrador encarne al personaje, cuando lo indique el texto y vuelva a su función de narrador o al personaje, cuando aquel lo exija. Lo interesante, como muy bien señala el autor a partir de sus propios experimentos, son las múltiples visiones que tiene el espectador de un mismo personaje. Esta multidimensionalidad nos adentra en la complejidad del personaje dramático. El público es el

destinatario-receptor de la narración y es testigo de la presencia de una notable pluralidad de narradores que se transforman en personajes cuando el relato lo requiere, creando una situación puramente teatral.

El tercer nivel, el autor, se refiere a la posibilidad de recurrir a la cuarta pared como operación dramaturgica; es lo que se denomina la “narración dentro de la cuarta pared” y es lo que hace que el texto narrativo se convierta en teatral (cuando un personaje narra a otros). Para ello, es necesario inventar un contexto dramático, un marco, que justifique la historia que se están contando los personajes. La experimentación desde la “epicidad pura” hasta la “dramatización” con relatos, ya sean tradicionales o contemporáneos, es un campo muy interesante de investigación teatral que permite ver las múltiples posibilidades dramáticas a la hora de representar los textos narrativos con un solo narrador, los narradores múltiples o la narración dentro de la cuarta pared, como se ha visto. García Barrientos (2004, 521-522) analiza, desde una perspectiva teórica, la propuesta de Sanchis Sinisterra sobre los tres niveles que permiten escenificar el relato oral y afirma, de acuerdo con la distinción modal, que el primero es una clara manifestación del modo narrativo, aunque es muy próxima y fronteriza con el dramático. El segundo nivel es el que presenta un carácter mixto, pero el problema, para el autor, es cómo mantenerlos coordinados porque lo normal es que uno predomine o se subordine a otro. La pureza modal se mantendría intacta porque se trata de dramas con interpolaciones narrativas o narraciones dramatizadas. El tercer nivel entra en el modo dramático con una narratividad discursiva que permite construir un ámbito rico y complejo de niveles diegéticos dentro del drama.

Por otra parte, lo que hicieron los griegos y ahora hacen los adaptadores es dramatizar la *fábula*: la secuencia de acontecimientos, los personajes, sus acciones, los lugares y secuencias temporales de la acción. Pero Sanchis Sinisterra plantea también dramatizar el *discurso*; es el punto de partida de sus investigaciones teóricas y prácticas, aunque eso no significa que haya que eliminar elementos de la fábula en la representación. En primer lugar, la acción dramática es el modo específico de recepción de la fábula. Si en la narrativa una misma historia puede dar lugar a diferentes relatos, cada uno con su discurso específico, también una misma trama puede organizarse según diversas modalidades de acción dramática, dando lugar a distintas obras teatrales. Las indagaciones de este dramaturgo sobre la fábula parten de la siguiente pregunta: si en narración se puede establecer una disociación entre *historia* y *discurso*, ¿por qué no establecer esta disociación entre fábula y acción dramática en una obra de teatro? La transacción de la fábula a la acción dramática afecta a cinco ámbitos: espacio, tiempo, personajes, discurso y verosimilitud. Los adaptadores toman de la fábula la secuencia de acontecimientos, personajes, acciones, lugares y tiempo, para traducirlos a códigos puramente teatrales.

En relación con el marco espacio-temporal, es necesario elegir, en primer término, en qué momento de la fábula debe arrancar la dramatización, seleccionar el orden de las secuencias con que se quiere transmitir la historia al espectador, y saber qué episodios deben ser incluidos en la acción dramática y cuáles deben ser excluidos. Así, los episodios de la fábula han de tener un orden y una extensión elegida para las secuencias y las modalidades en que son tratados los episodios son antecedentes, concurrentes e inminentes. Por otra parte, la espacialidad hace referencia al lugar o lugares de la fábula elegidos para la representación teatral. Sanchis Sinisterra establece una relación dialéctica entre escena y extraescena (lo ocurrido no visualizado por el espectador en escena). En segundo lugar, los personajes presentan una amplia gama de posibilidades, según la concretización que queramos hacer para la puesta en escena. Además, propone como modelo el monólogo, si queremos contar la historia a través de un solo personaje o, por el contrario, utilizar a todos los personajes de la fábula y añadir e inventar

otros. El dramaturgo ofrece algunas observaciones sobre su adaptación al teatro: la jerarquía dramática que se establecerá entre ellos —y, por tanto, su interacción—, el punto de vista que se ofrece al espectador y la distribución entre personajes presentes y ausentes.

Respecto a estos últimos, el dramaturgo distingue los que funcionan como referenciales, extraescénicos o incorpóreos. Hay muchas combinaciones posibles: por ejemplo, el personaje-narrador de un relato puede participar de la fábula como personaje o quedar como una figura externa de narrador, del coro o prólogo de la obra. Es importante establecer la jerarquía de los personajes, según el autor, no solo por su presencia física o no, sino porque su efecto polariza la tensión dramática: piénsese en el efecto que produce el invisible Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba*. También es preciso considerar la elección de las pautas psicoafectivas, es decir, si el personaje es débil, fuerte, carismático, dominante, dominado, etc.: la sorpresa y los cambios en los personajes enriquecen la acción dramática y hacen que ofrezcan diferentes caras como en la vida cotidiana. A su vez, el punto de vista elegido hace que el espectador se identifique con uno u otro personaje.

El tercer elemento del análisis y la transacción es el discurso y la opción que guía la dramatización del mismo; los modos discursivos, obviamente, son la narración y el diálogo. El autor debe elegir ambos modos; así, lo narrativo puede formar parte de lo dialógico: es el caso de un personaje que narra a otro una información o hecho para influirle o como estrategia. Las modalidades teatrales abarcan el monólogo, el diálogo, trílogo y discurso coral, que sirven para la interacción dentro de la acción dramática. El perspectivismo múltiple de la novela contemporánea se puede trasladar a la escena con esta amplísima variedad de interacciones entre los personajes. Otro aspecto importante en la adaptación teatral de relatos es el papel que desempeñan lo no dicho, los silencios, lo implícito en las situaciones dramáticas y también cómo se articulan las acotaciones y las réplicas en la escritura dramática. En suma, es la proporción entre el lenguaje verbal y no verbal, que articula todo texto dramático.

La interacción dialogal es lo que provoca en el espectador o receptor la afinidad o repulsión hacia uno u otro personaje. Por último, es preciso tener muy en cuenta en la traslación del relato a la obra dramática el cuarto elemento, la figuratividad o verosimilitud. Por tanto, hay que ver qué grado de afinidad tienen los personajes y acontecimientos de la fábula con la imagen de la realidad que los receptores de la acción dramática. Por eso, se impone analizar, en primer lugar en qué medida la fábula es verosímil en cuanto a las circunstancias, la lógica y principio de causalidad que encadena los hechos y el comportamiento de los personajes. El dramaturgo aconseja estudiar el grado de autoconsistencia de la ficción del relato, el mundo posible planteado y su traslación a la escena (si hay anacronismos o anatopismos). El mundo representado, las creencias, los principios y valores, ideas, sentimientos, tabúes etc., deben ser objeto de reflexión por parte del adaptador a la hora de ilustrar el relato o, por el contrario, elegir una visión e interpretación propias para el texto dramático. También el modo de hablar de los personajes, el lenguaje, es importante en la traslación dramática. Se sabe cómo es un personaje por lo que dice y hace; el modo de hablar dice mucho del efecto que quiere causar el autor en los receptores. Por ejemplo, las anomalías en el lenguaje de *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltés, definen a unos personajes marginales cuya expresión está llena de metáforas y una complejidad sintáctica impropia que provocan un efecto de extrañamiento en el espectador.

Es necesario afirmar, por otra parte, que muchos directores y dramaturgos se estancan en la búsqueda de novelas y relatos con un argumento, personajes y diálogos bien definidos con vistas a su adaptación al teatro. Por ello, es reseñable la importancia de muchos relatos contemporáneos sin primacía de la fábula, esto es, donde lo esencial es el discurso. El teatro

del absurdo y la novela contemporánea renuncian frecuentemente –sobre todo, a partir de las vanguardias históricas del siglo XX– a contar historias. En muchos relatos el discurso es esencial y la fábula, en cambio, un mero pretexto narrativo; un buen ejemplo, por su carácter innovador en el ámbito de la novela, es el que ofrece *Tristram Shandy*, de L. Sterne.

La última posibilidad de adaptación es la que él denomina *dramaturgia mixta* (2003, 99-116): el discurso se convierte en marco del texto y se insertan determinadas secuencias de la fábula en la acción dramática. La ventaja consiste en que acumula una mayor cantidad de elementos, pero es la modalidad más difícil para el dramaturgo que lo experimentó al dramatizar *Moby Dick*, de Melville.

Finalmente, quiero aludir a algunos protocolos formulados por Sanchis Sinisterra que indican cómo insertar el relato en una situación dramática y probar diferentes estructuras. El primero, *Rectificación*, es un ejercicio que utiliza códigos anómalos en la interacción. El esquema propuesto por el autor es el siguiente: A cuenta una historia a B, que puede ser un relato de Maupassant, Kafka, etc., o una historia propia (aunque elaborada por la memoria). Pero A cuenta esa historia en segunda persona, como si fuera B el que la ha vivido. De ese modo, A tiene que imaginar al otro en su lugar disponiendo de libertad plena para moverse por el espacio y alrededor de B. Sin embargo, B tiene que hacer el esfuerzo de escuchar e instalarse en el relato, ya que B está sentado en una silla al lado de una mesa y no se puede mover. Solo puede interactuar con A a través de “cuatro signos”: 1) B da un golpe en la mesa sin mirar a A y este repite, tras un segundo de atención, la última frase pero desde otro lugar del espacio y prosigue, 2) cuando B da dos golpes en la mesa y mira al narrador al tiempo que A interrumpe el relato y rectifica parcial o totalmente una parte de lo dicho, 3) B se pone de pie, mirando al frente, A se queda en silencio hasta que B se vuelva a sentar, 4) B se pone de pie y mira al narrador, mientras A continúa con el relato pero en forma interrogativa.

El objetivo de este esquema de trabajo es partir de dos mundos e ir tejiendo un universo común que no pertenezca a A o B sino a ambos. El ejercicio puede adquirir una forma dramática si A se deja modificar por B y B perturba a A con su relato. Lo más difícil de A es modificar su relato en base a los signos de B. Por último, este puede colorear o mejorar el relato de A con sus signos. El narrador A debe reconducir su historia todo lo que pueda hasta que B se imponga y ambos vayan a otro final común. Sanchis Sinisterra señala que inventó este ejercicio como entrenamiento para actores; de esta forma ellos salen de su narcisismo creativo y ambos cuentan la historia a partir de esa escucha del otro. Como ejercicio dramático, es una forma de narrar a dos voces un relato, lo que implica fragmentar el discurso. Cuando el ejercicio ha avanzado, B puede proseguir la historia y, ya producida esa inversión, finalizar en un monólogo a dos voces la historia apelando al público.

El segundo protocolo es *Relato*: se trata de utilizar la palabra como acción y experimentar y provocar un efecto movilizador en los demás con una narración. El esquema del ejercicio es el siguiente: A aborda a B y le relata X con una “intención secreta”, que puede ser de cinco tipos (despertar su compasión, intimidarle, inducirle a realizar “Z”, venderle algo de dudosa utilidad o “desenmascararle”). Este esquema dramático funciona si se pactan primero dos consideraciones: primero para qué quiere A abordar a B y, segundo, es necesario determinar la verdad o falsedad del relato X. Por otra parte, hay que construir el mundo de B, A y B no se conocen, B espera a C para resolver un conflicto (difícilmente permeable a A) y el lugar donde se encuentran ambos es desconocido para este. En el desarrollo del ejercicio B no puede adoptar una postura de claro rechazo de A; el relato de este puede ser discontinuo y contradictorio. Al final, la “intención secreta” de A surte efecto quizá por una circunstancia extra-escénica y el conflicto de B y C no queda claramente explicado.

Por último, *Tríada con polilogos* es el ejercicio que más libertad proporciona al actor, como autor o rapsoda, en las didascalias. Se plantea un conflicto en marcha entre tres personajes, A, B y C y el dilema planteado puede ser la venta de unos terrenos y es bueno saber oscilar en la discusión entre los dos polos del problema. El diálogo se interrumpe a la señal del director: el actor elegido, A, inventa un monólogo o una didascalia propia de B o C (o de ambos); este momento sorprende mucho al espectador y permite una libertad absoluta al actor que se asemeja a la libertad en la novela. También es metateatral cuando los actores no ejecutan la didascalia ajena descrita por A, ya que se genera otro marco dentro de la escena que desconcierta al espectador o le divierte. En ese momento el actor ya no es solo el personaje: lo encarna pero, al mismo tiempo, es analista de la escena y sujeto rapsoda. La señal externa del director obliga al actor a dar un salto al vacío e inventar. Estos ejercicios convierten al actor en un original autor dramático; cada sesión pautada da la impresión de ser una sesión de jazz (por lo que tiene de improvisación).

6. Conclusiones

Tras el término posmodernidad se esconde lo que desde Foucault se conoce como *episteme*, es decir, un cambio radical en la visión del mundo que afecta a la literatura y a la dramaturgia que se hace hoy. Este estudio aborda un aspecto muy fronterizo, que conecta con uno de los rasgos de la escritura contemporánea: el hibridismo y trasvase de géneros, puesto que analizo las etapas y pautas de la adaptación teatral de textos narrativos y, para ello, se requiere una capacitación especial como escritor –que, por otra parte, es predramática, lo que hicieron los griegos es lo que hacen nuestros autores posmodernos–. Este tipo de reescritura enfrenta al adaptador a dos exigencias: la primera tiene que ver con sus conocimientos sobre narratología, y, la segunda incide en el profundo saber escénico que requiere toda adaptación. Esto es porque la transformación de novela o relato implica una mutación superior a la versión contemporánea de un texto dramático, salvo algunas excepciones. Se aplican al texto base operaciones como la elipsis, sumario, adición, transformación y permutación. Este proceso afecta al original cuyo punto de vista varía, el texto dramático potencia el personaje, sustituye el pasado por el presente y el discurso narrativo se transforma en diálogo. Solo un especialista en la práctica teatral o un escritor que se implica en el proceso creativo del director y los actores podrá realizar una competente reescritura de textos narrativos. Por tanto, la adaptación teatral de textos narrativos, dado su carácter intersemiótico, debe ser considerada dentro de la disciplina de la narratología comparada.

Las dos etapas generales de la adaptación propuestas por Juan Antonio Hormigón (1991, 73-75) son muy lógicas y sirven como primera aproximación al texto narrativo (lectura contemporánea del texto que asume el enfoque ideológico y artístico del espectáculo y las tres actitudes posibles frente al texto). La dramaturgia de textos narrativos presenta múltiples formas de realización, como se ha visto, desde la utilización del hipotexto como simple base de una nueva obra, hasta las adaptaciones fidelísimas que trasladan todos los elementos del relato. A continuación, he trazado un mapa de pautas de adaptación de algunos dramaturgos españoles del siglo XXI: destaco, en primer lugar, a José Luis Alonso de Santos (2007, 511- 512), al formular un decálogo de posibles modificaciones del texto base que coinciden con las de Yves Lavandier (2003, 489), estas normas dramaturgias son de sentido común al abordar un texto narrativo. En segundo lugar, señalo la aportación de Ignacio García May (2016, 247-273) porque considero que es el que mejor sintetiza el proceso en cuatro pautas

comunes (reducción, selección, condensación y reescritura). Sin embargo, considero que este esquema no es suficiente para abordar los textos narrativos contemporáneos, puesto que solo contempla la dramatización de la fábula, entre otros aspectos. Por esta razón, dedico la última parte de este trabajo a José Sanchis Sinisterra (creo que este dramaturgo ha inventado un nuevo lenguaje teatral), tras asistir dos años al Colaboratorio del Nuevo Teatro Fronterizo en Madrid. El dramaturgo explora la relación entre relato escrito y narración oral y las posibilidades de articulación entre la historia y el discurso. Ambas operaciones ofrecen muchas posibilidades a la dramaturgia actual desde la “epicidad pura”, “los narradores múltiples” y “la narración dentro de la cuarta pared” hasta la posibilidad de dramatizar el discurso, articular ingeniosamente las acotaciones y reflexionar sobre la verosimilitud.

Se impone, para concluir, una reflexión sobre el sentido de la dramaturgia de textos no dramáticos –específicamente narrativos– en la posmodernidad. Los autores clásicos hablan de temas universales, que nos siguen conmoviendo por su belleza. “Pero un autor no es un museo” –como precisa Alonso de Santos (2007, 492)–, “sino alguien a quien se debe recuperar escénicamente para que el público lo contemple como algo vivo”. Por eso, la posmodernidad exige lecturas y representaciones de textos que no sean meras visiones historicistas o culturales. Las versiones, en general, nunca son del todo respetuosas con el texto original, porque siempre hay elementos subjetivos del nuevo autor. Pero, añade Alonso de Santos, se trata de aderezar un texto escrito hace cuatrocientos años sin alterar lo fundamental para que tenga plena vigencia en el siglo XXI. La obra literaria siempre estará en los libros, mientras su puesta en escena es algo efímero que muere tras el acto teatral. Toda adaptación o versión implica traición al original y, por tanto, al espíritu de otros lectores, directores o dramaturgos. Sin embargo, es una manera de transitar nuevas posibilidades de lectura que reactalicen el canon literario-narrativo. Umberto Eco prevé para ello la existencia de un lector modelo –que converge con la labor del adaptador– capaz de cooperar en la actualización del original. En *Obra abierta*, Eco concibe la obra abierta a la libre e inventiva reacción del destinatario, pero ello no implica cualquier lectura posible. En *Los límites de la interpretación* (1992) reflexiona e impone restricciones a los intérpretes para mantener la fidelidad al texto. Por consiguiente, concluyo afirmando que el adaptador es el primer intérprete del conjunto de intérpretes que llevan a escena un texto narrativo. Y, como tal, debe asumir, lo que para Eco es indiscutible, que esa interpretación sea proporcionada a la *intentio* profunda del texto en que se basa.

BIBLIOGRAFÍA

Estudios

- Alonso De Santos, José Luis. 2007. *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid: Castalia.
- Bauman, Zygmunt. 2001 (1997). *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal.
- Eco, Umberto, 1984 (1962), *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
— 1992 (1990). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen
- Hormigón, Juan Antonio. 1991. *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España.
- Howard Lawson, John. 1995. *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales* (traducción revisada por Alejandro Alonso). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España, Serie: Teoría y práctica del teatro nº 9.
- Jameson, Fredric. 1998 (1991). *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Lavandier, Yves. 2003 (1994). *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- López Antuñano, José Gabriel. 2014. “Intervenir a los clásicos para su puesta en valor”. *ADE, Teatro*, nº 151, pp. 57-68.
- Lozano Mijares, M^a del Pilar. 2007. *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco Libros.
- Liotard, Jean-François. 1998 (1979). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Sanchis Sinisterra, José. 2003. *Dramaturgia de textos narrativos*. Guadalajara: Ñaque editora.
- Ubersfeld, Anne. 1993 (1978). *Semiótica teatral*. Madrid: Taurus.
- Vattimo, Gianni. 1998 (1985). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Vogler, Christopher. 2002. *El viaje del escritor*, traducción de Jorge Conde. Barcelona: Robinbook, Colección Manontropo.

Artículos

- Alonso, Eduardo, “Trabajo dramático en la puesta en escena”, *ADE-Teatro*, nº151, 2014, pp. 73-79.

Chías, Édgar. 2006. "Rapsodia, bohemios. O de Cómo el drama no está solo". En *Lecciones de los alumnos: Ensayos sobre dramaturgia y dramaturgos*. México: Anónimo Drama ediciones, pp. 131-139.

García Barrientos, José Luis. 2014. "El teatro posdramático (Entre el oxímoron y la hipóbole)". En *La razón pertinaz. Teoría y Teatro actual en español*. Artezblai, pp. 211-263.
— "Teatro y narrativa". En *Arbor* CLXXVII, 699-700 (marzo-abril 2004).

García May, Ignacio. 2016. "La dramaturgia de textos no dramáticos". En Fernando Doménech (ed.), *Manual de dramaturgia*, Madrid: Universidad de Salamanca y RESAD.

Pérez-Rasilla, Eduardo. 2008. "La puesta en escena de los clásicos. La crítica académica". *Acotaciones* nº 20, Fundamentos/ RESAD, pp. 9-22.

Sánchez Sinisterra, José. 2006. "Narraturgia". En *Las puertas del drama*, nº 26, Madrid: AAT, pp. 19-25.
— 1995. "Por una dramaturgia de la recepción". *ADE-Teatro*, nº 41-42, pp. 64-69.
— 1985. "De la chapuza considerada como una de las Bellas Artes". En *La escritura teatral a debate*. Centro Nacional de Nuevas Tendencias, pp. 123-124.