DE LA BARRACA *A* TERRES MALAHIDES *Y OTRAS OBRAS DE BLASCO IBAÑEZ EN ESCENA*

DOLORES THION SORIANO-MOLLÀ
Université de Nantes

Desde la tradición, las clasificaciones, relaciones e influencias entre géneros literarios constituyen uno de los espacios de reflexión de preceptistas, teorizadores e historiadores de la literatura. En el acerbo común abundan las asociaciones casi escolares tales como: al romanticimo, la poesía y el drama; al realismo y naturalismo, la novela; y todo lo ajeno a la rigurosa fórmula resulta infravalorado antes de quedar definitivamente sepultado. La dinámica de la creación y del consumo literarios rompen, no obstante, estos esquemas y generan fenómenos de ósmosis, que a pesar de ser incómodos para taxonomías estrictas, si revelan, por el contrario, el carácter vivo de las letras y del arte. Sirva de ilustración, el interés que el teatro despertó en los novelistas realistas perpetuando la ya tradicional escenificación de novelas. Sin duda alguna, no sólo se trataba de renovar los cauces del teatro, que a veces consideraron como género de menor importancia, sino también de utilizar del teatro como canal publicitario, conscientes de que las audiencias teatrales generarían potenciales lectores y consumidores de libros. Si hubo novelistas que realizaban sus propias adaptaciones, otros las encargaban o simplemente las toleraban. Con la expansión del cine, este fenómeno, que nunca ha llegado a caer en completo desuso, disminuyó radicalmente. Blasco Ibáñez reconocía la independencia de cada uno de los géneros en la concretización –escénica o fílmica– de sus novelas, si bien, prefería las adaptaciones cinematográficas por las posibilidades técnicas y artísticas que éstas ofertan. No obstante, en los albores del siglo XX, algunas novelas y cuentos de Blasco quedaron metamorfoseadas y fueron incorporadas tanto a las carteleras nacionales en castellano como a las nacionalistas -o entonces llamadas regionalistas- en valenciano.

Emilio González del Castillo y Gonzalo Jover adaptaron *El intruso*, (1906) y *Sangre y arena*, (1911). Este último y Vicente Peyró, compositor y escritor valenciano, realizaron la versión escénica de *La catedral* [1905?]. Manuel Linares Becerra adaptó *La tierra de todos* (1921) y *Los cuatro jinetes del Apocalípsis* (1928). Existen dos adap-

taciones en un acto que no hemos podido consultar: *El endiablado* adaptada por Ricardo Bayarri Pascual en Valencia hacia 1901, y posteriormente, *La horda* de Dionisio Laguía, con música de Rafael Calleja en Madrid hacia 1913[1]. Los tres primeros autores destacaban en la escena madrileña por algunas obras originales, pero sobre todo, como traductores y adaptadores de obras europeas con éxito, particularmente francesas. Más que a unos propósitos voluntarios de europeización o transculturalización, estos ejercicios literarios obedecían a las exigencias consumistas de la empresa teatral y a la vertiginosa renovación de las carteleras sobre todo de teatro breve y lírico. Las novelas de Blasco, previamente conocidas por el público, garantizaban el éxito de las adaptaciones, ya que el nombre del novelista avalaba en cierto modo la calidad de las escenificaciones en las que sus creaciones volvían a tomar cuerpo, ocupando la actualidad de la cartelera.

En valenciano, de fuerte carácter provinciano y localista, hemos localizado las piezas siguientes: la novela *La Barraca* en 1919, bajo el título *Terres malahides* por J. Peris Celdà; y los cuentos, *La cencerrada*, que sirvió de fuente de inspiración a Lluis Bernat y Teodoro Santoncha para la zarzuela de igual título, *La Senserrà* (1901), con música de Josep Bellver; cuatro años depués, Visent Pitarch Vidal escribiría el diálogo *Vengansa moruna* (1905) de la colección *La condenada y otros cuentos;* del cuento «Doble Golpe» tomó Manuel Millàs las bases para su Cuadret dramàtic, *El civil,* en 1916. Ya fuera de nuestro periodo de estudio, cabría mencionar la versión de *El cavaller del miralls* que Lluís Sirera realizó en 1972 para el Teatre popular de València El Rogle, a partir de la anterior adaptación de Samuel Bosc (Valentí Armengol) de 1968. Los adaptadores, en particular los valencianos, se sitúan en posición de inferioridad respecto del autor, reconociendo sus meros papeles de imitadores o traductores. Para ello, en acto de pública contricción, incluyen en sus textos disculpas o panegíricas dedicatorias a Blasco Ibáñez, las cuales, confieren un carácter infraliterario a sus producciones. Vicente Pitarch, que publica en valenciano *Vengansa Moruna* hace ofrenda en castellano «Al distinguido escritor» de su trabajo, motivado por criterios más ideológicos que literarios:

---

[1] No hemos podido consultar las siguientes obras: *La tierra de todos*, ni *La horda*. Se cita la existencia de las adaptaciones Marquina, *Los enemigos de la mujer* (sic) y *Cañas y Barro* por V. Serrano Clavero, en SMITH, Paul (1977), p. 39 y Gascó Contell, Emilio (1961), p. 86 y ss.

«Es lo único que puedo ofreceros como prueba del fiel correligionario que soy.

Si me he aprovechado traducir de un cuento de vuestra preciosa novela LA CONDENADA en un diálogo en verso y valenciano, debéis perdonarme.

Yo sólo soy un modestísimo aficionado a la poesía y un leal republicano de la Unión ;

Así es que siempre me tendréis a vuestras órdenes para todo lo que me necesitéis. Soy pobre de riquezas, pero en cambio poseo ideas avanzadas.

Aceptad mis malas poesías que en este diálogo he escrito, y así quedará agradecido vuestro fiel correligionario, que lo es de veras»[2].

Por el contrario, los adaptadores en castellano, son verdaderos profesionales de la escena, maestros en en este ejercicio por las numerosos trabajos que por encargo solían realizar. En general, los compusieron comedias dramáticas y dramas, salvo *Sangre y arena*, que llegaría a escena como zarzuela. Con la rigidez de los cuatro o cinco actos, sin la riqueza de escenarios que los cuadros naturalistas introducían, estas piezas se regían ante todo por el principio de la economía en el sentido literal del término, en los costos de elaboración de decorados y puesta en escena, pero también, economía teatral, de espacios, personajes, tiempo y acción, los cuales eran mutilados, condensados o simplemente reformulados como estudiaremos a continuación. ¿Obedecerán a una misma estética estas adaptaciones ?, ¿Qué relaciones mantienen con el texto?, ¿Cuáles son los filtros impuestos por los adaptadores a los textos originales ?

Adaptar implica la búsqueda de correspondencias formales y textuales entre el dicurso narrativo y el escénico. La rescritura impone necesariamente un amplio elenco de modificaciones que garantizan la teatralidad y eficacia escénica del nuevo texto. Las novelas de Blasco Ibáñez, en las que domina la documentación realista y en las que el componente dialogal no es predominante, quedaron filtradas por las lecturas personales de los adaptadores y su visión del teatro orientaría cada una de las variantes introducidas. En esta ocasión y en respuesta a las temas propuestos en este Congreso, hemos fundamentado el análisis del proceso de adaptación a partir de *La Barraca*. Dados de los límites impuestos a este trabajo, sólo esbozaremos las principales características que sirvan de base contrastiva para otros tipos de versiones escénicas en valenciano y castellano.

2 Pitarch Vidal, Visent (1905), p.1.

Según menciona Emilio Gascó Contell[3], exitió una primera adaptación de *La Barraca* a cargo de José Jerique, que no hemos podido localizar. En 1911, se estrenó en el Teatro de la Princesa una versión valenciana realizada por J. Peris Celda, bajo un título semejante al de la traducción francesa de Georges Herelle, *Terres Malahides*[4]. El que así viera la luz era un drama en verso editado después en la colección La comédia llevantina, destinada a un público local. En estas particulares contextos tanto de edición como de representación, Peris reconoce una mera condición de adaptador y pide disculpas a Blasco por haberle "saforechat" su obra. Estas exigencias localistas de sinceridad forzosa, influyen en la concepción de su nuevo texto. De antemano, la fidelidad al original y a su realismo documental son imperativos circunstanciales a los que se ha de doblegar el autor dramático, el cual, no muestra tampoco gran capacidad creativa a la hora de rescribir su texto. El horizonte de expectativas de ese público local, perfecto cómplice o acerado crítico al que llanamente, no puede engañar, orienta, sin duda alguna, su versión escénica.

A pesar de que el ejercicio mismo de adaptación implica una restructuración de la materia "prima" novelesca, en *Tierras Malahides*, ésta es de relativa importancia[5]. La reorganización de los diez capítulos se condensan en un prólogo, cuatro actos y un cuadro un tanto heterogéneos y un tanto distanciados del clásico esquema del drama. En ellos se introducirán variadas escenas originales(*), como se puede observar en el cuadro siguiente:

La Barraca (Novela)	*Terres malahides* (Drama valensiá en vers.)
Cap. I	ACT. I: Esc.: I -III*-VI*,
Cap. II	PRÓLOGO: Esc.: I-XVII
Cap. III	ACT. I: Esc.: I -III*-VI*, VIII
Cap. IV	ACT. I: Esc.: IX-X, ACT. II: Esc.: I-IV, VIII-X
Cap. V	ACT. II: Esc.: VI-VII
Cap. VI	Breve apunte: ACT. II: Esc. II y ACT. III: Esc. III
Cap. VII	Breve apunte: ACT . II: Esc.: I-IV, VIII-X y ACT. IV: Esc1
Cap. VIII	
Cap. IX	ACT. III: Esc.: I*- II*,VIII*- IX
Cap. X	CUADRO: Esc.: I-II, ACT. IV: II*-X*

3 Gascó Contell, Emilio (1961) , Op. cit., y Smith Paul (1977), Op. cit.

4 Vayssiere, Jean (1974).

El drama valenciano adopta un esquema lineal en el encadenamiento de las escenas y el devenir de la intriga. Los distintos episodios narrativos que Blasco introducía de manera retrospectiva, los *flashback*, quedan desarticulados para integrar esa linealidad que garantiza la dogmática unidad en el desarrollo del tiempo y la acción. Sin audacias creativas, pero sientiendo el peso del montaje de tales episodios, sobre todo del capítulo II, el autor decide crear un "prólogo", que es en realidad, el acto de más extenso, con mayor número de escenas. Con este título de "prólogo", el autor estaba supeditando la intriga principal, el conflicto de Batiste, al hecho histórico que lo justifica. Su concepto de acto como unidad lineal, de espacio único y eje en el desarrollo de la intriga, obligada al adaptador a inventar, a amplificar la novela y crear nuevos personajes para vehicular en escena los recuerdos de Pepeta y la omniscencia retrospectiva del narrador. Del mismo modo, las limitaciones y la rigidez del acto, le obligan a intercalar artificiosamente un breve cuadro entre los actos III y IV así como una escena nueva en este último. Tan sólo con ellos, confiere mayor dinamismo a su drama y garantiza la fidelidad de su versión.

Peris Celda organizó la intriga en torno a *La Barraca*. En primer término y como principal telón de fondo, aparece el conflicto social entre colonos y la burguesía valenciana, amplificado en el prólogo con gran efectismo dramático. En segundo término, con las mismas relaciones de consecuencia que en la novela, la acción focaliza el conflicto humano, entre el individuo y las leyes arbitrarias de su entorno. Las secuencias narrativas sobre Barret y Batiste reaparecen, pues, con toda su problemática, desplazada y condensada con acierto en la versión escénica, mientras que los capítulos conflictivos y dolorosos de los personajes secundarios son suprimidos o quedan reducidos a mínimas evocaciones. Así, las escenas narrativas sobre la familia de Batiste, en la escuela, la fábrica, la muerte y entierro de Vicentet aparecen como eventos diegéticos, sobreentendidos o citados puntualmente (cap. VI-VIII). Estas concentraciones le permiten reducir el número de personajes y los diálogos en castellano del maesto. Finalmente, Peris se distancia del texto original por la primacía concedida a la historia de amor entre Tonet y Roseta, para la que inventa nuevas escenas. Éstas satisfacían los gustos del públi-

5 Para su análisis manejamos la obra ya citada de Peris Celda y la edición de las novelas de Blasco en *Obras completas* (1961).

co y atenuaban la fuerza del drama humano frente a las leyes del microcosmos huertano, y de éste respecto de la capital.

Esas licencias en la organización estructural contrastan con la adopción del verso, proscrito desde que el realismo y naturalismo defendieran la sencillez y adecuación del lenguaje en prosa de los diálogos escénicos. El color localista de las expresiones valencianas que Blasco Ibáñez solía introducir queda amplificado por la lengua valenciana de nivel oral y vacilante desde el puento de vista ortográfico y sintáctico. Los versos son cortos y sencillos, en su mayoría de rimas libres, salvo los monólogos o las escenas amorosas entre Roseta y Tonet, compuestas con rimas fáciles, de fuerte sabor popular, entre cursis y ripiosas:

> "Roset. Si més no t'éxpliques.
>
> Tonet. No me mortifiques... / ¡Si soc tan curtet! / Tinc pór a les... róses/ que tenen... espina, / y més si es dañina...
>
> Roset. Pues ves aspayet.../ [...]
>
> Tonet. Pues... Roseta.../Si una rósa cullc,/ tinc por a puncharme.../ pues me puc... ferir. /
>
> Tonet. Aixó. Que te vullc".(p. 24)

En la medida de lo posible el autor traduce y versifica el texto original. A pesar de las mínimas secuencias dialogadas, el dramaturgo transforma con relativa facilidad los pasajes focalizados por la omniscencia del narrador o los aprehendidos directamente de los personajes en estilo indirecto libre, como en el monólogo siguiente de Pimentó, no exento de cierta teatralidad:

> "Los amos conejos miedosos, se habían vuelto ahora lobos intratables. Ya sacaban, los dientes como en otros tiempos. Hasta su ama se atrevía con él, -¡con él, que era el terror de todos los propietarios de la huerta!-, y en su visita de San Juan habíase burlado de su dicho de las cadenas y hasta la navaja, anunciándole que se preparase a dejar las tierras o pagar el arrendamiento, sin olvidarse los atrasos" (p. 550).

Este es uno de los ejemplos en los que Peris Celda recoge prácticamente *in texto* la secuencia de la novela, sin las animalizaciones que Blasco proponía:

> "Pimentó. Els amos complasients qu' a tot callaben/ y que no dien res fea déu añs,/ nos enseñen les dents un atra volta/ y van tornantse poc a poc més mals,/ qu'el mateix

de Barret, don Salvaor... (*Moment de sensasió. Totes les miraes se dirichixen a Batiste. Este está desinquet*)

Hasta l'ama em digué per San Chuán/ que pagara els atrasos que debía,/ o deixaba les terres... no fent cas.../ d'amenases¿Quí te la culpa de lo qu'está pasant?" (p. 34).

En general, el colorismo, la animalización y todas las imágenes que traducen el vitalismo, el determinismo y la brutalidad de acciones y emociones pierden la impronta naturalista, como se puede observar en la voz de Pimentó que hemos citado[6]. A pesar del empobrecimiento de la lengua, aparecen algunas imágenes de expresividad popular, tales como las relacionadas con la sangre: "Qué sanc més negra/ deu tindre eixe siñoret!..".(p. 8), "Dirá que som uns gallines, /que no queda ya sanc/ pa defendren..".(p. 15).

Los personajes que de este modo se expresan son tan monofacéticos como los de la novela. La pequeña introspección que Blasco aportaba con sus juicios de valor y el peso determinista del relato quedan atenuados en la versión escénica. La huerta ya no es la Arcadia Moruna ni el marco en el que domina una naturaleza implacable. Estos elementos, junto con el esquematismo y el sentido de economía impuestos por la escenificación, desequilibran el antagonismo entre los personajes a todos los niveles de la intriga. En primer lugar, a nivel del conflicto entre la huerta y el régimen de propiedad representado por los burgueses valencianos, Peris Celda da vida a nuevos personajes, como toda la familia de Barret, el alcalde y Don Cleto, representante del propietario Don Salvador. La moderación de la versión escénica, tal vez ante el miedo a censuras y críticas, suprimen todos los juicios críticos que Blasco esgrimiera en contra de los representantes de la justicia o la autoridad. Citaremos como ejemplo la imagen que ofrece Blasco de los representantes de la justicia,"unos señores vestidos de negro, fúnebres pajarracos con las alas arrolladas bajo el brazo" (491), "pajarracos negros", "hombres negros" (p. 492), los cuales quedan neutralmente caracterizados en el drama como: "siñorets de sombrero y de chaqueta/ en uns papers baix el bras" (p. 8) que se expresan en castellano como simbolo del mundo fragmentado. En segundo lugar, para escenificar el conflicto de Batiste, Peris Celda realizó algunos reajustes en los perso-

6 Cardwell, Richard (1998); Medina, Jeremy T. (1984) y Thomas, Jeffrey (1997).

najes. Aunque el teatro naturalista había incorporado la colectividad como personaje escénico, Peris Celda, no supo introducir a ese personaje fantasmagórico que pesa sobre la novela, la huerta. Por ello, el dramaturgo individualiza y da vida a nuevos personajes malvados y crueles, tan sólo citados por Blasco, como Terrerola y su familia. Ahora Terrerola es cómplice de Pimentó, actúa como catalizador oculto de la venganza y él escenifica todos los actos de violencia de aquella anónima huerta en la novela[7]. La tragedia que viven Batiste y su familia tan sólo queda parcialmente afectada por estas supresiones puesto que en la escenificación, el espectador asiste a los enfrentamientos directos entre los antagonistas. Del mismo modo, el dramaturgo matiza mucho más la maldad de los antagonistas, en especial de Pimentó, en un primer momento. De la "voz melosa, esforzándose por dar a su ferocidad y mala intención un acento de bondadoso consejo" (p. 501), en escena intenta justificar con mayor peso su acto y trata de convencer a Batiste con mayor insistencia: "Batiste, a mí me sap mal/ destorbar a un inosent;/ mes per el dir de la chent/ y ser yo un hóme formal/ vullc cumplir un churament./". La presión de la huerta "¡Y tots s'aclamen a mí!.../ ... ¡Contra mí cau la responsabilitat/ Tal com está escrit". (I, IV, p. 15), adquiere mayor impacto en el drama, presentando a un Pimentó menos determinado por su juramento que por su honor ante Terrerola y los huertanos. A pesar de estas modificaciones, que en un primer momento tienden a paliar la injusticia humana, la desesperación, el dolor y los arrebatos en la lucha, todo ello es omnipresente en diversas escenas gracias a la concentración abrumadora de eventos : en algunas intervenciones dialogadas, y, en particular, en los escasos monólogos, sin olvidar las abundantes didascalias interpretativas de orden gestual y vocal. Valga como muestra el monólogo de Batiste, en uno de los momentos de mayor desarraigo: "[...] ¡La teua sanc/ me fa falta, Pimentó!/ ¡Lladre... me la pagarás!/ No puc mes... me falten fórses; /asó no es pot soportar.../ Desgrasia... ¡Sort malahida!/¡Matam pronte... y ya h'acabat! S'asenta en una cahira, ocultant la cara entre les mans"[8].

Una de las aportaciones de Peris Celda es la introducción de personajes que sirven de enlace entre los dos microcosmos antagonistas de la huerta. Aquí, Tonet y su abuelo Tomba ejercen mayor peso en el desarrollo de la acción. Tonet destaca

---

7 Igualmente, el adaptador suprime a los dos hijos de Batiste y demás personajes neutros como Don José.

8 Peris Celda, p. 26, contrástese con el cap. IV de la novela.

como personaje bondadoso y justo en unas escenas originales del drama. Tonet, conversando con Pepeta, la mujer de Pimentó arguye :

> "¿Es algún mal qu'els defenga?/ ¿No es per lley universal/ que cada ú en este mon/ se la busque pa menchar?/ ¿No mana Deu, segóns diuen,/ qu'en el mon tots som chermáns?/ ¿Pues per qué en eixa familia, /veent que sont desgrasiats/ han d'anar en contra d'ells/llevantlos el benestar?...¡No deixa de ser un crimen!" (p. 14).

En sentido contrario, el dramaturgo pondera la tragedia de los amores frustrados entre Tonet y Roseta y atribuye un rango héroico al personaje de Tonet, quien en el desenlace salvará a la familia[9]. El drama de la tierras malditas queda matizado y edulcorado por el melodrama de amores que tanto gustaba al público. El espectador de la capital, susceptible de identificarse como blanco de las críticas a la burguesía propietaria, está destinado a revivir el sufrimiento ante la injusticia, la miseria campesina y la inhumanidad de estos huertanos, pero, quedará reconfortado por cierta esperanza catárquica gracias a la pasión amorosa de los jóvenes, la única capaz de superar cualquier frontera humana.

Por fin, los abundantes símbolos visuales, imágenes metafóricas y diegéticas de personajes o acontecimientos permiten que el espectador intuya y amplie los límites de la representación: "leviteta", "espardeña" (p.8) son metonimias de los amos, o la lechera que lleva Pepeta traslada al público que conoce la novela a Valencia y a su encuentro con la hija de Barret, certificando al mismo tiempo el respeto al original por parte del adaptador.

La dimensión espacial es uno de los componentes organizativos esenciales de la adaptación escénica. Los espacios citados y sugeridos en las descripciones de la novela pierden su carácter unidimensional en el texto teatral, el cual se materializa en un espacio físico, arquitectónico y escenográfico. Las detalladas descripciones de Blasco facilitan su metamorfosis en espacios teatrales. Sin grandes dificultades, Peris Celda los reduce a aquellos locativos más funcionales: las barracas de Batiste y Pimentó, el cañizal y la taberna Copa son los microscomos y escenarios que enmarcan el desarrollo de la acción.

---

9 Tonet, en divergencia con la novela, es el redentor de la familia en el desenlace. El adaptador retrasa la información sobre el nuevo trabajo de Tonet en Valencia para justificar su presencia y protagonismo en el desenlace junto Roseta y su familia.

El dinamismo del drama, su tiempo interno y sus relaciones de causalidad se establecen gracias a los cambios de decorado. Cada uno de ellos, en tanto que espacio único en los moldes rígidos del acto clásico frente a la flexibilidad del cuadro. Para la definición de sus microcosmos, Peris se apoya en los elementos paratextuales. Los espacios pierden el dinamismo narrativo para convertirse en decorados, los cuales traducen visualmente las detalladas descripciones de Blasco y crean espacios miméticos que el público podía fácilmente identificar: Valencia, *<a vista de pájaro>* como referente antagónico, la huerta en los foros y laterales, los campos de trigo o el camino d'Alboraya completan los decorados y sirven de marco a los desplazamientos de los actores ampliando el espacio de escénicos según las pautas de la novela. Cuando su nuevo personaje Don Cleto, representante del propietario valenciano, vuelve a Valencia en el prólogo, Barret exclama: *"¡Maldisió! Mirant al foro dreta y entrant en la barraca presipitat"* (p. 9), ese foro está precisamente ocupado por un mural de Valencia. De este modo, cada decorado es susceptible de acoger y condensar los acontecimientos exteriores relevantes, tales como el Tribunal de las Aguas o la Fuente de la Reina y el efecto de realidad de la novela se mantiene gracias a las evocaciones de los personajes en los diálogos.

Puertas, ventanas y bastidores son espacios metonímicos que el adaptador explota adecuadamente para sugerir nuevos espacios. Los efectos sonoros son cuidadosamente indicados en las didascalias para crear sensaciones de lejanía. Por ejemplo, para marcar la entrada de Tomba en escena, indica el dramaturgo: *"Hasta qu'eu indica el diálec, parla dins. Se ouen els sensérros del ganao"* (p. 7).

Es en la creación de estos espacios escénicos donde mejor se percibe la dependencia de la adaptación respecto de la novela. Las didascalias espaciales que encabezan el prólogo y los actos proporcionan descripciones pobres que se apoyan en el conocimiento implícito del director la novela y la huerta valenciana como se puede observar en la anotación siguiente:

> "Paisache pintoresc. Al foro, y lo més llunt posible, Valensia a <vista de pájaro>. A la esquérra, y en primer terme, una barraca en los seu emparrat, masetes, bancs, etc. Deu eixir un metro o dos (segóns les condisións que reunixca el teatro) cap a la porta de fóra, de manera que la pórta d'entrá cara a la part dreta y a lo que dona el públic será un costat de la barraca.
>
> Al foro y de part a part, se vorá el marche de una sequia y al sentro un pontet, practicable tot.

Se suplica al señor director de essena que procure concretarse a la novéla, procurant no omitir detall, tant en decorat com en el vesturari"[10].

A pesar de ese complicidad con una compañía y un director regional, el adaptador nos remite al texto original exigiendo fidelidad, para conferirle no sólo una materialidad sensible y verosímil, sino también, un papel activo como un significante más en el acto de representación. No obstante, el autor selecciona e impone algunos elementos simbólicos relevantes la novela: la acequia, el campo de trigo, o, en la cita que acabamos de reproducir, el puente "accesible" que en la novela servía de punto de enlace entre los microcosmos antagonistas de Pimentó y Batiste.

A través de la puesta en escena de la que Peris Celda queda muy satisfecho y da las gracias a la empresa, "que no omití gasto en la presentasió, mereixent el aplauso del públic, sóls vore el decorat". Los efectos de realismo y objetividad de un drama valenciano representado en su tierra natal fueron alcanzados y las expectativas del público sin duda alguna quedaron satisfechas. La interpretación de la compañía de actores (Srtas. Compañ, Sra. Rubio, Sr. Rambal y Sr. Palanca en los papeles principales) sustentó la verosimilitud de la representación, hasta tal punto que el autor rinde homenaje a estos artistas "qu'en un interés y calor gran li donaren vida als personaches, aplegant al ferme ductar, en el deliri de la emosió, si alló era óbra meua o la realitat"(contraportada).

La adaptación de la dimensión temporal es la que menos dificultades acarreó a Peris Celda. La precisión temporal -tiempo referencial o macrotemporalidad- que exigía una narración naturalista no preocuparon a Blasco, lo que permite al adaptador presuponer una contemporaneidad relativa. Dejando de lado las divergencias a nivel temporal que imponen las condiciones de recepción de una novela o de una obra escenificada, cabría apuntar la necesaria sumisión del tiempo al espacio en la concepción tradicional del acto que domina en esta versión. Inmaterial y abstracto, en *Terres Malahides,* el tiempo encuentra su identidad en función de los escenarios, la funcionalidad de los diálogos, la organización de las escenas y pausas, así como los efectos de luz. Aunque el dramaturgo delvolvió al tiempo la linealidad que Blasco había evitado con sus retrospectivas, sí respetó la micro-

10 Hemos reproducido el texto sin introducir ninguna corrección.

temporalidad o tiempo de ficción: los diez años desde la tragedia de Barret hasta la duración de la presencia de Batiste y su familia en aquellas tierras queda definido en los diálogos o por los ciclos de la naturaleza y los cultivos que marcan el paso de las estaciones. No obstante, las elipsis, por la fragmentación y supresión del relato narrativo, las recensiones en secuencias dialogadas por los personajes con función informativa, las contracciones, avances y retrocesos son mecanismos propios del proceso de adaptación que reducen la dimensión temporal y alteran el ritmo discursivo. Peris Celda desequilibra por sus ampliaciones ya mencionadas sobre Barret o la historia de amor en las que se demora en detrimento del ritmo marcado por Blasco en el conflicto de Batiste y la huerta. No obstante, el tempo es vivo, dada la extrema sencillez de sus versos y la rápida sucesión de unas escenas fundamentalmente breves.

Del texto escrito al hecho teatral, de *La Barraca* a *Terres Malahides,* el dramaturgo modifica la estructuración de la materia de ficción, reajusta los personajes y las intrigas que ellos representan, adecuándolos a las nuevas coordenadas espacio-temporales en escena. Asimismo, el adaptador se apoya en los componentes paratextuales del arte dramático que han de enmarcar el texto en el contexto de la huerta que el público conoce perfectamente. Destinada a un público valenciano, el autor no podía más que intentar garantizar la fidelidad de su drama no sólo respecto de la novela, sino también de todos los aspectos regionalistas que formaban parte del acerbo común. El resultado, próximo al calco dadas las pocas audacias de un escritor "aficionado", desvirtua la estética original al quedar despojado de la brutalidad determinista de la naturaleza y del ambiente de la huerta y ser edulcurado por una temática amorosa de peso mayor. Con ella, el autor anticipa los gustos de un público, que, a pesar, de identificarse con el localismo de una obra en lengua vernácula, prefiere un momento de asueto al de sufrimiento. Tonet, que cobardemente desaparecía en la obra de Blasco, salva a la familia en el incendio, abriendo de este modo la esperanza en la solidaridad y justicia humanas, pero sobre todo, la esperanza redentora de la clásica fuerza del amor.

Estas podrían ser las constantes de cada uno de los proyectos teatrales valencianos que se basan en la adaptación de alguna obra de Blasco. Los que hemos localizado hasta el momento engarzan con la tradición sainetera por su brevedad y su costumbrismo. En primer lugar, la naturaleza breve de los cuentos tal vez determinara los subgéneros de *El civil,* cuadret dramátic, *Vengansa moruna,* diálogo dra-

matico y *La cencerrá,* zarzuela. Todas son piezas en un acto, de escenificación más fácil y menos costosa. Como explicaba Emilio Carrere, eran géneros cada vez más solicitado por el público:

> «En este instante, por el aceleramiento de la vida por el afán de la síntesis, por la inquietud nerviosa, el público pide espectáculos breves, y de ahí su preferencia por el teatro en un acto... Ya no hay nervios que resistan una obra en cuatro actos, a no ser en la Princesa, donde la moda y la exhibición ofrecen más atractivos que la comedia que se representa»[11].

Además, la naturaleza ya breve de estas narraciones condiciona la adaptación. Son, ante todo, fuente de inspiración. Aportan una intriga y unos personajes mínimos que han de ser enriquecidos para dotar al original en prosa, el rango de texto teatral representable. En este sentido, el adaptador dispone de mayor libertad y creatividad que cuando adapta novelas.

En segundo lugar, estas piezas engarzan con la tradición sainetera por su costumbrismo, a pesar de que en ellas sea realista e incluso naturalista. En estos cuentos valencianos aparecen usos, costumbres y tradiciones enlazados con los conflictos sociales y amorosos. Asimismo, numerosos elementos espaciales, gestuales y vestimentales son implícitos o sucintos y han de ser recuperados. Tampoco faltan los personajes tipos y acartonados, desde el labrador, el chulo hasta el bobo gracioso, los cuales aportan algún rasgo cómico, sin por ello desvirtuar el dramatismo de sus originales (salvo en zarzuela). Todas estas obras están escritas en un valenciano popular, que versifica con sencillez los textos originales cuando el discurso narrativo lo permite, incrementando el sabor provinciano de sus representaciones. A pesar del caracter teatral de algunas secuencias de estos relatos y a diferencia de las versiones escénicas de novelas, todas estas adaptaciones en un acto utilizan los mismos mecanismos de transformación, pero en sentido contrario. Observemos el proceso de creación de de *El Civil* a partir del cuento original, *Golpe Doble,* estrenado en el Teatro Eslava de Valencia en 1916, unos años después de *La Barraca.* Su autor, Don manuel Millás explotó las posibilidades del cuadro como uniadd estructural dinámica y flexible en el marco del acto. Sus escenas nacen de secuencias narrativas mínimas, ampliadas en unos diálogos y movi-

11 Carrere, Emilio (1919), pp. 229-231.

mientos escénicos de nuevos personajes. O sea, frente a la condensación de las novelas, ahora domina la ampliación, frente a las elipsis, contracciones y síntesis , la creación de nuevas relaciones lógicas para la complicación de la acción y los personajes que la sustentan[12]:

El Civil (Cuadret dramàtic)	*Doble golpe* ()
Cuadro I	Garrafó(3)
Escena I: Pimentó c.f. La Barraca	Noticia de muerte.Garrafó(3)
Escena II: Escenificación muda	
Cuadro II	"Toda la huerta"+noticia sucesos (2)
Escena III: Vicentica, Pepeta, Quica	Ø
[Personalización sucesos]+bando alcalde	Ø
Escena IV: Pepeta-Pepet, Roseta,Vicentet	▸ "Tres chiquillos", familia (7)
c.f. La Barraca (jugando)	▸ "viejo de la barraca inmediata: un carcamal..(10)
Escena V: Tio Nófre-Pepeta:	▸ Valentía del viejo (11)
	Ø
	"reinaba un pánico egoísta"(4)
Escena VI: Tio Nófre-Pepeta-Cento: *c.f.*	
Esc II Escena VII: Escena familiar	
	"Sento no pensaba acudir al alcalde..." (6)
Escena VIII: Monólogo Sento:	Narrador omnisciente : preocupación de Sento (9)
Riego trigo (vital *cf* La Barraca)	Ø
Escena IX: Escena familiar	Ø
Escena X: Idem-Alcade y Cigró: *cf* noticia,	Ø
riego de Cento,	◂ "él y su fiel aguacil se bastaban para acabar aquella calamidad"(5)
alcalde: protección a Cento	Ø
cf bando, rechaza ayuda "civils"	
Amenaza anónima al alcalde	
Escena XI: Cento: resolución-.	▸ "Aquella noche dijo Sento a su mujer que esperaba
Pepeta: miedo, discusión	turno para regar, y toda la familia lo creyó, acostándose temprano".

12 () orden desarrollo cuento, ▸ Avances ◂ Retrocesos ✂ supresiones, didascalias incompletas.

Escena XII: Cento: amor a Pepeta, trabajo duro labrador, "religiosidad": miedo, Anónimo	▸ Fortuna y condición (8)
Escena XIII: Cento-Nofre	◂ ◂ Frase inicial del cuento (*in media res*) (1)
Escena XIV: Cento	Consejo del viejo (13)
Escena XV: Cento-Nofre,	Préstamo escopeta (12ᵊ<)
	Préstamo escopeta +directivas viejo (14ᵊ<)
Cuadro III	
Escena XVI: Cento	Sento al acecho (15ᵊ<)
Escena XVII: Cento "y dos bultos"	Llegada y muerte de los ladrones (16ᵊ<)
Escena última: Cento y Pepeta	Identificación del alcalde y el aguacil (17)

A pesar de estas operaciones, la organización de sus escenas es desequilibrada como se observa en el esquema respecto del que reproducimos anteriormente. Nótese el sentido lineal que atribuye al acto, pues, a pesar de los cuadros, las escenas presentan una numeración continua. A pesar de la libertad de creación que el texto original le procuraba, las ampliaciones de Millás recogen numerosos elementos de *La Barraca*. La novela -y tal vez su adaptación escénica- ofrecían unos referentes ya populares que reincidían en el carácter regionalista de esta narración, menos conocida. Los personajes mudan sus nombres por los más conocidos de *La Barraca*. Igualmente, el riego es introducido como elemento hipertextual, catalizador de la acción. Cuando Blasco escribe: "Aquella noche dijo Sento a su mujer que esperaba turno para regar ...", observamos como el adaptador adelantó y atribuyó mayor importancia a este elemento de la intriga en la escena VIII: "Pues yo esta nit tinc d'anar/ a regar el meu forment/ y vinga lo que Deu vullga/ no'l deixe morir de set" (pp. 19 y 27). Las escenas familiares, el miedo de la esposa (Pepeta), el sabio consejo del abuelo huraño y la cariacturización de la justicia son elementos procedentes de *La Barraca*.

Las dimensiones espaciales y temporales de estas adaptaciones quedan dilatadas a veces por una sucesión de escenas un tanto gratuitas. La ausencia, en general de locativos, descripciones detalladas, índices cronológicos u otros elementos paratextuales orienta a los adaptadores hacia espacios tipificados, característicos de la huerta y de los pueblos valencianos contemporáneos en la definición de unos decorados mínimos.

Las novelas de tesis de Blasco fueron las más adaptadas en castellano para la escena madrileña. Sus versiones escénicas son variadas en función del género de llegada, ya sea zarzuela o drama, aunque las operaciones de adaptación son semejantes a las analizadas en *Terres malahides*. Las extensas digresiones que caracterizaban estas novelas de tesis resultaban difíciles de representar en su total integridad. Los adaptadores, para no aburrir al público, reorganizan algunos de sus fragmentos en intercambios dialogados o bien los suprimen conservando únicamente aforismos y tópicos en las canciones de los coros. Los personajes resultan arbitrarios y quedan deformados ya que su papel se limita a vehicular la intriga, de preferencia amorosa. Así, *Sangre y arena*, queda reducida a un drama lírico de amor, o *La catedral*, pierde su fuerza anticlerical y las tensiones de aquellos universos cerrados de la novela, quedando reducida a una problemática familiar y, secundariamente, social, en un barrio marginal pero extrapolable a cualquier ciudad. Como en las obras en un acto, son las etiquetas las que rememoran los antiguos discursos y exégesis, ahora en una atmósfera caricaturesca, de fuerte sabor cómico y popular. Se limita el número de personajes para facilitar una puesta en escena económica y los pocos que sobreviven en la adaptación suelen adquirir nuevas personalidades ramplonas y vulgares.

Los proyectos o incentivos que animaron a los adaptadores orientaron cada una de las versiones escénicas de principios de siglo, en valenciano y castellano. La creación de un teatro nacional valenciano o regional imponía filtros de lectura y relaciones de dependencia más importantes que los imperativos consumistas de las empresas teatrales y su vertiginosa renovación de carteleras. En ambas lenguas, las narraciones de Blasco, previamente conocidas por el público, eran garantía de calidad de los textos y sobre todo del éxito de las representaciones.

Las relaciones de dependencia o la fidelidad que los adaptadores anuncian respecto del texto es relativa. El estudio contrastivo de originales y versiones nos permiten distinguir importantes licencias en cada uno de los componentes del texto teatral. Si las valencianas sólo intentan resolver con mayor o menor pericia una efectividad, las castellanas conducirán estas obras a la mediocridad de un dramatismo , a veces cómico, a veces popular, pero siempre acorde a las exigencias y gustos del público. A pesar de estas distancias, las creaciones de Blasco que bajo la pluma ajena volvían a tomar cuerpo y ocupaban la actualidad de la cartelera teatral, permanecieron paratextualmente asociadas a su padre original, protegidas por su consentimiento y celebridad.

BERNAT, Lluís y SANTONCHA, Teodoro, *La Senserrà* (1918), Sarsuela inspirà d'una novela de Visènt Blasco Ibanyez, *La cencerrada*, música de Josep Bellver, estrenà en gran éxit en el Teatro de La Princesa la nit de 12 de chiner de 1901, Valencia: El cuento del diumentge

BLASCO IBÁÑEZ (1961), Vicente, *Obras completas*, Madrid : Aguilar.

CARDWELL, Richard (1987), « BI, la protesta social y gen 98 » en BBMP, pp. 311-332

CARDWELL, Richard (1998), *La Barraca*, Madrid : Cátedra.

CARRERE, Emilio(1919), *La canción del farándula*, Madrid : Mundo Latino.

GASCÓ CONTELL, Emilio (1967), *Genio y figura de Blasco Ibáñez*, Madrid : Afrodisio Aguado.

JOVER, Gonzalo y GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Emilio, *El intruso* (1906 y 1923), adapt; de la misma obra de Blasco Ibáñez, Madrid : s.l

JOVER, Gonzalo y GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Emilio, *Sangre y arena* (1911, 1922 y 1927), Zarzuela en pr., Madrid : s.l.

LINARES BECERRA, Luis, *Los cuatro jinetes del Apocalípsis* (1928), Madrid.

MEDINA, Jeremy T. (1984), *The valencian novels of Blasco Ibáñez*, Valencia : Chapell Hill, Hispanofilia.

MILLÀS, Manuel (1916), *El civil, cuadret dramàtic en vers, en un acte y tres cuadros*, estrenat amb extraordinari exit en el Teatro d'Eslava, de Valencia, el dia 28 d'abril de 1916, Valencia: Imprta. d' Antonio López.

PERIS CERDÀ, J., *Térres malahides, drama valensiá* (1919), estrenat en el Teatro de La Prinsesa la nit del 9 de febrer de 1911 en verdader éxit, Valencia : La comédia llevantina, Tip. La Gutenberg.

PEYRÓ, Vicente y JOVER, Gonzalo, *La catedral*, (adp. De la misma novela), Barcelona, s.a. V.

PITARCH VIDAL, Visent, *Vengansa moruna*, diálogo en vers, valensiá y dos cuadros, Estrenat en el Teatro de L'Antigor, el día 16 de abril de 1905, (s.l.n.d.)

SIRERA, Lluís (1972), *El cavaller del miralls*, tradició valenciana arreglada per Blasco Ibáñez als seus contes valencians amb el titol *El drac del patriarca*, inspi-

rat de Valentí Armengol y Samuel Bosc, Valencia : Teatre popular de Valencia, El Rogle (manuscript tap.).

SMITH, Paul (1977), *Vicente Blasco Ibáñez: an annotated bibliography,* London: Grand & Cutler.

OXFORD, Jeffrey Thomas (1997), *Color symbolism in selected novels,* New York: Peter Lang.

VAYSSIERE, Jean (1974) : «*La barraca* devient *Terres maudites :* la France decouvre l'oeuvre de Blasco Ibáñez grace à la traduction de Georges Herelles» en *Bulletin Hispanique,* 76, 335-348.