

FUENTE OVEJUNA EN MÉXICO: UNA PROPUESTA DRAMATÚRGICA A PARTIR DEL CLÁSICO DE LOPE DE VEGA

Sergio Adillo Rufo

Cuando Lucía Rodríguez Miranda me propuso adaptar *Fuente Ovejuna* para montarla en el Thalia Spanish Theater de Nueva York, teníamos claro que el público que asistiría a la representación no era el mismo que suele acudir a ver teatro clásico en España. En primer lugar porque en Norteamérica Lope de Vega es casi un desconocido más allá del ámbito académico, si bien es cierto que en ciertos programas de los estudios universitarios de Arte Dramático se empieza a incluir *Fuente Ovejuna* como lectura obligatoria, y en segundo lugar porque la propuesta de Lucía se alejaba de la estética «clásica» que caracteriza a las grandes producciones historicistas basadas en este texto.

Para mi trabajo dramatúrgico partía de una premisa básica de dirección: trasladar la acción de la Castilla del siglo XV a la Chihuahua del XXI, es decir, de un pueblo español de finales de la Edad Media a Juárez, una ciudad mexicana en la frontera con Estados Unidos tristemente famosa en la actualidad por haberse convertido en uno de los lugares más peligrosos del mundo, en el cual desde 1993 más de cinco mil mujeres han sido violadas, torturadas y brutalmente asesinadas en medio de un clima de violencia agravado por el enfrentamiento de los cárteles de la droga entre sí y con las fuerzas de orden público.

Poco a poco el drama de Lope se transformó en un espectáculo que llevaba por título *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez* y que apuntaba a un público quizá no tan interesado en la literatura del Siglo de Oro como en la problemática de la inmigración, los derechos humanos y la situación de la mujer en América Latina, especialmente teniendo en cuenta que la sala que coproducía el montaje está situada en Queens, el barrio con la comunidad hispanohablante más populosa de Nueva York.

En el proceso de adaptación buscamos los puntos de contacto entre las situaciones respectivas de la Fuente Ovejuna histórica y el presente de Juárez, y sin traicionar el espíritu de la obra de Lope intenté en mi versión que la fidelidad a la letra del original no dificultara la comunicación con el espectador contemporáneo. Siempre tuve claro que a pesar de los cambios, el cómputo silábico, la rima y las estrofas debían mantenerse, puesto que, además del ritmo y la dimensión poética que aporta, la métrica potencia el efecto reteatralizador que persigue el montaje.

Desde el punto de vista lingüístico, las directrices generales fueron la actualización y la mexicanización del libreto¹. En este sentido, por ejemplo, las formas arcaicas con pronombre enclítico («casárame», «cerráranse», «viose», «hanme») se sustituyeron por sus equivalentes proclíticos («me casaré», «se cerrarán», «quién vio», «me han») y se regularizó la conjugación conforme a la flexión estándar contemporánea («quiera el cielo que» por «plega al cielo que», «reduzco» por «reduzgo»). Desaparecieron los vulgarismos del habla rústica («a la he», «brando», «cuistión») que el autor empleaba para caracterizar a los labradores, y con ellos gran parte de los pasajes de tipo folclórico o aquellos en los que se glosaba el tópico de «menosprecio de corte y alabanza de aldea».

En otras ocasiones no eran tanto las palabras como sus referentes lo que resultaban inapropiados para el contexto del México actual, porque hacían alusión a realidades bien de otro tiempo (la «ballesta» se convierte en una «escopeta», los «estoques» en «revólveres»), bien de otro espacio («sábila» en lugar de «encina», «zorro» en lugar de «corzo»). Eliminamos también las referencias a la cultura medieval castellana (el Cid) y a sus instituciones (la Orden de Calatrava), y para acercarnos al público hispano sustituimos todas las formas verbales de la segunda persona del plural («vosotros»), indisociables del habla de la metrópoli, por su variante americana («ustedes»), reservando el «vos» como rasgo de estilo en el tratamiento respetuoso hacia el Comendador.

Más allá de lo puramente lingüístico, las propias necesidades de producción condicionaron parte del proceso dramaturgico. El *dramatis persona* de *Fuente Ovejuna* requiere un elenco de más de veinte actores, número que solo es viable en un espectáculo con un presupuesto muy elevado. Nosotros reducimos esta nómina a ocho personajes que serían interpretados por otros tantos actores, potenciando así la idea de coro que está presente en el espíritu de este drama, donde más que individualidades hay un protagonista colectivo, el pueblo. Buscábamos asimismo un reparto de papeles más equilibrado que el del original, ya que Lope escribía plegándose a la rígida jerarquía de las compañías de su época.

Al asimilar la nómina de personajes a tipos reconocibles del Juárez actual, el listado quedó de la siguiente manera: las labradoras de Lope (Laurencia, Pascuala y Jacinta) se convierten en asalariadas de una maquila o fábrica de una multinacional extranjera afincada en la frontera mexicana, donde también trabaja Frondoso; Mengo sigue siendo el gracioso, pero sus ocurrencias quedan justificadas porque es un niño, en este caso un huérfano de la calle; Esteban es un político corrupto dividido entre la necesidad de buscar apoyos para

¹ En el proceso de mexicanización del libreto contamos con la ayuda de la actriz Yadira de la Riva (de El Paso) y el cineasta Pedro Ultreras (de Juárez), que relejeron con nosotros las últimas versiones del texto y nos hicieron numerosas sugerencias.

mantenerse en el poder y la voz de su conciencia, avivada por las víctimas de la violencia; Flores es un militar que se ha dejado comprar por los cárteles de la droga y que contribuye a empeorar el clima de inseguridad ciudadana, y el Comendador Fernán Gómez de Guzmán es un narcotraficante sin escrúpulos cuyo nombre recuerda demasiado a uno de los más importantes capos mexicanos que aún son noticia. A todos ellos hay que añadirles los músicos, tres mariachis mujeres que se suman al coro femenino formado por Laurencia, Pascuala y Jacinta.

La presencia de las mariachis en escena implicó también la toma de decisiones desde el punto de vista de la adaptación dramática. En el original hay un total de cuatro canciones que se utilizan ya sea para presentar a un personaje, como cuando entra en escena el Comendador precedido de «Sea bienvenido / el Comendadore», ya sea para potenciar atmósferas, como «Vivan muchos años / los desposados» y «Al val de Fuente Ovejuna» durante la boda y «Vivan muchos años / Isabel y Fernando / y mueran los tiranos» para la celebración de la muerte del tirano. Nos planteamos usar la letra de las canciones de Lope y musicarlas con arreglos del folclore mexicano, pero finalmente decidimos sustituirlas por otras que ya estuvieran presentes en el imaginario del público o que estuvieran relacionadas con la problemática nortea.

Siguiendo nuestro modelo, también usamos música para la presentación del Comendador, pero en nuestro caso lo hicimos por partida doble, siempre con una intención paródica similar a la de los songs en el teatro épico de Brecht: el narcocorrido *Está de parranda el jefe* de los Titanes de Durango y la popular ranchera *El aventurero*, por contraste con las acciones del personaje en escena, ironizan sobre el mito del macho latino. En el resto de los momentos musicales, la intervención de las mariachis sirve para potenciar las atmósferas sugeridas por el texto: la intimidad de los encuentros entre los enamorados con el bolero *Historia de un amor* como fondo, la alegría de la boda con las rancheras *Soy infeliz* y *El rey*, el dolor de la violación con el son *La Llorona* y la sed de venganza como prólogo del tiranicidio con *Ninguna guerra en mi nombre*, el rap de Ciudad Juárez de Batallones Femeninos.

Y en un territorio de la frontera con EE.UU. como el que estábamos evocando no podía faltar un tema en inglés. La directora eligió como cierre del espectáculo *Girls just wanna have fun* en una versión acústica donde la letra («Some boys take a beautiful girl / and hide her away from the rest of the world») suena como un homenaje a las víctimas de los feminicidios, lejos de la intención del pop superficial y despreocupado de Cindy Lauper.

El efecto de extrañamiento de raíz brechtiana se ha potenciado en la revisión de la apertura y el cierre del texto. Para el comienzo del espectáculo adaptamos la tercera loa de las *Comedias* de Lope de Vega² por su carácter metateatral, donde se advierte al espectador de que todo lo que va a ver en escena «no es más que un soplo de viento», y al final reescribimos la confesión del pueblo ante los Reyes Católicos, de manera que todos los personajes, o más bien todos los actores, terminan relatando al público los delitos del Comendador, poniendo de manifiesto el carácter artificial y al mismo tiempo ejemplar de la representación.

Por el contenido de denuncia del espectáculo, además del empleo de recursos de distanciamiento, la directora propuso desde un primer momento usar los planteamientos del Teatro del Oprimido tanto para el proceso de ensayos como para la interacción con los espectadores. De la aplicación de las ideas de Boal a la dramaturgia surgió el recurso al teatro-periódico, cuya base es convertir en material dramático todo aquello que en principio no lo es³ para desenmascarar el supuesto contenido informativo de los mensajes que se transmiten en los medios de comunicación⁴.

Las técnicas del teatro-periódico nos permitieron solventar el anacronismo de la trama secundaria de *Fuente Ovejuna*. Al público actual, y más a la comunidad latina afincada en Nueva York, no le sugiere nada la guerra civil que tuvo lugar en la Castilla tardomedieval entre la monarquía y las órdenes militares, pero lo cierto es que esta intriga secundaria cumplía una función muy clara en la obra de Lope, ya que muestra una panorámica estatal del problema que la historia principal presenta a nivel local. En lugar de prescindir de ella por completo, como hizo Lorca con *La Barraca* en su «Antología de *Fuente Ovejuna*», nosotros decidimos sustituirla por documentos históricos mucho más cercanos al espectador: fragmentos de distintos discursos del presidente de México, Felipe Calderón, donde reivindica la labor de su gobierno en la lucha contra el narcotráfico y la violencia en su país. Mediante una síntesis de las técnicas que Boal denomina lectura simple⁵, acción paralela⁶, lectura histórica⁷ y concreción de la abstracción⁸ mostramos las contradicciones

² Este no es el único inserto de material del propio Lope procedente de otras fuentes. En la escena que abre nuestra versión, el diálogo entre Laurencia, Pascuala y Jacinta, hemos añadido dos redondillas tomadas de *El mejor alcalde, el rey*.

³ El mismo Boal explica en sus escritos qué entiende por teatro-periódico: «Il consiste en techniques simples qui permettent de transformer les nouvelles des journaux –ou tout autre matériau dramatique– en scènes de théâtre.» (Boal 1996: 36).

⁴ «The [...] objective [of the Newspaper Theatre] is to attempt to demystify the pretended ‘objectivity’ of most journalism, to show that all news published in the paper is a work of fiction at the service of the dominant class. Even accurate news, where the facts are not misrepresented (a very rare thing), becomes fiction when published in a newspaper at the service of this class» (Boal 1998: 235). «An important element of Newspaper Theatre —and one of its principal objectives— is to teach people to ‘read’ newspapers correctly» (Boal 1998: 235-236).

⁵ «The first technique of the Newspaper Theatre consists of reading the news items, clearly and sincerely, without comment or commentary» (Boal 1998: 237).

⁶ «This consists of miming actions which contradict or complement the news item which is being read by an actor» (Boal 1998: 242).

⁷ «This consists of relating the news item together with facts related to the story» (Boal 1998: 243).

que existen entre la realidad de México y la versión oficial que de ella nos ofrecen sus políticos: así Calderón tranquiliza a los suyos diciéndoles que deben tener «la seguridad de que los policías federales sirven a los ciudadanos y no a los delincuentes» después de un monólogo donde Flores explica que trabaja para el Comendador por los beneficios que le reporta, y más tarde el líder del Partido Acción Nacional se felicita por la disminución de «la perniciosa incidencia del secuestro» en su país mientras vemos cómo Fernán Gómez y su secuaz abusan de Jacinta.

Los hechos que el espectador ve desfilan ante sus ojos: escenas de soborno, extorsión, amenazas, malos tratos, violaciones..., dejan patente las similitudes entre el pasado de Fuente Ovejuna y el presente de Juárez, de manera que las tranquilizadoras palabras de Felipe Calderón solo pueden ser interpretadas en clave irónica. Por eso, cuando se oye su voz en *off* es más que evidente que su discurso vacío no aporta ninguna solución al problema de la inseguridad ciudadana y, privado de autoridad, su última aparición se convierte en una parodia del *deus ex machina* de la dramaturgia clásica.

A diferencia de Lope, que creía en los reyes como garantes de la paz y la justicia y por eso pudo dar a su comedia un final feliz, nosotros somos conscientes de que el conflicto de Juárez está sin resolver, y buena parte de la responsabilidad la tienen sus monarcas.

La pregunta del equipo de The Cross Border Project es hasta qué punto todos nosotros, la comunidad internacional, no somos también cómplices de unos sucesos que hacen que el texto de Lope suene hoy, con acento mexicano, más actual si cabe que cuando se representó por primera vez en un corral de comedias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BOAL, Augusto, *Théâtre de l'opprimé*. París, La Découverte, 1996.

———, *Legislative theater: using performance to make politics*. Nueva York, Routledge, 1998.

⁸«The concretion of abstraction [...] consists of making visible, sensible, through the use of analogy, symbols or any other equivalent, particular words or facts which, through over-use, have lost their capacity to give rise to the corresponding emotions in the reader or spectator. This is a matter of discovering which live images are capable of making certain dead or worn-out words real in a way they have not been. The concretion can take a direct form (the physical and concrete illustration of an action [...]) or an indirect form. [...] The important thing is to awaken the spectator's sensibility to absorb the news as something real and concrete» (Boal 1998: 244-245).