

“**Transfer**” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 89-104. ISSN: 1886-5542

EL TEATRO DE UGO BETTI EN LOS ESCENARIOS ESPAÑOLES DURANTE EL FRANQUISMO¹

Eva Muñoz Raya, Universidad de Granada

Introducción

El objetivo de este estudio es rastrear las traducciones teatrales de la obra de Ugo Betti en los escenarios españoles durante la dictadura franquista. En esta tarea hay parámetros determinantes que no se pueden descuidar como el género literario, el contexto socio-político, el perfil de los traductores o adaptadores y su concepción de la traducción o el público destinatario.

Como sabemos la traducción no es una operación “exclusivamente” lingüística (Mounin 1963: 234). Solo de esta manera se puede explicar que el modo de traducir, es decir, las leyes lingüísticas que rigen el paso de una lengua a otra, puedan variar en función del público, del tipo de texto, del género y de la finalidad asignada al producto. Si la traducción fuera una operación exclusivamente lingüística, ninguno de estos componentes la modificaría, por tanto se trata de una operación tanto de naturaleza lingüística como extralingüística. En el caso de textos teatrales, las mayores dificultades para el traductor serán aquellas de naturaleza no lingüística (Bassnett 1978).

El traductor, más allá de respetar las normas que regulan el paso de una lengua a otra, debe tomar posiciones siempre en un margen de negociabilidad: “Dire quasi la stessa cosa è un procedimento che si pone [...], all’insegna della *negoziazione*” (Eco 2003: 10). Un proceso de negociación entre la adecuación a las normas del polisistema en el que se encuentra el texto de partida y la aceptabilidad impuesta por las normas del polisistema de llegada (Toury 1980).

De modo que la *negoziazione* que siempre está presente dependerá de las circunstancias sociolingüísticas (literariedad y canon incluidos), de la recepción en contraste con las de la emisión, del compromiso ético del traductor que deberá encontrar el equilibrio entre los efectos pragmáticos y socioculturales de su obra en unas circunstancias comunicativas precisas, posiblemente únicas (Carbonell 2004: 42-43).

¹ Este trabajo se ha realizado en el ámbito del Proyecto de investigación “La traducción en contextos plurilingües”, dirigido por Assumpta Camps, que cuenta con financiación ministerial.

“Transfer” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 89-104. ISSN: 1886-5542

El teatro por sus características intrínsecas es quizá el género literario que presenta mayor reticencia en el proceso de internacionalización. Las dificultades de orden socio-histórico que hay que salvar, por lo general, la inmediatez del mensaje, exigen a menudo soluciones arriesgadas que llegan a cuestionarse y que obligan al traductor a optar por resguardarse de la ortodoxia traductora bajo precisiones terminológicas que les llevan a definir los trabajos como “versión” o “adaptación” (Rivas 1995: 27). Sin olvidar que pueden ser achacables a la censura o incluso a la autocensura espontánea que se produce para aumentar las posibilidades de pasar el filtro y conseguir la publicación o la puesta en escena.

El teatro de Betti

Frente a la crítica catastrofista que auguraba, en la primera mitad del siglo XX, el final del teatro italiano y universal por una u otra causa (la presencia del cine, la escasez de nuevos y grandes autores y actores, las actividades bélicas, etc.), el arte de Téspis no solo no muere, sino que apunta a un renacer. En el panorama italiano de esa época se habla de varias generaciones: la de aquellos dramaturgos que conquistan el éxito entre el final de la I Guerra Mundial y la década de los 30 (como Bontempelli o Chiarelli), ayudados por la revolución técnica en escenografía (el *Teatro degli Indipendenti*); la generación entre 1930 y 1940 que reacciona contra el anterior espíritu de vanguardia; y los que su reconocimiento lo encuentran después de 1940 para los que se apunta como precursor, además de a Stefano Landi, a Ugo Betti (Vian 1942: 5).

Betti² (1882-1953) es poeta, escritor y uno de los dramaturgos más representativos de la tradición italiana del *Novecento*, quizá el más importante después de Pirandello, y de la escena internacional. Su teatro se ha tachado de excesivamente discursivo, sus personajes parecen complacerse en expresar con frases profundas altos conceptos, si bien no se trata de un defecto imperdonable. La verdadera modernidad de Betti se halla

nel lucido coraggio nella pietà con cui affronta i nodi ermeneutici in cui è aggrovigliata la condizione umana, incapace di trovare una sua libertà nella finta rete di opposizioni che costituiscono il sistema ético-sociale: giudice/colpevole;

² Su andadura literaria se inicia en 1922 con la publicación de su primer poemario, *Il re pensieroso* y con su primera obra dramática, *La padrona* (1926). Se traslada a Roma para ejercer como juez y allí empieza a colaborar con varias revistas como *La lettera*, *Pan* o *Pegaso*. En 1941 se le concede el *Premio dell'Accademia Italiana per il teatro*. Será el primer escritor italiano que consiga salir del aislamiento cultural provocado por el fascismo.

“**Transfer**” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 89-104. ISSN: 1886-5542

individuo/ collettivo; responsabilità legale/ responsabilità morale; norma/ trasgressione; peccato/redenzione; umano/ divino; sentimento/ ragione (Luzi 1996: 10).

Por otro lado, se ha puesto de manifiesto que no es fácil entrar en los límites de la *drammatica* bettiana. Diego Fabbri (1940) la definía como “*drammatica nascente*” que además de ser la expresión del *io* profundo, también era un proceso formativo de cultura (aspecto que podría crear más de un problema a los traductores/adaptadores).

Estos dos aspectos –la arquitectura dramática y la profundidad de los personajes– son precisamente los más subrayados por la prensa española en la puesta en escena de su teatro.

La producción teatral de Betti consta de 26 dramas –escritos entre 1926 y 1951– y que, según parte de la crítica, están creados con una finalidad que apunta más a la lectura que a la escena. Quizá esto explique el que sus obras se hayan traducido pero no representado con la misma avidez en Italia, aunque no es exactamente así en otros países, incluido el nuestro:

L’attuale sfortuna scenica del teatro di Ugo Betti, che dura ormai da una ventina d’anni, è, fra l’altro, spiegata, qualche volta giustificata, da molti “addetti ai lavori” con una pretesa “literarietà”. Betti mancherebbe di un linguaggio drammatico adeguato, sarebbe autore prevegevole, ma da tavolino, da leggersi insomma sulla pagina piuttosto che da rappresentarsi in palcoscenico (Antonucci 1981: 110).

Como podremos comprobar, después de Pirandello y Goldoni (los más presentes en los teatros de la dictadura franquista), Betti será uno de los más representados –sobre todo en las décadas de los cincuenta y sesenta– tanto en funciones de cámara como por parte de las compañías comerciales.

Betti en los escenarios españoles durante el franquismo

¿Cómo y cuándo comienza a representarse Betti? La crítica española reconoce desde el inicio la figura del dramaturgo como un exponente destacado del renacer del teatro italiano e internacional y como tal es tratado por la prensa del momento. Creemos que para el análisis de su recepción sería relevante detenerse principalmente en dos aspectos: los traductores o adaptadores, su relación con el teatro y su visión de la traducción y, sobre todo, las representaciones y su eco social.

1. Los traductores/adaptadores

En primer lugar hay que recordar que sobre todo en las dos primeras décadas del franquismo se traduce poco en España y menos aún si se trata de teatro. La literatura extranjera se vertía al español en Argentina y de ahí llegaba a la Península. Un hecho destacable del estudio de la dramaturgia en España es que la mayoría de los textos de las representaciones que se realizaban, traducidos o adaptados, vienen firmados por conocidos dramaturgos o directores de escena de la época, y el caso de Betti no es una excepción.

La producción teatral es la responsable del trasvase a nuestros escenarios de obras foráneas. El mero hecho de no haber sido publicadas en su mayoría no les resta importancia, puesto que su escenificación juega un papel decisivo en el teatro de la época. En unos casos, contribuye a la creación de un teatro nacional en España y, en otros, aseguran la continuidad de compañías comerciales que apostaron por un teatro que no representase ningún riesgo a la hora de obtener el beneplácito de la censura oficial.

Entre los traductores/adaptadores más destacados se encuentra José Luis Alonso,³ actor, director y el traductor que más dramas de Betti traduce para los escenarios: *Corrupción en el Palacio de Justicia* (1953),⁴ *La isla de las cabras* (1954), *La Reina y los insurrectos* (1955) y *Delito en la isla de las cabras* (1962). Su actividad traductora se inicia en la década de los cuarenta cuando aún era estudiante y fue el resultado de su gusto por el teatro y su facilidad para los idiomas. Debido a la censura imperante, no se traducían muchos textos,⁵ así que Alonso asumió su faceta de traductor como una salida a la acuciante necesidad de textos para la práctica escénica y la dilación de obras publicadas.

La concepción sobre la traducción de Alonso nos la ofrece él mismo en una entrevista publicada en el periódico *El Progreso de Lugo* (1954). En ella y

³ Después de su paso por el Teatro de Cámara como actor, dirigió el Teatro María Guerrero, el Teatro Español y posteriormente el Teatro de la Zarzuela. Puso en escena más de un centenar de obras tanto de autores españoles como extranjeros. Forma su propia compañía con la actriz María Jesús Valdés y recibió el Premio Nacional de Teatro en tres ocasiones (Cf. Alonso 1982; Quirós Alpera 2010).

⁴ La traducción, que luego verá los escenarios, se publica un año antes en la revista *Teatro*, precedida de un artículo del propio traductor sobre el neo-simbolismo bettiano.

⁵ La censura española que ejerció el régimen franquista se centró sobre todo en el libro impreso fuera del género que fuera, y en un segundo momento en el cine, con un objetivo fundamental el “impedir la difusión de valores simbólicos y semióticos juzgados contrarios a aquellos que las fuerzas políticas en el poder estimaban subyacentes a la cultura” (Abellán 1980: 108).

“Transfer” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 89-104. ISSN: 1886-5542

ante una pregunta referente a su adaptación de *La hora de la fantasía* de Anna Bonacci, dice:

En primer lugar yo no le llamo adaptación. Eso lo hacen algunos no sé si para que el público crea que su trabajo es doblemente meritorio. La traducción ya es en sí una adaptación. No sólo tienes que pasar la letra a nuestro idioma, sino el espíritu, el ángel que camina entre líneas (Quirós Alpera 2010: 53).

Es obvio que Alonso es consciente de que la traducción teatral es ante todo una operación teatral, es decir, no solo una operación lingüística. Para él la “traducción/adaptación” implica una negociación para que se produzca el menor extrañamiento cultural posible en el destinatario, si bien, a veces, eso le lleva a tomar decisiones un tanto equivocadas, pero tal vez comprensibles en el contexto socio-cultural en el que se producen.⁶ De todos modos en el caso de Betti, sus decisiones fueron más o menos acertadas y contó siempre con el favor del público.

Enrique Rincón apuesta por *El jugador* (1953) después de que el jefe nacional del Teatro Universitario, Fernando Cobos, le encargara la traducción de esta obra, él ni siquiera conocía el teatro de Betti, pero le apasionó tanto que aceptó el encargo; después continuó con otros autores italianos como Diego Fabbri y su obra *Inquisición (Prisión de soledad)*. En la “Autocrítica” de *El jugador* apunta:

he procurado ser fiel al texto original [...] y por lo tanto, quiero advertir que si algún error hubiera en ella, solamente a mí es imputable, puesto que, además de sus cualidades anteriormente expuestas, se trata de un modelo de construcción teatral (Rincón 1953: 41).

De nuevo nos encontramos con el concepto “ser fiel” que se aplica tanto al aspecto lingüístico como al extralingüístico y no es empresa fácil tratándose de un autor que reúne, según el traductor, “la hondura de nuestro Calderón y la fuerza expresiva de William Shakespeare”.

Víctor Andrés Catena⁷ se encarga de la traducción de *La casa sobre el agua* (1964). De ayudante de José Luis Alonso cuando este dirigía el Teatro

⁶ Como ejemplo podemos apuntar el caso de la traducción de la obra de Anna Bonacci, en la que realiza una adaptación fonética de los términos en inglés que se incluyen o la traducción de los nombres propios de los personajes, sin duda una fidelidad mal entendida.

⁷ Traductor, adaptador y director fue el vehículo literario para que las vanguardias europeas llegaran no solo a las grandes ciudades sino a provincias (Granada); como

“Transfer” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 89-104. ISSN: 1886-5542

María Guerrero pasa a dirigir el Teatro de Cámara Federico García Lorca. Es reconocido como el adaptador habitual del teatro español (medio centenar de obras lo avalan); en su producción alterna obras clásicas y modernas, nacionales y extranjeras. De él se dicen muchas cosas, pero quizá la más acertada sea definirlo como un hombre de teatro y para el teatro. En cuanto a su consideración de la operación traslativa, en la “Antecrítica” de *La casa sobre el agua*, expone:

En mi sencilla y honrada labor de adaptador sólo me he esforzado en transcribir con la máxima fidelidad ese clima y mundo poético-realista con la desnudez y precisión de lenguaje y con el cual se desnudan y confiesan las almas de los personajes, tan característico de su autor (Catena 1964: 95).

Parece que nuestro traductor es más partidario de la traducción filológica al utilizar conceptos como “transcribir” y “precisión de lenguaje”; por ello en sus adaptaciones nos encontraremos con un texto más apegado al aspecto lingüístico que al extralingüístico.

Carla Matteini Zaccherelli⁸ traductora y gestora teatral, se decanta por *Lucha hasta el alba* (1962). La concepción de la traducción teatral que profesa la ha expuesto en innumerables seminarios, cursos y conferencias sobre el teatro y su traducción. En una tertulia en el Círculo Maldà expresa lo que bien podríamos definir como su teoría sobre la práctica de la traducción teatral:

El problema es que, en teatro, no basta con traducir ‘bien’, primer fundamento básico de quien se dedique a la traducción. El teatro es inmediato, tiene que conectar a través del oído con la sensibilidad y el imaginario del espectador actual [...] Cuando traducimos teatro, tratamos de inventar un lenguaje para la escena, un lenguaje nuevo distinto al del texto original, y no basta con conocer bien ambos idiomas con los que trabajamos. Hay que estar alerta, afinar el oído y buscar las construcciones y los términos que ‘suenen’ familiares en nuestra lengua, huyendo de la fidelidad como del diablo. Esto vale sobre todo para la dramaturgia contemporánea y tal vez toda la del siglo XX (Matteini 2005: 14).

A la luz de estos comentarios podemos apreciar que Matteini sacrifica la literalidad y opta ante todo por “naturalizar” la traducción, acercándola al canon

traductor se encarga de obras de William Shakespeare, Max Frisch, Eugene Ionesco...; como director llevó el gran teatro español a países como Rusia siempre con nuevas perspectivas e innovando. También realizó varios guiones de cine.

⁸ Experta en el teatro de la segunda mitad del siglo XX y conocida traductora de Dario Fo, ella se autodefine como una agitadora de teatro, que ataca y remueve el fenómeno de la dramaturgia hacia y desde todos sus flancos.

“Transfer” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 89-104. ISSN: 1886-5542

literario, al contexto y al destinatario del producto. Su traducción reflejará el polisistema de la cultura de llegada, pero sobre todo responderá a las exigencias que demande el teatro; por ello su traducción será una operación eminentemente teatral (Enguix Tercero 2008). En la “Antecrítica” de *Lucha hasta el alba*, junto a Josefina Sánchez Pedreño, nos confirma que la versión española responde:

rigurosamente, con toda honradez, al texto original. [Y añadía] Traducción y adaptación se han llevado a cabo sin miedo a la crudeza del lenguaje –que en un gran poeta como Betti jamás puede herir-, ni a lo que quizá pueda estimarse como excesiva carga literaria. Tampoco hemos escamoteado ninguna de las situaciones que habitualmente se consideran peligrosas por su proximidad al melodramatismo (Sánchez Pedreño y Matteini 1962: 52).

Según la traductora, no es lo mismo la palabra leída que la palabra dicha, la palabra vivida, respirada. En un escenario (en el que además hay un factor decisivo como la dramaturgia escénica que desarrolla el director), es un trabajo en continua evolución y en continua transformación. En teatro el traductor hace su trabajo pero luego hay que confrontarlo (Enguix 2008: 286).

2. Las representaciones

Los dramas de Betti llegan a nuestros teatros inmediatamente después de su desaparición (1953). Es prácticamente imposible dar cuenta de todas las representaciones que se realizaron sobre todo aquellas hechas en provincias, por tanto daremos cuenta de los estrenos y las representaciones con mayor eco en la prensa no oficial del régimen (se presentan los dramas siguiendo el orden cronológico del estreno en nuestro país):

- a) *Corrupción en el Palacio de justicia* (1944):⁹ se estrena el 4 de marzo de 1953, por la compañía del Teatro de Cámara, en el Teatro Español de Madrid.¹⁰ La traducción la realiza uno de sus fundadores José Luis

⁹ Se estrena en Roma, el 7 de enero de 1949, por la Compañía dell'Istituto del Dramma Italiano, bajo la dirección de O. Spadaro.

¹⁰ El Teatro de Cámara y Ensayo nació en 1953 bajo la dirección de Modesto Higuera; sus antecedentes correspondían a las actividades desarrolladas por el SEU (Sindicato español universitario) de ideario falangista, más conocido como Teatro Español Universitario que agrupaba a estudiantes de varias facultades. Surge en sus inicios para ofrecer “espectáculos minoritarios y de carácter experimental generalmente en sesión única” (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres 1995: 26).

“Transfer” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 89-104. ISSN: 1886-5542

Alonso (en colaboración con Carmen Troitiño).¹¹ Con motivo de la festividad de Santo Tomás de Aquino (patrón de los estudiantes católicos), se representa esta obra en el Colegio Mayor Universitario San Pablo (6/3/59). Se realiza una lectura en el Colegio Mayor José Antonio (24/11/1963), con decorados a cargo de Ángel Camarero, bajo la dirección de Miguel Córar.¹²

- b) *El jugador* (1950):¹³ representada por primera vez el 10 de junio de 1953, por la compañía del Teatro Popular Universitario, en el Teatro María Guerrero, adaptación de Enrique Rincón y dirección de Fernando Cobos.¹⁴ Al día siguiente, coincidiendo con la muerte del dramaturgo, la prensa se hace eco de esta representación –calificando la interpretación de vaga y lenta, y de pésima la dirección–. Sobre el teatro bettiano se dice “que quiere ser novísimo [y], ya no es ni sorprendente. Le salva [...] su cantada transcendencia y en el afán crítico la belleza de la frase o la hondura del pensamiento, no siempre conservada al ser traducido a idioma distinto”. No pierde la oportunidad para enjuiciar la selección del drama por parte del Teatro Popular Universitario y añade: “y debemos apuntar que encontramos, un tanto extraño que la juventud se incline por un teatro fantasmal, tético y con aroma de odios que sólo se mitigan en su contacto con lo divino. Quisiéramos una mejor sonrisa en estos jóvenes aficionados” (s.a 1953: 43).

La censura autoriza una sola representación y solo para personas mayores de edad. Sus informes consideran el drama traducido por Rincón como una obra aburrida, confusa e irreal “que quiere tener ribetes de teología y se queda en pura charlatanería”; el asesor religioso la definiría como “obra psicológica, pesada [...] con pretensiones

¹¹ Esta obra fue patrocinada por el *Ente Italiano per gli Scambi Teatrali* de Roma e interpretada por Carlos Lemos, Ernesto Vilches, Alberto Bové, Valeriano Andrés, Catalina Martínez Sierra, Emilio Alisado, Rafael Gil Marcos, Julia María Tiedra, Francisco Olías, Marcela Yurfa, Ángel Menéndez Vives entre otros (Rodríguez de León 1953: 31).

¹² También se pudo ver en el programa televisivo “Primera fila” (07/04/1965) interpretado por Manuel Dicenta, Jesús Puente, Tina Sáinz, Fernando Delgado, José María Escuer, Joaquín Escolá, Alfonso Estela, Valentín Tornos, Juan Carlos Galván y Mary González; adaptación, dirección y realización de Marcos Reyes.

¹³ Se estrena en Roma, el 21 de abril de 1951, por la Compañía de Gassman, bajo la dirección de Vittorio Gassman.

¹⁴ Interpretada por Fernando Guillén, Pedro Beltrán, José María de Prada, Pilar Fernández Labrador, Rosa María Vega, Pilar Sirvent y José Martí Orús.

“Transfer” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 89-104. ISSN: 1886-5542

doctrinarias. Confusamente sienta afirmación o teorías, sobre el valor del bien y del mal, sobre la justicia divina, etc., inadmisibles por heterodoxas, que impiden su autorización. Si no es para alguna representación de cámara y con las tachaduras que se indican” (Martínez-Peñuela 1986: 357).

La representación del 23 de marzo de 1964 se hará en las mismas condiciones, y con el mismo texto censurado, en la pista del Circo Price, bajo la dirección de Julia M^a Butrón, todo un ensayo de teatro circular. La representación corrió a cargo de la Agrupación Lírica ‘Julían Gayarre’.¹⁵

- c) *La isla de las cabras* (1946):¹⁶ ve la luz el 15 de noviembre de 1954 por la compañía del Pequeño Teatro Dido del Instituto Internacional,¹⁷ en la adaptación de José Luis Alonso, dirección, decorados y realización de Salvador Salazar. Se dio permiso para tres representaciones el 15, 16 y 18 de noviembre.¹⁸ El crítico Alfredo Marqueríe señalaba cierto paralelismo entre la obra lorquiana *La casa de Bernarda Alba*, drama por ausencia de varón y la obra de Betti donde la tragedia se desencadena por todo lo contrario, por su presencia: “Entre ambas piezas hay un parentesco de intención más que teatral y literaria angustiosamente metafísica, que quizá es lo que mayor y más importante densidad les confiere” (Marqueríe 1954: 39).

Con el título *Delito en la isla de las cabras* es presentada el 13 de diciembre de 1962 en el Teatro de Bellas Artes, es la primera vez que se hace en un escenario comercial, y para todos los públicos, con adaptación de José Luis Alonso¹⁹ y con los decorados de Víctor María

¹⁵ La compañía estaba formada por Juan José Otegui, Fernando Matey, Ernesto Gil Sánchez, Soledad Jara, Moly Rodríguez, Gloria Lafuente y Luis Amor. La obra tuvo éxito entre el público (s.a. 1964: 65).

¹⁶ Se estrena en Roma, el 20 de octubre de 1950, por la Compañía Randone-Zareschi, bajo la dirección de C. Pavolini.

¹⁷ El grupo privado Dido, Pequeño Teatro de Madrid, se funda ese año y termina su actividad en 1966 por falta de recursos económicos y de subvenciones estatales. Puso en escena piezas de Ionesco, Betti, Priestley, Shaw entre otros.

¹⁸ Interpretada por Ana Farra, Gabriel Llopart, Eulalia Soldevila, Josefina de la Torre y José Martí Orús. La crítica aprecia cierta influencia de esta obra en *Las manos inocentes* de José López Rubio (Prego 1958: 86).

¹⁹ En la “Antecrítica”, Alonso comenta que era “incomprensible que a este gran dramaturgo se le conociera en nuestro país únicamente por esas representaciones esporádicas. Al fin, va a subir a un escenario comercial y para el público de todos los días” (Alonso 1962: 81)

“Transfer” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 89-104. ISSN: 1886-5542

Cortezo (Llovet 1962: 79);²⁰ la coordinación artística corrió a cargo de Olga Moliterno.²¹ Asimismo se representa en Benidorm por El Taller de Teatro de Cámara y Ensayo, bajo la dirección de Alfonso Azcona²² (Laborda 1975: 53).²³

- d) *La fugitiva* (1953):²⁴ se estrena el 7 de diciembre de 1958 por el Grupo TEU Provincial de Madrid en el Colegio Mayor de la Almodena.
- e) *Noche en casa de rico* (1938):²⁵ representada el 26 de enero de 1959 en el Teatro Maravillas por la compañía del TEU Provincial de Madrid.
- f) *La reina y los insurrectos* (1949):²⁶ la prensa se hace eco de que en la temporada de 1956, en Valencia, la Compañía de María Jesús Valdés incorpora a su repertorio el estreno de *La reina y los revolucionarios*, traducida y dirigida por José Luis Alonso (Marquerié 1955: 49). El 2 de junio de 1959 se representa en sesión de cámara en el Teatro Eslava de Madrid por la compañía del TEU de Caminos.²⁷ Esta obra también forma parte de la programación de la III Campaña Nacional de Teatro en Valladolid, a cargo de la compañía Ruiz Alarcón,²⁸ en el Teatro

²⁰ Según las crónicas, la obra se mantiene en cartel durante 100 representaciones. Con esta obra José Luis Alonso recoge el testigo de la dirección escénica del maestro José Tamayo. La obra compite contemporáneamente con *Dña Francisquita* en el Teatro de la Zarzuela y la comedia de Alfonso Paso *Los que tienen que servir* entre otras.

²¹ Con la interpretación de Susana Mara, Julieta Serrano, Emilio Berrio, Isabel Prada y Andrés Mejuto.

²² Interpretada por Rafael Montes, Rita Maris, José Miguel, Charo Pastor y Lola Marogil.

²³ También se lleva a la radio, concretamente al programa de Radio Nacional “El intérprete y su obra” bajo la dirección de Leocadio Machado; junto a esta interpretada por Ana Mariscal, se prepararon el *Emperador Jones* de O’Neill y *El amante jubilado* de Emilio Romero. El adaptador de la serie era Alfredo Marquerié. Radio Peninsular 19/02/1974.

²⁴ Se estrena en Venecia, el 30 de septiembre de 1953 –pocos meses después de la muerte del autor– en el Festival del Teatro, por la Compañía de V. Gassman y Anna Proclemer, bajo la dirección de Luigi Squarzina.

²⁵ Se estrena en Roma, el 15 de noviembre de 1942, por la Compañía Ricci.

²⁶ Se estrena en Roma, el 5 de enero de 1951, por la Compañía Pagnani-Cervi, bajo la dirección de A. Blasetti.

²⁷ Interpretada por Isabel González Pacheco, Ángel Caballero, Fidel Durán y Carlos Sánchez González. La crítica habló de que la dirección no estuvo a la altura de la obra y la falta de facultades del cuadro de actores hicieron naufragar uno de los mejores dramas de uno de los mejores autores del teatro contemporáneo, aunque era digna de elogio la buena predisposición de la compañía (s.a. 1959: 59).

²⁸ El Ministerio de Información y Turismo publica en el Boletín Oficial del Estado (1972) el fallo para el desarrollo de una temporada teatral de setenta y cinco días en provincias

“Transfer” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 89-104. ISSN: 1886-5542

Zorrilla, bajo la dirección de García Moreno.²⁹ Se estrena junto a *Fedra* y la obra infantil *Piruetas y Volteretas* original de Jorge Díaz. También la crítica alaba la representación y la obra “hábilmente construida y bellamente escrita con todos los efectos teatrales [...] dejando un poco en el aire el substrato político-social” (Álvaro 1972: 74).

La compañía estrena la misma programación en el Teatro Álvarez Quintero de Sevilla (1972) con la misma dirección. Unos días después aparece en el diario *ABC*, en la edición de Andalucía, un artículo de Jaime Jover con el título “Brillante presentación de ‘La reina y los insurrectos’, por la Compañía Ruiz de Alarcón”. En él, aparte de las alabanzas a la acertada dirección de García Moreno y a la bordada interpretación de la joven compañía, se dan unas breves pinceladas sobre el autor “el más importante, sin duda, de Italia, tras el supremo Pirandello”; la atracción, sugestión o un contenido profundo son propiedades que rayan la maestría en esta obra, en ella su autor “ha desbordado sus propias cimas en la profundidad psicológica de los personajes y en la fuerza de unas situaciones que se conectan mediante simbolismo abierto, desnudo y accesible con realidades palpitantes de este tiempo”. Pero hay algo que ensombrece esta magnífica crítica, algo que no debía considerarse baladí: el “contenido manoseado” de la caída de los símbolos de un viejo régimen ante el triunfo del nuevo “de la revolución que necesita carnaza para calmar ansias populares” (Jover 1972: 61); pero esta objeción pasa a un segundo plano y en cierto modo se justifica (es notorio que nos encontramos ya en la última etapa del franquismo).³⁰

- g) *Lucha hasta el alba* (1949):³¹ representada en marzo de 1961, dentro del Festival Regional del TEU. Y en junio de ese mismo año el Grupo

por compañías profesionales de carácter privado. La disposición otorga el permiso a la Compañía de José María Roderó, la de Amelia de la Torre-Enrique Diosdado, la de Carmen Bernardos y la de Ruiz de Alarcón, empresa de Ángel María López-Moreno (s.a. 1972: 67).

²⁹ Contó con dos representaciones y estuvo patrocinada por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. La interpretación corrió a cargo de Marisa de Leza, Josefina de la Torre, Miguel Arribas, José Vivó y Ramón Corroto entre otros.

³⁰ Este drama será adaptado, dirigido y realizado para televisión por Gustavo Pérez Puig (entre el 1 de enero y el 20 de junio de 1965) e interpretado por Ángela M^a Torres, Fernando Delgado y Félix Fernández.

³¹ Se estrena en Roma, el 22 de junio de 1949, por el *Piccolo Teatro della Città di Roma*, bajo la dirección de O. Costa.

“Transfer” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 89-104. ISSN: 1886-5542

de Cámara y Ensayo Lope de Rueda la lleva al Teatro Lope de Vega de Sevilla, bajo la dirección de Juan Antonio García Barquero (Martínez Velasco 1979: 87). Llega de nuevo a escena el 9 de febrero de 1962 en el Teatro Goya, traducida por Carla Matteini y adaptada por Josefina Sánchez Pedreño, bajo la dirección de Trino Martínez Trives y escenografía de Eduard Fuller.³² Se trató de una función de cámara, autorizada únicamente para mayores (s.a. 1962: 55).

- h) *Agua turbada* (1948):³³ escenificada el 6 de mayo de 1961 por el TEU Escuela de Ingenieros Industriales³⁴, bajo la dirección de José Manuel Azpetia, quien supo resolver con maestría “los enormes problemas de la obra y de sus cambios de acción con un decorado sintético y simultáneo y con detalles de inventiva que corroboran su fantasía y su talento” (Marquerié 1961a: 61). Se aprobaron tres representaciones con gran éxito de público y de crítica. Según Marquerié la obra se enmarca en “el nuevo y altísimo teatro católico, con planteamientos conceptuales hondos y con duros litigios que hallan al fin, dentro de su encrespado aire de tragedia, la debida solución espiritualista”; por tanto, según el crítico no es una obra “para el gran público” (Marquerié 1961a: 61).
- i) *La tierra quemada* (1952):³⁵ representada el 16 de diciembre de 1961 en el Teatro del Ateneo de Madrid por el Grupo de Teatro de Cámara de la Asociación de la Rábida, bajo la dirección discreta de Juan Enrique Díez.³⁶ De nuevo el crítico Marquerié³⁷ comenta el estreno y

³² La interpretación corrió a cargo de Manuel Gallardo, Charo Soriano, Alberto Bové e Idelma Carlo.

³³ No se representa en vida del autor y habrá que esperar hasta la década de los sesenta para verla en los escenarios.

³⁴ Fue interpretada por Rosa Zumárraga, Andrés González, Berta Monreal, Yolanda Monreal, Consuelo París, Carlos Bastos, Miguel Montero y Francisco Martín Gil.

³⁵ Se estrena el 26 de septiembre de 1953, en la iglesia de S. Miniato de Florencia, por la Compañía del *Piccolo Teatro della Città di Roma*, bajo la dirección de O. Costa. Silvio D'Amico escribía sobre esta representación tan peculiar: “Ugo Betti rappresentato in chiesa: cosa ne avrebbero detto quei critici i quali, per un buon quarto di secolo hanno accusato il nostro poeta di crudeltà repellenti, di torbidi fermenti, di compiacenze immonde, considerandolo come un acre rimestatore di fondi impuri, un insistente descrittore delle meno confessabili bassezze umane?” (1955: 160).

³⁶ Entre los intérpretes se encontraba Manuel Picabea, José M^a Carrascal, Josefina Castañeda, María Dolores Rincón, Manuel Mantón y Rafael Martínez.

³⁷ Subrayó el acierto de los elementos escenográficos y el esfuerzo de los intérpretes ya que se realizó sin la ayuda del apuntador.

“Transfer” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 89-104. ISSN: 1886-5542

habla tanto del autor como de la obra de la que dice que se encuentra dentro de la línea del pensamiento bettiano “es obra trascendente e importante y muy adecuada a un teatro de cámara [...] ya que por las razones antedichas queda fuera de las posibilidades de la escena habitual” (Marquerie 1961b: 111).

- j) *La casa sobre el agua* (1928):³⁸ representada el 29 de abril de 1964 en el Teatro Recoletos, adaptada por Víctor Andrés Catena, bajo la dirección de Ricardo Lucía con los decorados de Emilio Burgos.³⁹ Las críticas son buenas tanto para el director (“lo ha dirigido con sobriedad y lo ha interpretado con amor y delicadeza”) como para los actores (“equipo joven, trabajador y bien conjuntado y de ambiciosa y pura programación”). Sobre el autor se dice que “es teatral por la pureza de sus esquemas y por el personalísimo tratamiento de esos esquemas”. De la obra, síntesis de su dramaturgia, “–una comedia con casi cuarenta años– no sobra una línea, no existe una frase, un gesto, una alusión que no se engarce y encaje en el problema central, único, exclusivo de la obra [...] el del comportamiento humano en una situación que nace y llega a su ‘límite’ ante nosotros” (Llovet, 1964: 103-104). Se vuelve a representar en el Teatro Zorrilla de Valladolid, por la misma compañía, con gran éxito de crítica y público (Álvaro 1964: 45).

Otras obras solo verán la luz como guiones televisivos como es el caso de *El pueblo de veraneo* (24/09/1968) a cargo de Alberto González Vergel y *Un hermoso domingo de septiembre* dirigido y realizado por Jaime Jaimes (s.a. 1969: 99).

Betti también sale muy bien parado en los certámenes que se organizan de teatro leído como el del SEU de Valladolid. En su programa se hallan dos obras *Lucha hasta el alba* y *Corrupción en el Palacio de Justicia* (junto a otras como *El jardín de los cerezos* de Chejov, *Sigfrid* de Giraudoux, *Las sillas* de Ionesco, *La tinaja* de Pirandello, *Señora ama* de Benavente o *El Marqués de Bradomín* de Valle-Inclán (Álvaro 1963: 104).

En definitiva podríamos concluir diciendo que, a pesar de no ver la luz todos sus dramas, Ugo Betti es uno de los dramaturgos extranjeros más presentes y con más éxito en los teatros españoles durante el franquismo y su éxito se cifra sobre todo en los dos parámetros que mencionamos al principio, su *drammatica nascente* y la profundidad discursiva de sus personajes.

³⁸ Se representa en Salsomaggiore, el 18 de julio de 1929, por la Compañía Benelliana.

³⁹ Con la memorable interpretación, según el traductor de la obra, de Berta Riaza, Ricardo Lucía, Ana María Méndez y Julio Núñez (Catena 1964: 95).

Referencias bibliográficas

- ABELLÁN, Manuel (1980). *Censura y creación literaria en España* (1939-1976). Barcelona: Península.
- ALONSO, José Luis (1962). “Antecrítica”, *ABC*, 13 de diciembre de 1962, p. 81.
- _____. (1982). “José Luis Alonso, un trabajador del teatro. Autobiografía”, *Triunfo*, 20: 55/63.
- ÁLVARO, Francisco (1963). “Los teatros universitarios en Valladolid”, *ABC*, 12 de diciembre de 1963, p. 104.
- _____. (1964). “La actividad teatral en Valladolid”, *ABC*, 19 de agosto de 1964, p. 45.
- _____. (1972). “La III Campaña Nacional de Teatro, en Valladolid”, *ABC*, 19 de febrero de 1972, pp. 74-75.
- ANTONUCCI, Giovanni (1981). “La fortuna scenica del teatro di Betti”. En: AA.VV, *Ugo Betti*. Roma: Bulzoni, pp. 107-125.
- BASSNETT, Susan (1978). “Translating spatial poetry: an examination of theatre texts in performance”. En: HOLMES, James S., LAMBERT, José & VAN DEN BROECK, Raymond (eds.). *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*. Lovaina: Acco, pp. 161-176.
- CARBONELL, Ovidi (2004). “La ética del traductor y la ética de la traductología”. En: AA.VV. *Ética y política de la traducción literaria*. Málaga: Miguel Gómez ediciones, pp. 17-45.
- CATENA, Víctor Andrés (1964). “Antecrítica”, *ABC*, 29 de abril de 1964, p. 95.
- D’AMICO, Silvio (1955). *Rinascita del Dramma Sacro*. San Miniato: Istituto del Dramma Popolare, pp. 160-161.
- ECO, Umberto (2003). *Dire quasi sempre la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- ENGUIX TERCERO, María (2008). “La traducción teatral: entrevista a Carla Matteini Zaccherelli”. *Trans*, 12: 279-290.
- FABBRI, Diego (1940). “La Drammatica de Ugo Betti”, *Rivista Italiana del Dramma*, aprile 1949, p. 4.
- JOVER, Jaime (1972). “Brillante presentación de la ‘Reina y los insurrectos’, por la Compañía Ruiz de Alarcón”, *ABC*, 25 de marzo de 1972, p. 61.
- LABORDA, Ángel (1975). “Benidorm: semana de teatro vocacional”, *ABC*, 6 de agosto de 1975, p. 39.

“Transfer” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 89-104. ISSN: 1886-5542

LUZI, Alfredo (1996). “Modernità di Betti”. En: AA.VV, *Ugo Betti, Letterato e drammaturgo*. Camerino: Università di Camerino, pp. 7-12.

LLOVET, Enrique (1962). “Estreno de ‘Delito en la isla de las cabras’ en el Bellas Artes”, *ABC*, 14 de diciembre de 1962, p. 79.

LLOVET, Enrique (1964). “Estreno de ‘Viviendo en las nubes’, de Paso, y ‘La casa sobre el agua’, de Betti”, *ABC*, 30 de abril de 1964, pp. 103-104.

MARQUERÍE, Alfredo (1954). “La isla de las cabras de Betti, en el ‘Pequeño Teatro Dido’”, *ABC*, 16 de noviembre de 1954, p. 39.

_____. (1955). “Informaciones teatrales y cinematográficas”, *ABC*, 13 de diciembre de 1955, p. 35.

_____. (1961a). “Agua turbada de Betti, por el T.E.U. de Industriales”, *ABC*, 9 de mayo de 1961, p. 61.

_____. (1961b). “‘La tierra quemada’ de Betti, en el Ateneo”, *ABC*, 17 de diciembre de 1961, p. 111

MARTÍNEZ-PEÑUELA VIRSELA, Ana (1986). *Cuarenta años de Teatro Italiano en Madrid (1939-1979)*. Madrid: Universidad Complutense.

MARTÍNEZ VELASCO, Julio (1979). “Medio siglo del Teatro Lope de Vega”, *ABC* (Sevilla), 24 de noviembre de 1979, p. 87.

MATTEINI, Carla (2005). “La traducción teatral, una traición inevitable”. *Vasos Comunicantes* 32: 13-18.

MOUNIN, Georges (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. París: Gallimard.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (1995). *Manual de literatura española*. Pamplona: Cénlit. Vol. XIV Posguerra, dramaturgos y ensayistas.

PREGO, Adolfo (1958). “Conferencias al aire”. *Blanco y Negro* 11-10: 86.

QUIRÓS ALPERA, Gabriel (2010). *Historia de la dirección escénica en España: José Luis Alonso*. Madrid: Universidad Complutense.

RINCÓN, Enrique (1953). “Autocrítica”, *ABC*, 10 de junio de 1953, p. 41.

RIVAS, Alber (1995). “Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos”. En: LAFARGA, Francisco & DANGLER, Roberto (eds.). *Teatro y Traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, pp. 25-35.

RODRÍGUEZ DE LEÓN, A. (1953). “Español: ‘Corrupción en el palacio de justicia’”, *ABC*, 5 de marzo de 1953, pp. 31-32.

“Transfer” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 89-104. ISSN: 1886-5542

s.a. (1953). “El teatro Popular Universitario representó anoche en el María Guerrero la comedia de Ugo Betti ‘El jugador’”, *ABC*, 11 de junio de 1953, p. 43.

s.a. (1959). “Una obra de Betti por el TEU”, *ABC*, 3 de junio de 1959, p. 59.

s.a. (1962). Guía del espectador, *ABC*, 6 de febrero de 1962, p. 55.

s.a. (1964). “‘Sonata de espectros’ en el Marquina, y ‘El jugador’, en Prince”, *ABC*, 25 de marzo de 1964, p. 65.

s.a. (1969). “Programa de televisión”, *ABC*, 3 de mayo de 1969, p. 99.

s.a. (1972). “Fallo definitivo para una temporada teatral de setenta y cinco días”, *ABC*, 21 de enero de 1972, p. 67.

SÁNCHEZ PEDREÑO, Josefina & MATTEINI, Carla (1962). “Antecrítica”, *ABC*, 9 de febrero de 1962, p. 52.

TOURY, Gideon (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Tel Aviv University.

VIAN, Cesco (1942). “Renacimiento teatral”, *ABC*, 31 de julio de 1942, p. 5.