Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

ADAPTACIONES TEATRALES

Por Enrique Llovet

Diplomático, escritor, autor, crítico de teatro. Premio Nacional de Literatura. Premio Nacional de Teatro. Premio Mariano de Cavia. Autor de La Operación C-1 España viva, Sócrates, Lo que sabemos del teatro *y más de cien adaptaciones cinematográficas y teatrales, entre las que están* El Cid, El Tartufo *y* Enrique IV.

El espectador español, mucho más que el lector, está hoy familiarizado con la palabra «adaptación», que ya desde hace años sustituye, en el programa de cualquier espectáculo, a las palabras «traducción» o incluso «versión», adelantándose así la idea de que un proceso de reescritura del original ha acometido ciertas transformaciones de fondo y forma en una obra determinada, normalmente con el propósito de hacerla inteligible —si procede de otro idioma—, representable —si procede de otro género—, aceptable —si una presión cualquiera entorpece la representación integral— o, sencillamente, mejorada y ajustada a los conceptos y a las normas sociales de un país, una época y una audiencia específicas.

---

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías y Ciencia moderna: pioneros españoles.

El tema desarrollado actualmente es «Teatro español contemporáneo». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena,* de Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense y crítico teatral; *La crítica teatral,* por Luciano García Lorenzo, crítico teatral e investigador científico en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; y *La semiología del teatro,* por Antonio Tordera Sáez, profesor titular de Filología Hispánica de la Universidad de Valencia.

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

Parece pues la adaptación teatral una operación necesaria en muchos casos y útil en casi todos los demás, sobre todo a los ojos de la población teatral. Una operación a caballo entre el hecho literario y el hecho escénico. Una operación puente. Una operación valorada a veces como un asesinato y a veces como un acto terciario de creatividad. Una operación que ha pasado de ser excepcional a ser habitual. Un elemento más del largo y delicado proceso que va desde la gestación de un proyecto de texto teatral hasta su presentación final en un espacio escénico.

Convendría para reflexionar, incluso brevemente, sobre el tema de las adaptaciones, distinguir entre los trabajos hechos dentro del ámbito del idioma español —por ejemplo, con textos dramáticos clásicos o con textos no dramáticos: narrativos o poéticos— o procedentes de otra lingüística —por ejemplo, sin salir de un solo idioma, el abanico de problemas que se suscitan desde una adaptación de «El Rey Lear» a otra de «Pigmalión»— y adaptaciones por razones no técnicas: violencias de una censura política, de una debilidad económica de la producción o de un clásico problema de reparto. Dentro de cada uno de estos apartados inciden a su vez los problemas lingüísticos generales y específicos de las traducciones y los sociológicos que configuran lo que será la relación del texto con una época concreta y una población teatral determinadas.

VARIEDAD DE ADAPTACIONES

Hace unos doscientos cincuenta años que se realizan adaptaciones de los textos clásicos. La baja calidad y moderada capacidad de producción de los dramaturgos del siglo XVIII prolongaron la permanencia en los escenarios de los títulos del siglo anterior, el de Oro, tocados y retocados por autores vivos a quienes se confió la tarea de dejar los originales como recién nacidos, bien conectados con la nueva sociedad. Cándido María Trigueros, Dionisio Solís y Vicente Rodríguez de Arellano reorganizaron —«refundieron»— textos de Lope, Tirso y Calderón «para evitar la incomodidad que resulta a los espectadores y a la servidumbre», como tranquilamente se explicó el arreglo de «A secreto agravio, secreta venganza», cuyas tres clásicas jornadas se reagruparon en cuatro actos, procurando que en cada uno de ellos «sea la escena invariable y mudando o añadiendo los versos que han sido necesarios para ello». Añádase que la censura a comedias con un siglo a cuestas —como «El Conde Lucanor», de Calderón— cortaba

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

pasajes enteros e incluso todo el final del segundo acto, como a «La mayor piedad de Leopoldo el Grande».

Seleccionar un texto, cortar, añadir. Si eso es todo lo que ha de hacer el adaptador parece lógico plantearse inmediatamente el problema clave, el problema de los criterios, el problema del método. Así pues, un sencillo análisis comparativo de las últimas adaptaciones de nuestro teatro y una ligera relectura de las adaptaciones más famosas ayudará a identificar las vías naturales del proceso. En realidad, una adaptación comienza con un estudio semiótico del texto original y concluye con una propuesta dramatúrgica más eficaz a los ojos y oídos del responsable. El tema de la inserción de los clásicos en la sociedad actual —tema planteado de distinta forma en cada país— se refiere no sólo a la sociedad espectadora y a su ideología, sino a la receptividad de la propia obra clásica en sí misma, a lo que esa obra dice o deja de decir, por encima del cambio histórico de estos últimos siglos. Los clásicos son, lógicamente, más olvidados en el siglo XIX que en el XVIII, y cuando comienza el rescate se hace buscando los añorados valores populares, mejor establecidos en Lope de Rueda que en Calderón. A partir de ese momento el objetivo es conseguir que los clásicos lleguen al gran público de una forma clara y perfectamente inteligible.

¿Cómo? Si reconstruyo mi propio trabajo, tan inclinado a estos menesteres, el proceso comienza con una revisión del texto que remite a una edición de confianza en el caso español o a una traducción fidedigna en el supuesto de una obra extranjera. En especial, en el caso de textos extranjeros, el estadio de la simple traducción debe buscar la literalidad, tratar de conservar la orientación lingüística del original, tanto en el tono general como en la especificidad de los personajes, cada uno con su posición, carácter y formación, evitar vocablos demasiado temporales, facilitar el trabajo del actor proponiendo oraciones «decibles» sin error. Una vez establecido ese primer texto conviene analizar su «argumento» —lo que llamamos «acción»—, fijar claramente el tema y el género y descomponer la «intriga» en la exposición, con su lógico acompañamiento de informaciones vitales, una estimación muy variable con el tiempo y el público, el nudo en que el conflicto principal se desarrolla, normalmente equilibrando las escenas dramáticas con las simplemente informativas y, como consecuencia de ello, un desenlace con buena valoración dramatúrgica —desde el carácter y la formación del público contemporáneo— de los tonos, energías y violencias de cada escena y, en el caso de los clásicos, el paralelismo de las escenas cómicas y las no cómi-

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

cas, tan usual en aquel teatro. Una buena versión debe mantener la alternancia generada por la polimetría o el uso desigual de verso y prosa o los sensuales y ricos cambios de ritmo tan característicos de las obras clásicas.

Identificar el conflicto principal ya es empezar a decidir desde el punto de vista de la adaptación. Hay que retener los datos preparatorios del conflicto, los referentes que hacen avanzar el nudo hacia las crisis, el sentido actual de los personajes secundarios —territorio éste en que los cortes suelen y pueden «limpiar» un texto de informes no necesarios para un público de hoy— y el valor de determinadas frases vitales para el entendimiento general de la propuesta. Eso quiere decir que una buena adaptación debe marcar diferencias entre la acción principal y las acciones secundarias, debe favorecer el entendimiento de un desenlace de acuerdo con la lógica y los conocimientos de un espectador actual y debe, en fin, modificar errores estructurales, atender el lenguaje de cada personaje, especialmente el del «emisor de ideas», y salvar el humor verbal en las comedias cómicas.

Parece mucho. Pero este análisis no lleva aún a nada. Ibsen es, en principio, intocable —salvo «Peer Gynt»—; «La Celestina» requiere una cirugía aparatosísima y una definición propia del tema central; «Fausto» o «Extraño interludio» tienen que ser abreviadas porque duran el doble de lo normal; suprimir el tercer acto de «César y Cleopatra» de Shaw se hace casi desde el estreno; y los agobiantes monólogos de Lope —y, en general, de todos nuestros clásicos— aconsejan cortes muy drásticos para no irritar a los avisados oídos de nuestros contemporáneos. Habría, además, una variante «no técnica» de las adaptaciones: la que al ideologizar la lectura de un texto clásico confiere a éste una posibilidad de convertirse en obra didáctica o incluso directamente propagandística. De alguna manera el teatro, todo el teatro, informa siempre sobre un orden social, y esa información, por encima o por debajo de su ropaje poético, es inevitablemente información política. Claro que un autor, un actor, un director, un adaptador son seres humanos, tienen ideas y tienen también derecho a comprometerse con ellas en todas sus actividades. En este sentido una adaptación de cualquier clásico español tiene que plantearse la búsqueda de soluciones teatrales para un importante tema: el tema de la ironía. Ante la fría representación de un texto no adaptado el espectador poco proclive a la arqueología puede percibir, frente a las zonas más vivas y, en consecuencia, más teatrales, la presencia de zonas burlonas, irónicas, críticas, falsas, que fueron organizadas y escritas para equilibrar una respuesta ideoló-

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

gica. Así es o, en todo caso, así nos lo parece en la lectura de hoy. Lectura importante, porque una representación sucede siempre aquí y ahora y un texto, sea cual sea su fecha de nacimiento, tiene que conectar con el público de hoy si es hoy cuando se le representa.

El teatro, evidentemente, es algo más que lo que dice el texto, lo que transmite o no transmite el texto, a un lector solitario. Eso es, en el mejor de los casos, literatura dramática. El teatro es el resultado de un acuerdo —o incluso de un desacuerdo— entre la textualidad de la obra y el pensamiento del público que la ve y la oye. Ahí es donde entra el referente ideológico. Ahí es donde se evidencia la necesidad de una adaptación que clarifique el vocabulario, reduzca o elimine personajes obvios e inútiles para el espectador de hoy, simplifique y esclarezca la intriga —la famosa «cólera del español sentado» ha aumentado mucho en este siglo— y encauce el discurso teatral de acuerdo con las normas y velocidades de hoy. Formas éstas que ya no son discutibles si se trata, como tanto se acostumbra ahora, de transponer los géneros. Yo mismo he firmado una versión teatral de «Tirano Banderas», de Valle-Inclán, y otra de «Historia de un caballo», de Tolstoi. Martín Recuerda inició su vida de dramaturgo adaptando «La sibila Casandra», de Gil Vicente, y el romance anónimo del Conde Alarcos, para redondear su punto de vista con la adaptación de «El libro del Buen Amor», bajo el nuevo título de «¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?». Grupos catalanes han montado poesía clásica medieval, provenzal y catalana. Alberti propuso su versión teatral de «La lozana andaluza». Juan Pedro Aguilar ha transferido al teatro temas de Berceo y del Cid y nuestra audiencia ha conocido hechos teatrales nacidos de los poemas de Lorca, Hernández y Machado. Muy recientemente se ha realizado una ingeniosa dramaturgia que ha permitido la adaptación al teatro de una obra cinematográfica: «Una jornada particular». Ha prosperado, finalmente, un género de entusiastas adaptaciones —«Vida y obra» de Benavente o de Muñoz Seca— cuyo remate es la «Antología de la zarzuela», de éxito mundial. En realidad, la pura esencia del concepto de adaptación: convertir los signos de ayer en signos de hoy. Y no sólo eso, naturalmente.

SELECCIONAR, CORTAR, AÑADIR

Cualquier adaptación, toda adaptación, remite inmediatamente a los supuestos brechtianos. Los famosísimos trabajos de Brecht

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

han influido, ciertamente, en gran número de adaptaciones españolas, muy en especial en los últimos años del franquismo. Los resultados oscilan entre el rigor de, por ejemplo, el «Macbeth» presentado por el Instituto Shakespeare de Valencia y la extremada libertad de mi conocida adaptación de «El Tartufo», de Molière.

Naturalmente la adaptación de obras clásicas extranjeras presenta problemas distintos a la adaptación de los clásicos españoles. La mayor dificultad está en que la distancia del patrón de valores de la sociedad que fue la primera receptora de la obra y la sociedad contemporánea española es algo mayor que si se tratase de textos de nuestro idioma; la facilidad, en cambio, la da el obligado paso de un idioma a otro que libera muchísimas posibilidades de juego verbal. Hay excepciones, claro: «Pigmalión», un texto casi incomunicable en un idioma que no sea el inglés y sus monosílabos; esa incomunicabilidad, ese aislamiento lingüístico de un personaje, casi no puede concebirse fuera del inglés y es, en todo caso, dificilísimo de transferir y adaptar.

La condición de los teatros actuales también afecta a la adaptación. Apartes y monólogos frontales al público son de poco recibo por la audiencia de un teatro moderno. El viejo teatro no tenía el problema de las mutaciones, pero en cambio sus secuencias escénicas son confusas para un público que ya no necesita ni admite continuos e interminables cambios. Este trabajo de adaptación no modifica apenas nada; simplemente clarifica. El teatro clásico isabelino, por ejemplo, no conocía la división en actos. Shakespeare se representaba de corrido, mientras nosotros dividíamos, a veces abusivamente, para que los entremeses viniesen en socorro del espectáculo. En el teatro, se ha dicho durante siglos, sobra todo lo que no importa. Así que los adaptadores se llevan tradicionalmente por delante el viaje de Laertes a París y el barco pirata en «Wilhelm Meister» —por consejo del propio Goethe—, los monólogos de Fray Lorenzo y la nodriza de «Romeo y Julieta», todo el tercer acto de «César y Cleopatra» de Shaw, el final de la «Victoria de la honra» de Lope, y así numerosos hábitos menores del mundo de las adaptaciones que asumieron ciertos defectos de construcción y trataron de corregirlos.

El concepto de adaptación, para nombrar el trabajo que rehace un texto asumiendo la dialéctica que se establece entre sociedades distintas en el espacio o en el tiempo, es un concepto impreciso que no siempre se profundiza con facilidad. Porque la adaptación puede ser simple —tipo Commédie Française— lim-

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

piadora, defensora de los valores tradicionalmente adscritos a los textos, puede ser «moderna» —las de Ronconi, Gruber, Stein y, entre nosotros, Narros— o apoyadas en las analogías entre las propuestas del texto original y las soluciones de la sociedad contemporánea y puede, en fin, ser «libre», reclamándose de esa libertad para usar el texto original como un sencillo pretexto para decir lo que viene en gana al director y al adaptador.

Habrá que hacer alusión, al menos superficialmente, a las adaptaciones de carácter «no técnico», no literario, no teatral. Son los arreglos, componendas, ajustes y variantes relacionados con la viabilidad del montaje: es decir, los «arreglos» por obra de las diferentes censuras —política, social o económica— y las transigencias debidas a peticiones de los actores o de los grupos teatrales. Los términos de la negociación con la censura significan, en general, negociar sobre temas, suprimir frases —el caso más general— y arreglar finales. El empeño con actores y grupos da otros resultados: «Hamlet» o «Don Juan», interpretados por mujeres; «Orquesta de señoritas», patéticamente adaptada para confiarla a un equipo masculino, y «Arsénico y encaje antiguo», estrenada en Madrid cambiando el principal papel masculino en femenino para dar a la actriz Isabel Garcés la satisfacción de interpretar la comedia.

También en estos terrenos la censura, por ejemplo, fue menos rigurosa con adaptaciones ligeras que conservaban un perfume arcaizante que con versiones libres siendo el caso más conocido el encarnizamiento censor con algunas versiones de «Fuenteovejuna». La verdad es que el romanticismo recortó y modificó grandes textos para espectacularizarlos. De ahí arrancó parte de la tradición mugrienta que prefirió asumir el polvo como un dato más a respetar antes que aceptar la tangibilidad del texto. Un texto, por otra parte, mal establecido, puesto que raramente se tomaba alguien la molestia de revisar las fuentes originales. Por remitir a un sencillo ejemplo, conviene recordar que los clásicos no hacían acotaciones, no dividían en escenas, no clarificaban, y las ediciones de esos textos llenan tales lagunas según criterios editoriales de época. Por eso son práctica habitual las adaptaciones: si un tema ha interesado se ha pedido al adaptador que lo ajustase, una y otra vez, a la ideología y al conjunto de signos culturales de cada país y de cada tiempo. En cierta ocasión llegó a decir Dullin que «Molière y Corneille no hicieron en toda su vida más que adaptar». Algo de eso hay cuando se piensa en aquellas adaptaciones que son transferencias de un género a otro:

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

«Pigmalión», «Romeo y Julieta» o «La venganza de don Mendo», convertidos en famosos y triunfales «musicales».

El tema de la censura es de otro rango. La censura cortaba, podaba, suprimía, prohibía e incluso, en ocasiones, «colaboraba». En 1784 ya lo hizo con el pobre Moreto al alterar el final de «Travesuras sin valor», sustituyendo la original decapitación del protagonista por un indulto general con motivo del nacimiento del príncipe heredero. Un gran ejemplo de la función censorial, que proclama valores genéricos de la comunidad y los defiende coercitivamente. Los espectadores dieciochescos de «Travesuras sin valor» estuvieron encantados con el nuevo final. Poca cosa si se recuerda que Sócrates en el «Critón» justificó su proceso como vital para defender las leyes atenienses. En cualquier caso, en el campo teatral los adaptadores han llevado la parte más dura del contacto con la censura, y el repertorio de incidencias, generalmente ridículas, generadas en los ensayos generales está aún, en el caso español, en la memoria de la comunidad teatral. La censura teatral es anterior al primer «Indice» de libros prohibidos. Hoy la libertad de expresión es uno de los grandes derechos humanos, aunque, entre nosotros, la juventud de la tolerancia aún admite querellas, denuncias y procesos.

Seleccionar, cortar, añadir. Es normal, hoy, considerar el lenguaje como una parte de la cultura, entendida ésta en su sentido antropológico. El lenguaje es adquirido y usado por seres pertenecientes a una sociedad en la que ese idioma, a su vez, se ha desarrollado y vivificado. Por eso decimos que «se aprende» a hablar. Porque el lenguaje se enseña, se transmite como formando parte de un fondo cultural que a su vez el mismo lenguaje explicita. No hay historia de la cultura animal porque no hay lenguaje animal. Las diferentes lenguas y los diferentes acentos y matices de cada una de ellas unen de una parte y separan de otra a la sociedad humana. La tecnología favorece la intercomunicación, pero, por el momento, la política la dificulta. Ya se notan diferencias lingüísticas entre la Alemania Federal y la Alemania Democrática. Pero, como es natural, la necesidad de comunicarse persiste y el teatro —como el cine, el libro o la televisión— está en vanguardia de ese estado de necesidad. La primera solución es la de imponer un segundo idioma, como casi está hecho en el terreno de las relaciones internacionales. En el teatro lo único sensato es considerar a la audiencia como monolingual, cómoda solamente en su idioma materno, generalmente considerado, por otra parte, como prueba de fidelidad al grupo en que se ha nacido. En términos teatrales, la única solución válida es la «tra-

ducción». Pero una traducción —un traslado de un texto escrito en una lengua a otro escrito en otra— no elemental, no funcional, está envuelta en problemas que ya San Jerónimo expresó cuando tradujo la Vulgata. Ajustar valores literales y valores literarios es un trabajo complejo porque, aun considerando posible la traducción exacta de cada palabra, ni remotamente significa eso que se vayan a conseguir frases correctas. Los lenguajes no son signos autónomos: pertenecen y son parte de culturas dispares. Dentro de ellas las palabras adquieren connotaciones, sentidos, adherencias que no tienen por qué tener en otras lenguas. Los expertos ejemplifican este problema citando la carga que la palabra «cordero» tiene en la Biblia y las dificultades y, sobre todo, pérdidas que ofrece la traducción a otro idioma. Por ello, el teatro precisa «adaptaciones», un paso o varios pasos más allá de la «traducción».

La adaptación, cuando se pasa de un idioma a otro, está obligada, además de traducir, a hacerlo eligiendo cuidadosamente entre voces sinónimas, ordenando las palabras, seleccionando determinada construcción gramatical, prefiriendo unos a otros rasgos fonológicos, considerando ritmos, rechazando o aceptando asonancias. El adaptador debe usar todos los recursos de la lengua a la que traduce y balancearlos con los de la lengua traducida. Traducir puede convertirse en una ciencia y adaptar seguirá siendo un arte.

No se trata sólo de un problema lingüístico. No basta con el trasvase técnico y sensible de un idioma a otro. Hay algo más. Algo que se presenta bruscamente cuando se traduce un chiste: no funciona, no sirve, no es gracioso, no es nada. O sea: adaptar es también considerar las pérdidas y ganancias que se obtienen cambiando de envases culturales, tanto temporales como espaciales. Porque los clásicos, dígase lo que se quiera, no son nuestros contemporáneos. El traje no ajusta. Los signos políticos, económicos y sociales son muy diferentes; el talante ético, el tejido psicológico, vienen de patrones distintos. Incluso las bases generales del lenguaje más coloquial están en nuestro tiempo alejadísimas del sistema barroco. En el siglo XVII no existían los potentes medios de comunicación de masas que hoy conocemos. El teatro divertía, evidentemente; formaba, sin lugar a dudas; informaba sobre todo o casi todo cuanto había que saber. Y todo ello se producía en una escena distinta a la nuestra, con un lenguaje dicho por actores diferentes, con un público que quería oír y oía como nosotros ni queremos ni podemos oír. Si es verdad, como afirmamos, que las pasiones y, en consecuencia, el teatro están

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

por encima del tiempo, tendremos que adaptar para devolver la vida a pulsiones de otra manera momificadas. Pasar de la sensibilidad del pasado a la sensibilidad del presente es adaptar. Y es adaptar también algo inevitable cuando, en vez de trasvases temporales o además de ellos, hay que considerar los trasvases espaciales. Por el momento, la vida cultural del mundo no nace de una impregnación homogénea. Hay pueblos que dicen que no moviendo la cabeza de arriba abajo. Convertir un texto nacido en alemán, para espectadores alemanes, en un texto para españoles no es traducir. Tendrá que ser adaptar, buscando una y otra vez equivalencias, ritmos, modos, formas, compensaciones que se instalen en una audiencia para la que no nacieron, buscando obtener efectos similares a los producidos por el original. En esas condiciones la fidelidad absoluta, la traducción fiel, no parecen aconsejables. Las variaciones temporales y espaciales suscitan problemas de léxico, de referentes históricos, de pura sintaxis. Leer a Calderón es difícil. Oírlo lo es mucho más. Acceder al verso es una costumbre perdida. Asumir los ideales de otra comunidad es, por el momento, obra de misioneros desinteresados y excepcionales. La ideología de la Contrarreforma —o, sencillamente, la del actual fundamentalismo islámico y, si se quiere, la del sistema de valores del Japón, de la Unión Soviética o incluso de los Estados Unidos— está bastante lejos del actual cuerpo español de valores. Bastará con recordar un ejemplo muchas veces citado en las conversaciones teatrales de Almagro. Nada menos que en «El gran teatro del mundo» da el personaje de la Región un traspiés, y el Rey, sencillamente, le ofrece su brazo para que no vuelva a tropezar. Los espectadores de Calderón, de Lope y de Tirso entendían la referencia porque pertenecía a su sistema de valores. Nosotros ya no podemos hacerlo: antes de ir al teatro hemos estado viendo la televisión. La única salida es reconocer que el teatro es una convención, que la teatralidad es siempre una violencia y adaptar, buscar nuevos efectos, en nuevos espacios, para alcanzar una tensión teatral que siempre es obligado conseguir, hoy como ayer y en el teatro oriental como en el occidental.

LAS ADAPTACIONES ESPAÑOLAS

En esas condiciones y desde esos supuestos, las adaptaciones del repertorio español y del extranjero clásico y contemporáneo forman parte de los hábitos naturales en nuestra vida teatral. Veamos algunos datos:

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

Hace medio siglo, la media de espectáculos presentados en los escenarios españoles era de ciento veinticinco al año. Revisando doce años —mil quinientos estrenos— aparecen unas setenta adaptaciones de obras clásicas españolas y un millar de clásicos y contemporáneos extranjeros. Estas últimas son muy variables, en tanto que los clásicos españoles repiten básicamente cinco títulos: «La estrella de Sevilla», que se atribuye a Lope; «El alcalde de Zalamea» y «La vida es sueño», de Calderón; «Reinar después de morir», de Vélez de Guevara, y «El vergonzoso en palacio», de Tirso.

Cincuenta años después, salvo error u omisión, la situación presenta un diseño muy parecido en cuanto al número y carácter de los espectáculos, con el siguiente desglose:

1975.—Una adaptación española: «Misericordia», de Galdós, en versión de Alfredo Mañas. Veintidós adaptaciones de textos extranjeros, entre los que destacan dos clásicos: «Macbeth», de Shakespeare, en versión de Manuel Lorenzo y «El jardín de los cerezos», de Chejov, en versión valenciana, del grupo Carnestoltes. Una adaptación de los «Corridos de la revolución» mejicana de Alvaro Custodio e Ignacio López Tarso. Y dos musicales extranjeros: «¡Aplausos!», de Comden y Green, música de Strouse, adaptación de Julio Kaufmann, y «Jesucristo Superstar», de Rice y Webber, versión de Artime y Azpilicueta.

1976.—Cuatro adaptaciones españolas, y entre ellas «La vida es sueño», de Calderón, en versión de José Tamayo, y «Sombra y quimera de Larra», de Francisco Nieva, sobre la versión que de «No más mostrador» estructuró Larra. Veintiocho adaptaciones de obras extranjeras, entre las que se encontraban: «El retrato de Dorian Gray», de Wilde, en versión de Pablo Villamar; «Cándido», de Voltaire, en adaptación de Manuel Coronado y versión del TEI; «Julio César», de Shakespeare, adaptación de Juan Antonio Hormigón, y «Woyzeck», de Büchner, en adaptación del grupo «El Búho». La cuota musical fue cubierta por «Sugar», de Diamond y Stone, música de Styne, adaptación de Arteche.

1977.—«El caballero de Olmedo», adaptado por Hermógenes Sainz. Cuarenta y dos adaptaciones de obras extranjeras, y entre ellas: «Los gigantes de la montaña», de Luigi Pirandello, en adaptación de Enrique Llovet, que intentaba terminar el inconcluso texto italiano. «La Paz», de Aristófanes, en «celebración grotesca» de Francisco Nieva; «Preludio para una fuga», creación colectiva del TEI sobre textos de Rousseau, Gorki y noticias de prensa, «Rosencrantz and Guildenstern are dead», de Tom Stoppard, que adapta libremente la peripecia vital de los dos jóvenes escuderos

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

de Hamlet. Y cuatro grandes musicales: «Los vagabundos», trabajo español de Joaquín Deus, música de Moreno Buendía, sobre el texto original de Máximo Gorki; «El diluvio que viene», de Garinei y Giovannini, música de Trovaioli, adaptación española de Ramón y Antonio Riba; «¡Oh, Calcuta!», de Kenneth Tynam, adaptación de Juan José Alonso Millán, y «Yo quiero a mi mujer», de Michael Stewart, sobre una comedia francesa de Louis Rego, versión española de Artime y Azpilicueta.

1978.—Tres clásicos españoles: «La Celestina», en adaptación de Camilo José Cela; «Abre el ojo», de Rojas Zorrilla, versión de Caballero Bonald, y «Fuenteovejuna», de Lope, adaptada por Juan Germán Schroeder. Cuarenta adaptaciones de textos extranjeros, entre las que se singularizaron «Flowers», de Lindsay Kemp, adaptación libre del mundo de Genet, y «Salomé», del mismo grupo, sobre el tema de Wilde; «El señor presidente», novela de Miguel Angel Asturias, adaptada por el grupo venezolano Rajatabla; «Tío Vania», de Chejov, adaptación de Enrique Llovet; y «Lástima que sea una puta», de John Ford, en adaptación de Juan Antonio Castro. El apartado musical fue cubierto por «Elvis», de Jack Good y Ray Cooney, versión de Vicente Sainz de la Peña y Tony Luz.

1979.—Tres clásicos españoles con adaptaciones de intensidad variable: «El alcalde de Zalamea», en respetuosa adaptación de Fernando Fernán-Gómez; «La dama boba», revisada a fondo por el TEC, y «Los baños de Argel», en libérrima versión de Francisco Nieva. Cuarenta adaptaciones de origen extranjero, y entre ellas «El proceso», de Kafka, adaptado al alemán por Peter Weiss y al español por Francisco Uriz y Manuel Gutiérrez Aragón; «Don Carlos», de Schiller, adaptación de Enrique Llovet; «El Tartufo», de Molière, en versión muy libre de Enrique Llovet; «Historia de un caballo», cuento de León Tolstoi, adaptado en ruso por Mark Rozovsky y en español por Enrique Llovet; «Veraneantes», de Gorki, adaptación de Eugenio Amaya. Un buen trabajo musical: «La bella Helena», de Offenbach, en adaptación catalana de Kim Vilar y Guillem Jordi Graells.

1980.—Tres adaptaciones de clásicos: «La dama de Alejandría», un trabajo libre de Augusto Fernandes sobre «El Josep de las mujeres», de Calderón; «La lozana andaluza», de Francisco Delicado, en versión dramática actualizada de Rafael Alberti; «Calixto y Melibea», de Fernando de Rojas, adaptado por Ricardo López Aranda. Un buen trabajo de José Antonio Gabriel y Galán y José Luis Gómez adecuando para la escena «La velada en Benicarló», diálogo de la guerra de España, de Manuel Azaña.

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

Cuarenta y tres adaptaciones extranjeras, entre las que deben recordarse «La noche de Molly Bloom», escenificación del «Ulises», de James Joyce, en adaptación del Teatro Fronterizo de Barcelona y versión española de José Sanchís Sinisterra; «Una tarde con Lord Byron», textos en versión de Jane MacCulloch; «El héroe nacional», adaptación de Elidio Peña y Lilian Pipkin de una breve obra radiofónica de Friedrich Durrenmatt; «Macbeth», de Shakespeare, en traducción del Instituto Shakespeare de Valencia; «El sueño de una noche de verano», de Shakespeare, en adaptación de Agustín García Calvo; «Sonata a Kreutzer», de Leon Tolstoi, en adaptación de Hannach Watt y R. Lovell y versión española de José Méndez Herrera. Dos musicales: «Piaf», de Pam Gems, en versión de Dolores Bermúdez de Castro, y «Evita», ópera rock de Tim Rice y Andrew Lloyd Weber, adaptación española de Artime y Azpilicueta.

1981.—Nueve adaptaciones de clásicos españoles, y entre ellas «La mojigata», de Leandro Fernández de Moratín, en versión de Juan Antonio Hormigón; «Marcela o ¿cuál de los tres?», en versión anónima; «El gran teatro del mundo», de Calderón, adaptado por Santiago Paredes; «La hija del aire», de Calderón, adaptada por Francisco Ruiz Ramón: «La vida es sueño», de Calderón, en adaptación de José Sanchís Sinisterra, Alvaro Custodio y José Luis Gómez. Cincuenta adaptaciones de textos extranjeros, con especial interés de «Los carboneros», de Aristófanes, en adaptación de Agustín García Calvo. Y «Fuenteovejuna», de Lope, en versión musical libre de José Luis Martín Descalzo, con música de Manuel Moreno Buendía.

1982.—Cuarenta y siete adaptaciones de textos extranjeros, con especial relieve de «Macunaima», adaptación de Jacques Thierot de la novela de Mario Andrade, y «Lorenzaccio», de Alfred de Musset, adaptación de Ignacio Amestoy. «My fair lady», versión musical de «Pigmalión», de Shaw, en inglés según Alan Joy Lerner y Frederick Loewe y en español según Juan José Alonso Millán. «Teresa de Avila», oratorio de José María Rodríguez Méndez, música de Cristóbal Halffter.

1983.—Diez adaptaciones de textos españoles, y entre ellos «Don Alvaro o la fuerza del sino», del Duque de Rivas, adaptación de Francisco Nieva; «La Dorotea», de Lope, versión de Antonio Larreta; «La de San Quintín», de Galdós, adaptada por Juan Antonio Hormigón; «El Barón», de Leandro Fernández de Moratín, versión de Domingo Miras; «Casandra», de Galdós, adaptada por Francisco Nieva; «Los milagos de Nuestra Señora», de Berceo, en versión de Juan Pedro Aguilar, y «Absalón», de

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

Calderón, adaptado por Sanchís Sinisterra. Treinta y siete adaptaciones de obras extranjeras, con mención especial de «La vida del Rey Eduardo II de Inglaterra», de Christopher Marlowe, adaptación de Bertolt Brecht y versión castellana en verso irregular de Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral; «Ricardo III», de Shakespeare, en versión de Terenci Moix. «Por la calle de Alcalá», antología de la revista, de Juan José de Arteche y Angel Fernández Montesinos.

1984.—«La Celestina», de Fernando de Rojas, en la libre adaptación de Angel Facio. Cuarenta y cuatro adaptaciones de obras extranjeras, con especial significación de «La ópera de perra gorda», de Bertolt Brecht y Kurt Weill, en versión de Feliú Formosa.

1985.—«El castigo sin venganza», de Lope de Vega, en versión de Miguel Narros. Cincuenta y dos adaptaciones de obras extranjeras. Un musical, «Snoopy», basado en la tira cómica «Peanuts», de Charles M. Schulz, en versión española de Emilio Aragón B.

1986.—Media docena de adaptaciones de clásicos españoles, y entre ellas dos textos de Calderón —«El médico de su honra», versión de Pérez Sierra, y «No hay burlas con el amor», adaptación de Domingo Miras—; dos de Lope de Vega —«El castigo sin venganza», según Miguel Narros, y «Los locos de Valencia», en adaptación de Juan Germán Schroeder— y uno de Moreto, «No puede ser», adaptado por José Luis Alonso de Santos. Se conmemoraron dos cincuentenarios: el de Valle-Inclán con varias reposiciones y el de García Lorca con un singular espectáculo titulado «Cinco Lorcas», textos de vario origen que fueron trabajados por José Luis Alonso, Lindsay Kemp, José Luis Castro, Joan Baixas y Lluis Pasqual. Cincuenta y tres adaptaciones de obras extranjeras, y entre ellas «Enrique IV», de Pirandello, adaptado por Enrique Llovet, y la singular adaptación de «La tempestad», de Shakespeare, a cargo del grupo La Cubana. En el campo musical, una libre adaptación de números de revista género «Mamá, quiero ser artista».

Estas abrumadoras relaciones confirman el impresionante dato de que el cincuenta por ciento de los espectáculos que se presentan en nuestros escenarios son adaptaciones de obras clásicas españolas o de clásicos y contemporáneos extranjeros. No hay que asombrarse. Ello sólo prueba que el teatro es moderadamente intemporal y moderadamente inespacial. Habla a toda la sociedad, al mundo entero, pero no sabe más que el idioma de cada lugar y de cada hora. Un prodigio.