

La adaptación y la versión en el trabajo dramatúrgico

Fulgencio M. Lax
Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia
martinezlaxfulgencio@gmail.com

Palabras clave:

Adaptación. Versión. Intertextualidad. Transposición. Hipertexto.

Resumen:

La adaptación y la versión se presentan como sinónimos de un proceso que, realmente, se refiere a distintos niveles de lectura y de intervención que el receptor realiza en el texto y los grados de dependencia que se van generando en este proceso. Desde un punto de vista metodológico, existen diferencias de procedimiento y podemos establecer una frontera entre los dos términos, atendiendo al nivel de lectura al que se refieren y al tipo de intervención textual que se realiza, teniendo en cuenta que, esta separación, nunca tendrá un carácter taxativo aunque sí diferenciador.

La adaptación y la versión en el trabajo dramatúrgico

Key Words:

Adaptation. Version. Intertextuality. Transposition. Hypertext.

Abstract:

Adaptation and version are presented as synonymous of a process that actually refers to different levels of appraisal and intervention from the receiver who performs with the text, and the amount of dependence that are generated through this process. From a methodological point of view, there are differences in the procedure and we can establish a boundary between these two terms, considering the appraisal level to which they refer and the type of textual intervention carried out, taking into account that this separation shall never have an outright character although differentiating.

La adaptación y la versión son términos que suelen utilizarse como sinónimos de un mismo proceso que interviene al texto aunque, metodológicamente, podemos establecer una frontera entre los dos teniendo en cuenta que, esta separación, nunca tendrá un carácter taxativo pero sí diferenciador.

La confluencia de lenguajes y las distintas formas de expresión artística que proporcionan las bellas artes en el hecho teatral, lo convierten en un complicado entramado de fuentes de significado y sentido, a cuya convergencia contribuyen los procesos de adaptación y versión.

El espacio de análisis viene marcado por la vinculación textual y el cruce de líneas de significación entre el texto intervenido y el texto resultante. La intertextualidad marca la dependencia general del texto de forma vertical y transversal con otros textos que lo anteceden y abre el camino a los que vendrán en el futuro, generando así una compleja estructura de relaciones textuales. Si descendemos a la práctica y puesta ejecutiva de la intervención textual nos encontramos inmediatamente con los procesos de adaptación y versión. Julia Kristeva [1997:3] divulgó el término de ‘intertextualidad’ en su estudio sobre Bajtín: *La palabra, el diálogo y la novela*, publicado en 1967: «Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad»

Posteriormente dará un giro terminológico y lo cambiará por el de ‘transposición’, que a nuestro juicio se ajusta más a la definición de dependencia textual.

El término intertextualidad designa esa transposición de uno (o de varios) sistema(s) de signos a otro; pero, puesto que ese término ha sido entendido a menudo en sentido banal de “crítica de las fuentes” de un texto, preferimos el de transposición, que tiene la ventaja de precisar que el paso de un sistema signifiante a otro exige una nueva articulación de lo tético – de la posicionalidad enunciativa y denotativa [Kristeva, 1974: 59-60].



Gérard Genette [1989: 14 y ss.], utilizando su particular terminología, establece cinco tipos de relaciones transtextuales: Intertextualidad, paratexto, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Nos interesa prestar atención al cuarto tipo de la relación: La hipertextualidad.

Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante hipertextualidad. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la de comentario. [...] Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado [...] o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser de orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la Poética de Aristóteles) ‘habla’ de un texto (Edipo Rey). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como transformación, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo [...] Llamo pues hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante transformación sin más) o por transformación indirecta, diremos imitación.

Como ‘transformación’ ejemplifica con la transposición de la historia de Fausto en el Doctor Fausto, de Thomas Mann, y como ‘imitación’ el trabajo de copia o réplica (‘forgerie’ es el término que él utiliza) para textos en los que no existe una transposición sino una extensión dependiente del hipotexto. Genette [1989] describe la relación textual que se da entre el hipotexto y el hipertexto como una relación de dependencia. Pero más allá de las conceptualizaciones y acercándonos a la realidad práctica en la que se intervienen los textos, jugando un papel muy importante el nivel de dependencia textual, nos encontramos con la adaptación y la versión como herramientas transformadoras y/o de réplica de la obra.

Estos procesos se vuelven aún más complejos cuando en el universo creativo se multiplican las dependencias internas entre los distintos estados de semiosis. La representación teatral supone el resultado de un proceso acumulativo de lecturas que tiene su punto de partida en el autor y, tras un trabajo de elaboración, llegan hasta el público como receptor final. La



adaptación y la versión son vehículos fundamentales para la actualización y el reajuste de la forma y el contenido, colocando al texto en un espacio predeterminado de significación y sentido.

En la lectura, por ejemplo, la adaptación y la versión son dos conceptos inherentes al propio proceso. La acción de leer genera en el lector una actitud y una posición ante sí mismo y ante la vida. Entendemos que la lectura no es sólo el hecho de asomarte a otro mundo, a otro universo, sino que implica una interacción que va más allá del contenido y la estructura de ese contenido. Harold Bloom [2004] habla de la experiencia vital del lector como vehículo exegético de la lectura¹, por lo que la intervención interpretativa le confiere un valor orgánico, ontológico y vital ante la relación diacrónica y sincrónica de la Historia. De esta forma, cuando estamos ante un texto artístico, se produce una experiencia que nos lleva a realizar una lectura original, dependiente a la vez del histórico diacrónico y del histórico sincrónico generada, además, por la adaptación, readaptación y versionado de la historia en virtud de nuestra realidad empírica, tanto objetiva como subjetiva. La relación que se produce tiene un carácter íntimo, individual e intransferible, que incluso se renueva a medida que cambian y/o evolucionan las capacidades o situaciones de recepción. Umberto Eco [1985: 65] define muy bien este espacio íntimo del receptor de una obra de arte:

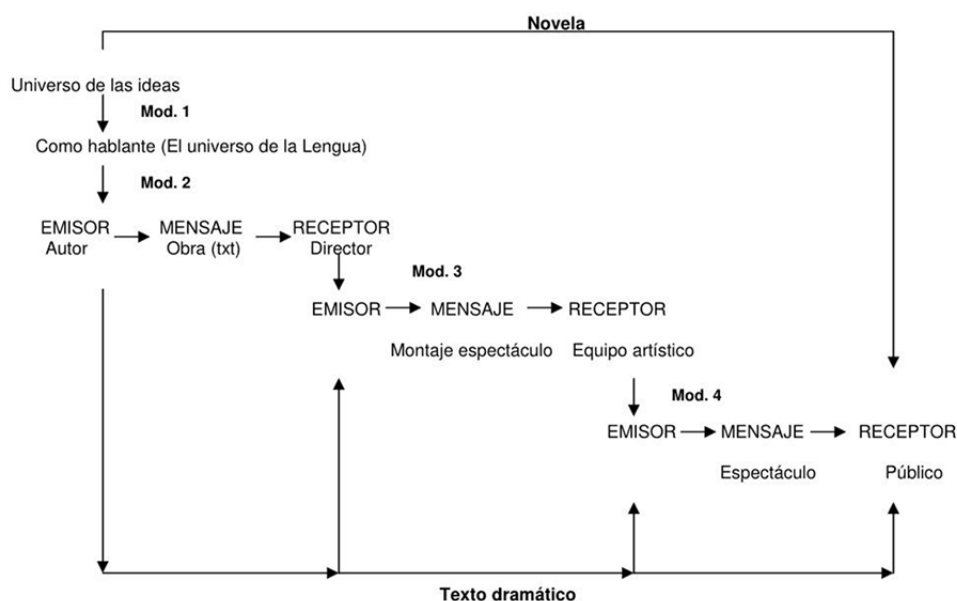
Una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender (a través del juego de respuestas a la configuración de efectos sentida como estímulo por la sensibilidad y por la inteligencia) la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor. ... no obstante, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual.

¹ Aunque Harold Bloom (2004) se refiere a la experiencia vital del lector/crítico ante la experiencia académica, nos parece muy interesante la apreciación y reinterpretamos sus palabras en el marco de nuestro trabajo.



Así pues, el contexto caracterizador e indivisible del lector es fundamental para determinar su función como elemento activo a la hora de establecer la dimensión significativa de un texto. El acto de comprender una obra es ya en sí mismo un acto intervencionista, porque la significación y el sentido tienen que ver con nuestra experiencia y la relación que mantenemos con la Historia.

Aunque estemos hablando de textos dramáticos y el objetivo final sea la realización del espectáculo, no podemos obviar el hecho propio de la lectura en cualquiera de sus niveles, que si bien hay una relación menos íntima y compleja que en la novela, es una acción ineludible a la hora de establecer los vínculos socio-estéticos e históricos con el texto en cuestión. Vínculos que van determinando y matizando las sucesivas lecturas que recorren todo el proceso hasta llegar al espectador. Una novela parte del autor y llega al receptor de forma directa, sólo intermediada por el proceso editorial que no afecta a su estructura formal y funcional. Una obra de teatro, como hemos dicho anteriormente, responde a distintos estadios de lectura que van sumando contenidos e interpretaciones hasta la consumación final del proceso textual o textualización y conformación de un sentido. Veamos el siguiente esquema:



Las palabras del autor de una novela llegan directamente al lector, mientras que en un texto dramático están mediatizadas, ampliadas y enriquecidas por un director y unos actores antes de llegar al espectador. El universo dramático es un espacio inestable de significación, que se encuentra en continua generación sémica en el momento en el que arranca su proceso comunicativo y recorre cuatro estados en los que el universo de las ideas va encontrando los límites de la significación: 1º El universo de las ideas, del que el hablante construye su universo particular; 2º El autor extrae su obra de esa conformación de ideas; 3º El texto se convierte en el universo a partir del cual el director concibe el espectáculo, pasando de ser receptor a convertirse en emisor; 4º El universo del montaje, que comprende todo lo que son ensayos y preparación, en el que el equipo artístico pasa de ser receptor a emisor. Así pues, la novela y el texto dramático tienen un recorrido distinto, desde el autor o emisor al espectador/lector o receptor, y se conforman a partir de elementos similares (personajes, espacio, tiempo y acción), pero con funcionalidad y estructura diferentes, dando así lugar a formatos distintos. En términos lotmanianos, en un texto dramático, estaríamos hablando de cuatro modelizaciones: Primaria –hablante-, secundaria –autor-, terciaria –director- y cuaternaria el equipo artístico, que dimensionan la información en el proceso de comunicación. Nos acogemos, de una forma interesada, al planteamiento de Yuri Lotman [1982: 20 y ss] ya que en el proceso que indicamos, que va desde la creación del texto a la recepción por parte del espectador, la obra y su universo se ven sometido a distintos estados de modelización.

El arte es un sistema de modelización secundario. No se debe entender ‘secundario’ con respecto a la lengua únicamente, sino que se sirve de la lengua natural como material. [...] La lengua natural es no sólo uno de los más antiguos, sino también el más poderoso sistema de comunicaciones en la colectividad humana. Por su propia estructura y en muchos aspectos de la vida social. Los sistemas modelizadores secundarios (al igual que todos los sistemas semiológicos) se construyen a modo de lengua. [...] Puesto que la conciencia del hombre es una conciencia lingüística, todos los tipos de modelos superpuestos sobre la conciencia, incluido el arte, pueden definirse como sistemas modelizadores secundarios.



Aunque Lotman habla sólo de la modelización secundaria, nosotros introducimos el nivel cuaternario al incluir los distintos estadios de reconstrucción del universo con el que nos encontramos en el ámbito comunicativo del teatro.

A esta complejidad textual se unen las relaciones caleidoscópicas que se producen entre los elementos del esquema básico de comunicación, tal y como se refleja en el gráfico anterior, donde el receptor va renovando su estado y, en pleno desarrollo de conformación textual, pasa a ser también emisor.

La estructura, la disposición de los elementos, la composición y su relación y los aspectos funcionales constituyen herramientas que el autor utiliza en la elaboración artística. Umberto Eco [1981: 86] define al texto como una estrategia que construye un universo.

Un texto no es más que la estrategia que constituye el universo de sus interpretaciones, si no 'legítimas', legitimables. Cualquier otra decisión de usar libremente un texto corresponde a la decisión de ampliar el universo del discurso. Pero hay que saber que si lo que se quiere es mantener activa la semiosis o interpretar un texto.

Una complejidad en la construcción que, en el caso del hecho teatral, va generando espacios interpretativos que sirven de punto de partida para la siguiente reconstrucción estratégica, pudiendo así avanzar en un proceso de conservación estricta de la semiosis propuesta o introducir distintos grados de interpretación textual.

Nosotros nos vamos a situar entre el segundo y el tercer estado de modelización, es decir, en el momento en el que hay un objeto para intervenir en cuanto a forma, estructura y contenido de acuerdo con el proyecto artístico en cuestión.

La adaptación y la versión encierran en sí mismos un proceso de modificación o alteración de una obra en el que el principio de dependencia hace que la obra original, en toda su dimensión, tenga mayor o menor presencia en la obra final. Pero ponerse ante una obra de arte no es ponerse



ante un objeto muerto y vacío, todo lo contrario. Implica ponerse en relación con el mundo y todos los aspectos históricos y sociológicos que la hacen posible, la determinan y le dan sentido.

La adaptación

Entendemos como adaptación el hecho de pasar de un medio de expresión a otro distinto conservando las características principales y distintivas y generando, a su vez, otras diferenciadoras del primer estado pero que no ocultan aquello que define y determina al texto objeto del proceso. Patrice Pavis [1980: 23] define la adaptación como la «transformación de una obra o un género en otro [...] Este tipo de adaptación es generalmente una simple traslación de contenidos narrativos en contenidos dramáticos». El concepto clave es el de ‘traslación’, que nosotros sumamos al de ‘transposición’ y ‘transformación’, que ya hemos comentado anteriormente y que nos remiten a un cambio en la naturaleza expresiva de la obra como resultado de la intervención textual que origina el proceso de adaptación.

La naturaleza expresiva de una obra tiene características intrínsecas cuyos factores provienen del interior del autor y determinan la particular visión del mundo y la forma de expresión de ese autor que, como venimos diciendo, utiliza su experiencia vital para ‘leer’ el universo virtual del que extrae su creación, que a su vez diseña para que la experiencia vital del director establezca su propia ‘lectura’. De acuerdo con Ruiz Ramón [1991], el dramaturgo no concibe la obra y el espectáculo en un espacio vacío de tiempo, sino que está sometido a un tiempo histórico concreto que, además, se caracteriza por una determinada forma de abordar el espectáculo. Estos aspectos obligan a una conciliación dialéctica del texto literario y el espectáculo. De ahí la necesidad de adaptar el hecho artístico, con todos sus componentes y consecuencias, al nuevo formato que nos propone la Historia.



Cuando hablamos de naturaleza expresiva también nos acercamos a aquellos aspectos que caracterizan al texto en relación o en contraste con otro texto para su clasificación².

La traducción es un ejemplo muy claro de lo que es una adaptación. El traductor reduce al máximo su identidad en el proceso, poniendo siempre en primer plano los recursos útiles y necesarios para volcar un texto escrito en una lengua a otra distinta. La traducción no solamente abarca aspectos lingüísticos, sino también históricos, sociales y económicos, de tal forma que se ve inmersa en un proceso mucho más amplio: Volcar una cultura en otra. En relación con la traducción, la intertextualidad juega un papel fundamental, pues une el texto con la historia que lo acoge, desechando la sustitución de palabras y contenidos. Por tanto es imprescindible que el traductor conozca, no solamente las lenguas, sino la historia de origen que dio lugar a ese texto con todos sus condicionantes y la historia que la recibe en la que se tendrán que encontrar aquellos elementos que reconstruyen, funcionalmente, el origen de la obra. Podemos citar aquí la relación que encontramos por ejemplo, entre las traducciones de la obra de Shakespeare que realizan Inarco Celenio³ (finales del siglo XVIII); Macpherson (finales del s. XIX), Martínez Lafuente⁴ (finales del s. XIX comienzos del s. XX), Luis Astrana Marín (comienzos del s.XX), González Ruiz (mitad del s. XX), Ángel Conejero (s. XX y s. XXI), Ángel Luis Pujante (s. XX y s. XXI), etc. Todas son traducciones de la obra del autor isabelino realizadas en distintos periodos, pero que sin lugar a dudas la Historia y el propio

² No podemos extendernos en la cuestión del género literario, pero tenemos en cuenta a TzvetanTodorov [1988:36] cuando dice: «Los géneros son, pues, unidades que pueden describirse desde dos puntos de vista diferentes, el de la observación empírica y el del análisis abstracto. En una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación. Un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursiva.»

³ Es el seudónimo de Leandro Fernández de Moratín. En 1798 publica *Hamlet* con el siguiente título: *Hamlet, tragedia de Guillermo Shakespeare, traducida e ilustrada con la vida del autor y notas crítica.*

⁴ Detrás de la firma del traductor Martínez Lafuente está Blasco Ibáñez y Fernando Llorca, tal y cómo demuestra Inmaculada Serón [2010] en el interesante artículo que aquí citamos.



concepto de traducción ha ido evolucionando y así se descubre en los textos y en las diferencias que presentan entre ellos.

Según Ángel Luis Pujante [1989:134], el proceso de traducción tiene dos etapas principalmente.

Se desarrolla en dos etapas: comprensión del original y expresión de la lengua receptora. La traducción literaria propiamente dicha, es decir, la que aspira a la expresión literaria, tiene por meta un texto equivalente al original. Digo –equivalente- aplicando lo que seguramente es el concepto principal de la teoría de la traducción. En efecto, se suele llamar –equivalencia dinámica [...] al carácter de la traducción que aspira a producir en el receptor una reacción lo más semejante posible a la del receptor del original.

No sólo son las palabras y las frases. No sólo es la expresión lingüística lo que se traduce, sino que es una cultura y una Historia lo que se vuelca hacia otra. Y aquí es donde radica el verdadero reto para el traductor. Las traducciones que realiza Martínez Lafuente, son muy particulares y un ejemplo de manipulación, toda vez que responden a un collage de traducciones, como nos indica Inmaculada Serón [2010], por lo que la referencia no es la obra original de Shakespeare sino distintas traducciones, incluidas algunas cuyo origen es el francés, por lo que estaríamos hablando de traducciones de 2ª o 3ª generación o estadio.

En la traducción estamos ante un texto en el que la presencia del primero no ha desaparecido por completo, al contrario, tiene un protagonismo especial. Además, la intervención del traductor no puede eludir su experiencia vital, que se inserta en el segundo texto de forma transversal y recorre todos los estados del proceso de adaptación.

El proceso de adaptación por el que pasa un texto traducido se ve agudizado cuando estamos frente a un texto artístico, principalmente por la plurirreferencialidad que adquiere el lenguaje por un lado, y por otro el predominio que ejerce la función poética en el proceso de comunicación. Pero la dificultad es aún mayor cuando el proceso traducción-adaptación-versión, independientemente de la fase en la que quede el trabajo, supone sólo una parte del objeto textual en cuestión. No podemos olvidar que el objetivo final de un texto de teatro es la representación, y en su propia



construcción está inmerso el proceso que hace arrancar la dramaturgia de la puesta en escena. Es por esto por lo que el traductor de la obra dramática habrá de sopesar la literariedad por un lado, en el sentido formalista del término, y la teatralidad por otro. [Fulgencio Martínez, 1995:247]

La complejidad añadida en un texto dramático viene dada porque su finalidad no es la lectura sino la puesta en escena y, por consiguiente, intervienen otros lenguajes que determinan y matizan la significación y el sentido.

Otro tipo de ejemplo nos lo brinda la comedia clásica española, en cuya representación se sucedían piezas de distinto género ofreciendo al espectador una variedad de acontecimientos representados en una sola sesión. Se solía iniciar la representación con una pieza musical a la que seguía una loa. A continuación, una vez situado el público, comenzaba el primer acto. Entre el primero y el segundo había un entremés. Entre el segundo y el tercero solía haber un baile y, al finalizar el tercero venía el fin de fiesta con una jácara o una mojiganga. A esto es a lo que asistía el público de entonces y para este tipo de espectáculo escribían los autores españoles. ¿Es a esto a lo que asiste el público de hoy? Evidentemente que no. De nuestro teatro clásico hemos eliminado las piezas menores y nos hemos quedado con el eje articulador de la fiesta, cambiando el formato de espectáculo para reducirlo al concepto de representación exclusivamente. Esto hace que eliminemos aspectos funcionales que determinan y delimitan parte de la estructura de la comedia para adaptar la forma a otro tipo de teatro. Francisco Ruiz Ramón [1988:26] plantea la necesidad de tener en cuenta la distancia histórica en un proceso de adaptación del teatro clásico.

La necesidad de la adaptación surge de la distancia histórica, con todo su caudal de variaciones del sistema social, político, ideológico, cultural, estético [...], entre el mundo del autor y el texto y el mundo del actor y el espectador, distancia que deber ser –y que, de hecho, lo es- a la vez negada y afirmada, suprimida y mantenida. Es en esta aparente paradoja o contradicción donde estriba el verdadero problema, y la verdadera dificultad, de la adaptación del texto clásico.



Veamos otro ejemplo, tomando ahora un texto como objeto de observación: *Casa de muñecas*, de Ibsen. Esta obra se estrenó el 21 de diciembre de 1879. A la hora de enfrentarnos al texto surge una pregunta inevitable que condiciona la lectura artística: ¿Cómo era la sociedad noruega y europea que rodeaba al autor, para que esta obra cobrara el significado que tuvo entonces y que ha ido llevando a lo largo de la Historia? A finales del siglo XIX el teatro estaba caracterizado por un aburguesamiento del público y, por ende, de la producción al servicio de un patio de butacas complacido. Esta obra viene a enfrentarse a un mundo artificial basado en las apariencias y una rígida moral dominada por un fuerte patriarcado familiar. Es una obra catalizada por el personaje de Nora. Cándido Pérez [1990:85] describe la obra de Ibsen de la siguiente forma:

Casa de muñecas representa la ruptura de las apariencias. Todos los esquemas que nos pudimos hacer al principio caen por su propio peso. Helmer queda ante nosotros totalmente malparado, su relación le delata. Por el contrario, Nora hace crecer más nuestra admiración hacia las mujeres valerosas y con personalidad. Rompe con el mundo de falsedad y de engaño que le rodea. Se siente débil e inexperta; pero sabe lo que quiere. Y sabe que luchará cuanto sea necesario para conseguirlo. Su valor no tiene freno. Quiere ser sincera, una mujer adulta y completa.

A partir de aquí y en relación con la pregunta que nos hemos hecho anteriormente, surgen otras cuya respuesta también nos condiciona: La mujer de ahora, frene a la sociedad que le rodea, ¿sufre de la misma forma la presión del mundo de las apariencias?, ¿se impone de igual manera el mundo de las apariencias? ¿La mujer de hoy construye de la misma forma que la del siglo XIX su personalidad? ¿Es igual el mundo de engaño y de mentira entonces que el de ahora? ¿La relación de pareja y estructura familiar puede ser comparable? ¿La firmeza en sus objetivos socio económicos y personales de la mujer de hoy es la misma que la que rodea al personaje de Nora? Si miramos al entorno histórico nos encontramos con personajes muy significativos para la independencia y lucha por los derechos de la mujer como la británica Emmeline Pankhurst (1858-1928),



fundadora de las sufragettes. Otras feministas como Lucretia Mott (1793-1880), Lucy Stone (1818-1893), Elizabeth Cady Stanton (1815-1902), y Susan B. Anthony (1820-1906) contribuyeron a generar un espacio de reivindicación de los derechos de la mujer que construye la caracterización de Nora. Este entorno no puede dejar de tenerse en cuenta, ya que es el marco socio-político y moral en el que se inserta esta obra e impone un criterio contextual de lectura.

Meyrhold [1992: 331] ya reclamaba en 1936 una mirada contemporánea del espectáculo:

El estilo de una época debe tomar vida sobre la escena, no mediante una reconstrucción arqueológica de la época en cuestión, sino a través del trabajo de un escenógrafo que sepa ofrecer su interpretación del lenguaje de una determinada cultura.

Bertold Brecht, en una dirección similar, aboga por una relectura de los textos y de la Historia que los hizo posibles para convertirlos en algo de hoy para el hombre de hoy. En el punto 12 del *Pequeño Organon para el teatro*, como aglutinante de lo que viene diciendo en puntos anteriores, dirá:

De las obras antiguas nos apropiamos mediante un procedimiento relativamente nuevo, a saber: la compenetración emocional o endopatía, para la que aquéllas no ofrecen mucha base. De este modo, la mayor parte de nuestro placer se nutre de fuentes diferentes de las que tienen que haberse brindado generosamente a los hombres que nos han precedido en el tiempo. Pero nos resarcimos con las bellezas del lenguaje, con la elegancia de la manera de desarrollar la fábula, con los pasajes que nos arrancan ideas y representaciones de especie invariable e intemporal, en suma: con lo accesorio de las obras antiguas. Tales son precisamente los recursos poéticos y teatrales que ocultan las incongruencias de la historia. [...] Cada vez nos molestan más el primitivismo y el descuido de las reproducciones de la convivencia humana, y esto no sólo en las obras antiguas, sino también en las contemporáneas cuando son confeccionadas con arreglo a las antiguas recetas. Nuestra forma de gozar comienza a tornarse anacrónica. [1979: 68]

La relación de la obra con el contexto y con la Historia, en su sentido más amplio y plural, condiciona el sentido de la obra. Así pues, desde el



punto de vista de la adaptación y pensando en una lectura contemporánea, sería interesante encontrar los valores que dan respuesta a estas preguntas alrededor de Nora para luego conectar las respuestas y construir al personaje original con los elementos funcionales de hoy, que hacen que el texto sea acogido por el público con las mismas características de impacto que le atribuye la Historia, tanto en su contenido como en su construcción. Sería muy interesante y conveniente encontrar a ‘la Nora’ de hoy sin perder de vista la esencia de ‘la Nora’ de ayer para no salirnos del espacio dramático del propio Ibsen.

No buscamos intervenir la ideología ni el argumento del texto de Ibsen, tan sólo hemos realizado, dramáticamente, una traslación de época buscando los elementos que hicieron funcionar al texto entonces para hacerlos funcionar ahora desde la pertinencia significativa y la relación con la Historia contemporánea. En ningún momento desaparece el primer texto en el segundo. Hacer una lectura escénica teniendo en cuenta solamente los elementos funcionales de finales del siglo XIX no es otra cosa que hacer arqueología teatral, reconstrucción histórica de un texto que se encuentra aislado de su contexto original. En cambio, por medio de la adaptación, nos encontramos con una obra nueva cuya dependencia con el original es directa. El primer texto se hace necesario e imprescindible para acceder al segundo, cuya originalidad viene dada por la relación que mantiene con el primero, pero separados por la Historia, en el sentido más amplio del término.

Otro ejemplo con características muy diferentes a las anteriores son los procesos literario dramáticos del llamado Teatro Documento. Peter Weiss describe y define las características estéticas de este teatro en catorce puntos. Fijémonos en el primer punto:

El Teatro Documento renuncia a toda intervención, se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo sólo en la forma. A diferencia del carácter desordenado del material de noticias que nos llega diariamente desde todas partes, se mostrará en el escenario una selección que se concentrará sobre un tema determinado,



generalmente social o político. Esta selección crítica y el principio según el cual los fragmentos se ajustan a la realidad, nos dan la cualidad de la dramática documental. [Weiss, 1976: 100]

El artista renuncia a toda intervención de la realidad mostrando al público el material tal y cómo se encuentra en la realidad. Tan sólo hay una elaboración en la forma para hacerlo posible en la escena. Más adelante veremos como el propio Weiss matiza esta afirmación.

La obra clave del Teatro Documento, *La indagación*, de Peter Weiss, es la transcripción de las actas del proceso que, en 1964-65, se les siguió en Francfort del Meno a los culpables del monstruoso genocidio de Auschwitz. El autor lo adapta a un formato que permita, en tiempo y forma, realizar una representación. Es decir, pasar un extensísimo sumario judicial a un texto teatral realizando la mínima intervención artística, sólo aquella necesaria para la conformación del formato de destino, a pesar de que Peter Weiss escribe esta obra en verso, lo que supone ya una intervención importante en la estilización de la obra. No obstante, para Weiss sería un aspecto formal sin atender a los elementos estilísticos que aporta en la significación de este nuevo formato. En el prólogo a *La indagación*, Maida Royero [1969: 12 y ss.] describe la relación entre la realidad y la elaboración artística del autor:

En *La indagación* hay verdad de hecho, verdad en el dato específico de tiempo y de lugar. La concepción y el modo de crear la ilusión de realidad se basan en la utilización de los materiales sacados de las actas del proceso de Auschwitz, [...] Pero en *La indagación* hay también elaboración artística y creadora [...] En toda la pieza el autor se ajusta a la verdad, pero la organiza de manera que cobre fuerza dramática.

Es decir, pasar de un formato a otro sin cambiar nada o muy poco de la estructura, los significados y el sentido de los hechos, ajustándose «a la verdad». Al igual que cuando hablábamos de la traducción, esta transferencia no se realiza con toda la pureza, pues en el proceso de adaptación esta la intervención del autor entre la realidad y el texto. Aunque la conexión con la realidad ha de presentar las mínimas interferencias



posibles sin renunciar al objetivo artístico. En el punto 7 o.ct Weiss no renunciará al valor artístico del Teatro Documento:

Porque un Teatro Documento que desee ser ante todo un foro político y que renuncia a unos resultados artísticos, se pone a sí mismo en entredicho. En tal caso sería más efectiva la actuación política práctica en el mundo exterior. [Weiss, 1969: 103]

Una adaptación no existe en estado puro y no puede separarse de la ideología y estética del intermediario (autor o, traductor), por lo que en todo trabajo de adaptación hay un principio de versión, aunque como venimos diciendo, en un estado mínimo de intervención buscando no romper la línea de dependencia del texto con el universo para el que sirve de vehículo de transmisión.

La versión

Si en la adaptación el autor tiene como objetivo comunicar la realidad o el universo artístico determinado con el menor ruido posible y ajustándose al máximo al texto y a sus características originales, la versión se caracteriza por la reinterpretación y reorientación de esa realidad y de sus peculiaridades con una presencia activa del autor que realiza la intervención.

Veamos algunos ejemplos. Comenzaremos por aquellas obras en los que el punto de partida es un documento, en este caso una noticia de prensa. Estas obras están sometidas a una profunda elaboración artística para su conversión a texto dramático. Partiendo de una realidad objetiva y delimitada en el espacio en un lenguaje distinto, el autor aporta su particular visión de los hechos al trasponerlos, dramáticamente, a un texto teatral. Estamos en un paso más allá de ese juego documental del que nos habla Weiss y que ya hemos matizado anteriormente.

Federico García Lorca escribe *Bodas de Sangre* a partir de una noticia aparecida en el periódico ABC el 25 de julio de 1928 sobre un crimen en un cortijo de Níjar, llamado Cortijo del Fraile, situado en



Almería. El poeta respeta, básicamente, el argumento pero introduce algunas modificaciones de carácter estilístico que dimensionan artísticamente esta obra: Está escrita en verso, esto hace que la distancia sea mayor con la realidad, aunque no determinante⁵. Escena como la de la luna, cargada de un fuerte simbolismo, también nos aleja del valor documental de aquella noticia de prensa. Los personajes originales como Francisca Cañadas, la novia real (conocida como La coja), Casimiro Pérez, el novio abandonado y Francisco Montes Cañadas, el primo con el que huye Francisca y que será muerto a tiros por un hermano de la novia, se convierten en la obra de teatro en Novia, Novio y Leonardo. Leonardo y el novio morirán en una pelea de navajas y no a tiros como se lee en la noticia de prensa, lo que llevará a la madre del novio a decir:

*Vecinas: con un cuchillo,
con un cuchillito,
en un día señalado, entre las dos y las tres,
se mataron los dos hombres del amor.*

Se establece una distancia notable entre la realidad y la estilización a la que el autor somete al argumento. Federico García Lorca, respetando someramente la estructura y contenido del argumento original, caracteriza el acontecimiento que podía haber sido considerado solamente como un drama rural, al estilo de *La Malquerida* (1913), de Jacinto Benavente, por citar un ejemplo, pero la mano del autor granadino la eleva hasta el escalón de la tragedia. El coro, el destino y la catástrofe, además de la pasión, el odio y la fatalidad, que se dan cita para sustentar la pérdida de esperanza en la continuidad de una estirpe al morir el único descendiente varón: El novio; hace que *Bodas de sangre* alcance el estatus de tragedia. La intervención del autor, con su universo propio sobre el de la noticia periodística, es patente y caracteriza el valor de esta obra.

⁵ Recordemos que *La indagación* está escrita en verso y no por eso deja de tener una estrecha relación con la realidad ni con los documentos de los que parte.



Otro ejemplo significativo para la Historia del Teatro se da con la figura de Edipo, que recorre la Historia de occidente en forma de leyenda mucho antes de que Esquilo, Sófocles y Eurípides lo plasmaran en su obra⁶. Es una leyenda que se ha ido mostrando de una forma u otra en distintos pueblos y culturas. Gracias al trabajo del antropólogo soviético Vladimir Propp [1980:91], tenemos una recopilación de indicios de la leyenda de Edipo en diferentes culturas:

En el folklore la trama de Edipo es conocida bajo forma de cuento, leyenda, canción épica, canto lírico y libro popular. Además, en la literatura de carácter semi-folklórico es conocido en forma de tragedia, drama, poema, novela. Es conocido de todos los pueblos europeos, y también en África (zulúes) y entre los mongoles.

De ‘los edipos’ que nos han llegado es *Edipo rey*, de Sófocles, el que marca la referencia⁷. Maurizio Bettini y Guiulio Guiodarizzi [2008:72 y ss.], a partir de los fragmentos del Edipo de Eurípides realizan una interesante especulación en la que destaca la importancia que tiene el tratamiento que la Historia ha hecho de la obra de Sófocles:

Intentemos suponer que, por un capricho del destino, el Edipo rey de Sófocles se hubiese perdido y que, en cambio, se conservase el Edipo de Eurípides, del que quedan sólo unos pocos fragmentos. La literatura occidental contaría en este caso con un Edipo completamente distinto, probablemente mucho menos adecuado a servir de modelo para las reflexiones de Aristóteles sobre la tragedia y de Freud sobre la psique. También en el Edipo de Eurípides, el héroe venía privado de la vista, pero no eran sus manos desesperadas las que lo ejecutaban: en un pasaje de este drama, se cuenta que, cuando se descubrió que Edipo era el asesino de Layo, los fieles servidores del viejo rey le tendieron una emboscada, lo inmovilizaron y le arrancaron los ojos; de hecho, alguno de ellos contaba: “Nosotros aferramos al hijo de Pólipo, lo arrojamos al suelo y le arrancamos los ojos”. En otro fragmento de la misma tragedia, Yocasta se enorgullece de haber sabido acompañar fielmente a su esposo en la desgracia, compartiendo el dolor con él. En este momento, pues, ella todavía ignoraba la verdadera historia de su pasado.

⁶ La primera referencia literaria que tenemos de Edipo es en *La Odisea*, canto XI vv 271 y ss.

⁷ Tanto Esquilo como Eurípides también escribieron su propio Edipo, pero son textos de los que nos han llegado referencias parciales.



Séneca también escribió el suyo y junto a Sófocles se mantiene en el terreno estricto de la adaptación de la leyenda. En cambio Eurípides da un paso más y ofrece una versión distinta.

Saltando el tiempo y llegando al siglo XX, Friedrich Dürrenmat realizará una particular interpretación del mito en su relato *La muerte de la Pitia*, que aunque es un relato breve nos ofrece una peculiar lectura de la leyenda de Edipo. La frivolidad de Paniquis a la hora de inventar un oráculo, la manipulación política de Tiresias con el oráculo de Layo y luego el que le da a Creonte, ambos encaminados a asegurar la descendencia cadmea en Tebas, hacen de este texto una particular versión de la leyenda de Edipo. Una relectura de la leyenda con un entramado político que lleva al texto del autor alemán a una ruptura abrupta con la leyenda original, proponiendo una versión pagana y política del destino.

Otro ejemplo más que nos puede ilustrar lo vamos a poner con *El cerco de Numancia*, de Cervantes. Rafael Alberti realizó una versión que estrenó el 26 de diciembre de 1937. Alberti vio en la obra cervantina un universo paralelo al que se estaba sufriendo en Madrid por el cerco de las tropas golpistas españolas del 36. Alfredo Hermenegildo [1979:147], en el preámbulo a su estudio de esta tragedia y haciendo referencia a la propuesta que realiza Alberti, ya pone en antecedentes la calificación del proceso que va a llevar a cabo el poeta español:

En el proceso de creación entran una serie de elementos cuyo examen, a través de un ejemplo concreto, el de la Numancia de Alberti, nos permitirá comprender cómo la obra adaptada ha dejado de ser otra cosa que un lejano punto de partida. El resultado de la adaptación debe medirse en función de los distintos elementos que conforman la nueva comunicación resultante. Y al final podremos comprobar si la obra deriva de la adaptación o la actualización es una nueva creación literaria independiente.

Hermenegildo [1979:150-151] coloca el proceso de versión en una frontera en la que el grado de dependencia de la obra original puede mantener esa misma obra, con los matices que hemos ido introduciendo



hasta ahora para la adaptación, o ahondar más en esa ruptura y situarnos en el plano de la versión.

En el caso de una obra ‘adaptada a las circunstancias’, la función referencial del signo no puede ejercerse de manera unívoca. El referente inicial es Numancia y los numantinos, pero Alberti lo utiliza en función de un nuevo referente, modificándolo: Madrid y los madrileños. En consecuencia, el autor tiene que alterar la obra cervantina para sugerir, por medio de toda una serie de signos (icónicos, deícticos, simbólicos) la identificación del nuevo referente (un auténtico co-referente), el Madrid cercado.

En 1966, Miguel Narros también puso esta obra en escena en el Teatro Español. José María de Quinto [1997:251], en la crítica periodística a la representación, escribía:

Me atrevería a asegurar que a nada que la sensibilidad social-política del espectador se encuentre un punto despierta esta Numancia le llevará a una identificación las estampas sobre la guerra de Vietnam le ofrece día tras día TVE. [...] Porque esta tragedia es un grito formidable contra la colonización de los pueblos por naciones extrañas que no esgrimen sino la razón de la fuerza.

Si Cervantes centra su atención en la Numancia defendida por los numantinos de las tropas romanas, Alberti lo hace destacando la ciudad de Madrid defendida por los madrileños de los ataques franquistas; y Narros utiliza la defensa de Vietnam por los vietnamitas de las tropas de EE.UU. Tanto en la versión de Alberti como en la de Narros, un elemento histórico conforma el contexto e impone al texto dramático una significación original. El artista y el contexto intervienen intencionadamente para dar un giro al sentido de la obra. Se genera una versión dentro del universo cervantino traída de la Historia y tratando los elementos argumentales y estructurales al servicio de una nueva visión del texto que aquí la relaciona con la actualidad social y política del momento.

Fijémonos ahora en uno de los textos clásicos de la Literatura universal y que más adaptaciones y versiones ha suscitado, como es *El*



Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes⁸. Por simplificar y no desbordar el apartado con infinidad de ejemplos, voy a destacar el trabajo que realiza Arístides Vargas en su obra *La razón blindada* (2005), y para ello voy a tener en cuenta sus palabras extraídas de una entrevista que le hace José Bote [2009]:

- ¿Cómo surgió el proyecto de “La razón blindada”?

Fue debido a una serie de circunstancias, que hicieron posible que ese texto se realizara. Me habían pedido de CELCIT de España, de Almagro, una mirada sobre “El Quijote” para el festival de teatro clásico de Almagro. Y coincidió con un viaje previsto a Patagonia, para realizar una investigación sobre cómo realizaban teatro los presos políticos. En la Patagonia, en una cárcel que está allí, que en los años 70 era una cárcel dedicada a los presos políticos. Yo estaba allí haciendo esta investigación y de pronto me llamaron de Almagro para esto, y se me fue ocurriendo abordar la mirada sobre “El Quijote” a partir de la visión de los presos. [Vargas, 2009]

En ningún momento el autor se plantea estructurar la obra en forma y contenido adaptando el texto narrativo original a un texto dramático, sino que sus valores estéticos, ideológicos y artísticos le sirven como punto de partida para dar su particular visión del caballero cervantino enfrentado al mundo, generando así un universo nuevo con valores ideológicos e históricos también nuevos.

Otro clásico para hablar del concepto de versión es *El Príncipe constante*, de Calderón con puesta en escena de Grotowski. La referencia para el director polaco fue la traducción del poeta de finales del XIX Slowacki. Pero la intención de Grotowski iba más allá que la de ilustrar el texto calderoniano para la escena. El director polaco traslada el argumento a otra cultura y a otro momento pero además, la peculiar y novedosa forma de trabajar los procesos de creación escénica y de interpretación, llevan al director a reinterpretar la obra y ofrecer su particular puesta en escena, basando todo su trabajo en una fuerte e intensa expresión corporal al servicio del rito y la ceremonia teatral, subordinando el verso a los lenguajes

⁸ El estudio de la versión de Avellaneda cuenta con una amplísima bibliografía y desbordaría los límites de este artículo.



físicos del actor. Leszek Bialy (s.f), traductor polaco de la obra de Calderón, destaca la clave política de la traducción de Slowacki y que tanto interés despertó entre el público polaco.

Sin embargo, si la versión de El príncipe constante de Slowacki se convirtió muy pronto en un texto sagrado para el público polaco, era no tanto por la indudable pureza de su poesía como por la clave política en que se interpretaba este texto, según la cual a Don Fernando se le identificaba con la Polonia subyugada y a sus opresores moros con las tres potencias vecinas que la ocupaban. Naturalmente, las sendas censuras de Rusia, Prusia y Austria se daban perfectamente cuenta de lo subversivo que era el drama de Calderón-Slowacki y pasaron aún muchos años hasta que pudiera estrenarse en las tablas de un teatro.

El trabajo dramatúrgico del director polaco es extremo y distancia sobremanera el argumento, estructura e ideología del texto de Calderón. Antonio Regalado [1995 vl. I: 531] analiza exhaustivamente la relación mística entre el texto de Calderón y el pensamiento de Grotowski, expresado en su puesta en escena:

El personaje de Fernando parece cortado a la medida para ser interpretado por el ‘actor santo’ e inductivo, capaz de liberarse del apetito afectivo. Según la puesta en escena de Grotowski, el sacrificio y martirio del protagonista ocurre ante un grupo de testigos que incluye a actores y espectadores, verdugos y beneficiarios del sacrificio del actor-mártir.

De nuevo el artista, en este caso el director, interviene una traducción que ya de por sí supone una importante alteración⁹, y se aleja del original buscando el interés dramatúrgico propio, de tal forma que el primer texto se convierte tan sólo en una referencia inicial que quedará lejos en el resultado final.

Podemos llegar a la conclusión de que estamos en un proceso formado por dos partes que caracterizan los niveles de dependencia del texto resultante con el original, sea este de la naturaleza que sea. La intervención

⁹ Pensemos que la traducción que realiza Slowacki es el resultado de la traslación de una lengua y cultura latina a una lengua y cultura eslava, con lo que la distancia agudiza más las diferencias y la dependencia del texto original.



de un texto por medio de una adaptación mantiene una dependencia y relación directa más intensa con la obra de referencia. Es un proceso en el que no desaparece el texto original y el segundo no llega a ser totalmente distinto al primero. Mientras que, cuando hablamos de versión, esta dependencia se diluye hasta llegar al extremo en el que la obra resultante es un texto totalmente distinto en el que se han generado valores alejados de los originarios. Se ha abierto la frontera de las interpretaciones que alteran y reinterpretan abiertamente los espacios de semiosis textual. Sin lugar a dudas la determinación del contexto y la relación sincrónico diacrónica de la Historia que ha conformado la obra como un punto focalizador de atención, son fundamentales para que el significado y sentido que guarda la esencia del texto se mantenga a lo largo del proceso, con mayor o menos dependencia de la obra original.

BIBLIOGRAFÍA

- BETTINI, Maurizio y GUIDORIZZI, Giulio, *El mito de Edipo. Imágenes y relatos de Grecia hasta nuestros días*, Madrid, ed. Akal, 2008.
- BIALY, Leszek, «Presencia de Calderón en Polonia», [en línea] http://cvc.cervantes.es/literatura/calderon_europa/bialy.htm [consultado el 01-08-2013]
- BLOOM, Harold, *Cómo Leer y Por qué*. Traducción de Marcelo Cohen, Santafé de Bogotá, ed. Norma, 2004.
- BRECHT, Bertold, «Pequeño organon para el teatro», en *Teatro político*. Argentina, ed. Alta Argentina, (1971), pp. 63-100.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*. En Obras maestras del pensamiento
- GENETTE, Gerard, *PALIMSESTOS. La Literatura de segundo grado*, Madrid, ed. Taurus (1989)



- HERMENEGILDO, Alfredo, «El proceso creador de La Numancia de Alberti», en *Imprévue*, 1979, nums. 1-2, Montpellier, Université Paul-Valéry, pp. 147-162.
- KRISTEVA, Julia, «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», en Navarro, Desiderio (ed.) *Intertextualité*. La Habana UNEAC. Casa de las Américas, (1997), pp. 1-24
- _____, *La Révolution du langage poétique*, Paris, ed. Seuil, 1974.
- Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, ed. Istmo. Madrid, 1982.
- MARTÍNEZ LAX, Fulgencio, «Shakespeare. Entre la Literatura y el teatro» en Keith Gregor y Ángel Luis Pujante (Coord.), *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*. Actas del Congreso Internacional. Murcia, ed. Universidad de Murcia, 1995, pp. 247-252
- MEYERHOLD, V., «La composición espacial del espectáculo», en *Meyerhold: Escritos teóricos*, Juan Antonio Hormigón (ed.), Madrid, ed. ADE (1992), pp 331-334.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*, Barcelona, ed. Paidós comunicación, 1980.
- PÉREZ GALLEGO, Cándido, *Para leer a Ibsen*, Madrid, Palas Atenea Ediciones. 1990.
- PROPP, Vladimir, *Edipo a la luz del folklore*, Madrid, ed. Fundamentos, 1980.
- PUJANTE, Ángel Luis, «Traducir el teatro clásico isabelino, especialmente Shakespeare», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 4. 1989, Madrid, ed. Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 133-157.
- QUINTO, José María de, *Crítica teatral de los sesenta*, ed. Universidad de Murcia, 1995.
- REGALADO, Antonio, *CALDERÓN. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. Vol. I, Barcelona, ed. Ensayos/Destino, 1995.



- ROYERO, Maida, *Prólogo a La Indagación*, de Peter Weiss, La Habana, Instituto del libro, 1969, pp. 7-19
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Celebración y catarsis. Leer el teatro español*, Universidad de Murcia, 1988.
- _____, «*Sociodramaturgia del teatro clásico español*» [en línea] Conferencia impartida en la Fundación Juan March. Madrid, 1991, http://www.march.es/recursos_web/culturales/documentos/conferencias/r_esumenesbif/551.pdf [Consultado el 17-01-2010]
- SERON ORDOÑEZ, Inmaculada (2010): «Plagio y autoría en las obras de Shakespeare traducidas por R. Martínez Lafuente», [en línea] en *Revista de Historia de la Traducción* nro.4, Sevilla, ed. Departamento de Filología y Traducción de la Universidad Pablo de Olavide. Sevilla. www.traduccionliteraria.org/1611/art/seron.htm [consultado el 16-02-2014]
- TODOROV, Tzvetan, «El origen de los géneros», en Miguel A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, ed. Arco Libros, 1988, pp. 31-48
- VARGAS, Arístides, «La razón blindada» en *Entrevista con Arístides Vargas. Realizada por José Bote con motivo de su participación en el Festival Internacional de las Artes Escénicas de la Región de Murcia OTRO 2009*. <http://festivalotro.wordpress.com/2010/06/07/la-razon-blindada-entrevista-con-aristides-vargas/> [Consultado el 16-02-2014]
- WEISS, Peter (1976): «Notas sobre el teatro documento», en *Escritos Políticos*, Barcelona, ed. Lumen, pp. 97-110.

