

ANTONIO BUERO VALLEJO Y SU REESCRITURA «INTRA-
LINGÜÍSTICA» DE
EL PUENTE DE CARLOS GOROSTIZA

JORGE DUBATTI
Universidad de Buenos Aires

SUPIMOS de la existencia de una adaptación española de la pieza argentina *El puente*, de Carlos Gorostiza, realizada por Antonio Buero Vallejo, a través de la evocación que el dramaturgo de Buenos Aires incluye en *El merodeador enmascarado*, sus memorias. Al referirse a la inmediata y abundante fortuna internacional de *El puente* (sin duda, uno de los clásicos contemporáneos del teatro hispanoamericano)¹, que significó una serie de estrenos de la obra en diversas ciudades, Gorostiza afirma:

En España fue diferente. Era la época de la dura censura previa franquista. El texto de cada obra era detenido rigurosamente bajo los ojos de cuatro o cinco comisiones de censura. Sin embargo, el dramaturgo Antonio Buero Vallejo, que poco después de salir de la cárcel franquista estrenaba su excelente obra *Historia de una escalera*, quiso arriesgar el enfrentamiento y me escribió solicitándome la autorización para adaptar *El puente* al lenguaje popular español. Buero realizó un concienzudo trabajo. Pero aquella adaptación fue reprobada por todas las comisiones de censura y francamente prohibida. De aquel trabajo y de aquella preocupación de Buero me quedaron una copia encuadernada que guardo con cierta nostalgia y la amistad con ese gran hombre de teatro con quien mantuve una larga relación epistolar y a quien no tuve oportunidad de saludar antes de su desaparición [2004: 136].

¹ *El puente* se estrenó en el Teatro La Máscara de Buenos Aires el 5 de mayo de 1949. Dirección: Carlos Gorostiza y Pedro Doril. Escenografía: Gastón Breyer. Elenco: Mario Rolla (Rodolfo), Alejandra Boero / María Elena Sagrera (Elena), Pedro Doril (Padre), Adriana Campos (Teresa), Antonio Rivas (Panadero), Edgardo Nervi, Carlos Felvar y José Chal (Hombres 1, 2 y 3), Hugo Edmundo Monzón (Pato), Alejandro Oster (Teso), Enrique D'Amico (Ronco), Pedro Asquini / Gabriel Lannes (Pichín), Salvador Millán (Mingo), Miguel Narciso Bruse (Tilo), Jorge Dublán (Ñato), Erna Becher / Delia Irigoyen (Angélica) y Nora Vernay (Madre).

Con motivo de una investigación sobre su teatro en el Bicentenario, entrevistamos a Gorostiza y nos dijo respecto de *El puente*:

Ya en 1950, más allá de esa especie de conmoción local que produjo desde su estreno, *El puente* se lanzó con fuerza propia –quiero decir sin ningún esfuerzo ajeno de su autor ni de sus críticos– a recorrer el mundo. En primer lugar fue España, a través del entusiasmo de Antonio Buero Vallejo, que luego se convirtió en amigo, quien realizó una inteligente adaptación de la obra al lenguaje madrileño. Conservo aún con cariño los libretos que él me enviara para mi aprobación. Por desgracia sus planes de estreno se frustraron porque la obra fue prohibida por los cinco comités de censura de Franco. También a los pocos meses la obra fue traducida al inglés y publicada por Samuel French Editors y representada en algunas universidades de Estados Unidos. Tengo ejemplares de estos libros. Otras representaciones de las que tuve seguras noticias: en México, Puerto Rico, Caracas, Cuba y, por supuesto, en Uruguay. *El puente* fue uno de los iniciadores –o el pionero– de nuestra exportación teatral [Dubatti, 2010: 102].

Fue así que solicitamos al autor de *El puente* que nos permitiera conocer la «copia encuadernada» que contenía la adaptación inédita de Buero Vallejo. Gorostiza puso a nuestra disposición los dos tomos mecanografiados, el primero de 101 folios, el segundo de 78 folios, correspondientes a cada acto de la obra. El segundo se cierra con un folio sin numerar que lleva el sello de «Carmen Moreno / Copias Teatrales / Murcia, 25 Teléf. 77488 / Madrid. Gracias a la generosa autorización de Carlos Buero y de Carlos Gorostiza, hoy podemos publicar en *Pygmalion* este valioso documento sobre las relaciones teatrales entre España y la Argentina a principios de la década del cincuenta.

El puente es la primera pieza teatral de Carlos Gorostiza, una de las glorias vivas del teatro hispanoamericano. ¿Cómo resumir la trayectoria de este gran creador que pronto cumplirá los noventa y un años? Nacido en Buenos Aires en 1920, inicia su carrera como titiritero y poeta. En 1943 publica *La clave encantada* (obras para títeres) y en 1945 algunos poemas en revistas literarias. Siendo actor del grupo independiente La Máscara,

asume el desafío de escribir una pieza teatral: *El puente* (1949), que estrena en codirección con Pedro Doril con enorme resonancia en el campo escénico argentino. Desde entonces no para de escribir dramas y dirigir teatro. Es, en ese sentido, un antecedente fundamental de los «teatristas» actuales (Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Javier Daulte y muchos otros), que escriben y (se) dirigen al mismo tiempo.

El gran Armando Discépolo, poco después del estreno de 1949, lleva a escena otra versión de *El puente* en el circuito profesional-comercial, lo que hace que la misma obra se presente simultáneamente en dos puestas muy diferentes en la misma cartelera de 1950. Ese mismo Narciso Ibáñez Menta actúa y pone en escena una nueva obra de Gorostiza: *El fabricante de piolín*. Y en 1951 Gorostiza dirige, tanto una pieza de su autoría, *El caso del hombre de la valija negra*, como *Noches de cólera* de Armand Salacrou, siempre en La Máscara.

Armando Discépolo le dirige en 1954 tres obras: sus *Marta Ferrari* y *El juicio* y su versión teatral de *El último perro* de Guillermo House. En 1955 Gorostiza trabaja como director en Venezuela y da a conocer dos obras en Buenos Aires: *El reloj de Baltasar* (1956) y *El pan de la locura* (1958). Entre 1959 y 1961 trabaja en el Primer Teatro Estable de Caracas Los Caobos, donde no para de dirigir: textos de Ben Jonson, Pirandello, Rodolfo Usigli, Clifford Odets, Isaac Chocrón y su *El pan de la locura*.

En los sesenta se pone al frente del Grupo del Sur de San Telmo, monta *Los incendiarios* de Max Frisch y *Rashomon* de Akutagawa, mientras escribe y estrena en televisión (Canal 13) los ciclos *Los otros* y *Toda una historia*. En el Teatro San Telmo dirige *Ah, Soledad* de Eugene O'Neill, *Vivir aquí* (de su autoría), *Tartufo* de Molière, *Un hombre es un hombre* de Bertolt Brecht y *El mundo de Scholem Aleijem*.

En 1966 dirige una de sus obras fundamentales: *Los prójimos*, y en 1967 pone en escena, con enorme éxito, *La fiaca* de Ricardo Talesnik. Siguen sus obras *¿A qué jugamos?* (1968), *La ira* (1969) y *El lugar* (1970).

Ya a fines de los sesenta comienza a dirigir en México. En Buenos Aires estrena su nueva obra: *Los cinco sentidos capitales*

(1973) y en Caracas *Juana y Pedro* (1975), prohibida en Argentina. De 1976 data su primera novela, *Los cuartos oscuros*, a la que seguirá en 1981 su segunda novela, *Cuerpos presentes*.

Los años de la dictadura lo encontrarán en plena actividad de resistencia política desde la cultura: dirige *La Nona* (1977) de Roberto Cossa, su obra *Los hermanos queridos* (1978) y participa en la gestación y concreción de Teatro Abierto 1981, donde estrenará bajo su dirección *El acompañamiento*. Siguen los estrenos de sus obras: *Matar el tiempo* (1982), *Hay que apagar el fuego* (Teatro Abierto '82), *Papi* (1983).

Entre 1984 y 1986 ejerce el cargo de Secretario de Cultura de la Nación, bajo el primer gobierno de la democracia recuperada, el del presidente Raúl Alfonsín. Publica su tercera novela *El basural* (1988) y estrena *El frac rojo* (1988), *Aeroplanos* (1990), *El patio de atrás* (1994), *Los otros papeles* (1996), *A propósito del tiempo* (1997), *Abue: doble historia de amor* (1998). Gana el Premio Planeta con su cuarta novela: *Vuelan las palomas* (1999), a la que seguirán las novelas *La buena gente* (2002) y *La tierra inquieta* (2008). En 2004 da a conocer sus memorias: *El merodeador enmascarado*. Muestra de su energía creadora son los estrenos de dos de sus nuevas obras en 2011: *Vuelo a Capistrano* (dirección de Agustín Alezzo) y *El aire del río* (dirección de Manuel Iedvabni).

Los originales de la adaptación de *El puente* realizada por Buero Vallejo parecen haber sido elaborados a partir de la versión del texto publicada por Gorostiza en Ediciones El Junco en 1949. Dicha primera edición, que incluye en la tapa una fotografía del espectáculo en versión de La Máscara («la barra» de los chicos en la calle), sería cuatro meses posterior al estreno, porque al pie de la contratapa, en el costado derecho, en letra muy pequeña, se lee a manera de colofón: Vicente y Cía [imprenta], agosto 1949].

En su adaptación Buero Vallejo reproduce fielmente la tabla de «Personajes» de la edición de 1949² pero con tres agregados: uno mecanografiado, «Tres o cuatro mujeres que van a misa»; otros dos, manuscritos, «Un hombre de campera de cuero» y

² Tabla que en ediciones posteriores Gorostiza decide modificar.

«Dos enfermeros». Los originales de la adaptación no incluyen ni la dedicatoria ni el metatexto que Gorostiza pone en la primera edición de 1949.

Esta obra fue estrenada el 5 de mayo de 1949 por el Teatro La Máscara, de Buenos Aires, gracias al trabajo alegre y lleno de amor de todos sus integrantes. A ellos, y en especial a Pedro Doril, que alentó la creación y realización de esta obra, mi saludo de compañero. C. G. [1949: 2]

POR QUÉ ESCRIBÍ ESTA OBRA:

Escribí esta obra ávido de dar a mi gente el espectáculo maravilloso de sus propias vidas. De hacerles reír con su propia risa. De hacerles llorar con su propio llanto. De avergonzarlos con su pequeñez y de enorgullecerlos con su grandeza. Luego, quise atacarlos brutalmente a traición, y sorprenderlos en su ingenuidad hasta dejar sus nervios deshilachados. Por eso les hablo en su lenguaje. Su lenguaje es sucio y claro como el rostro de sus muchachos. Y si consigo algo, solamente algo de esto, seré bastante, bastante feliz. [1949: 3]

La ampliación del concepto de dramaturgia, el reconocimiento de la dramaturgia como «escritura viva», el auge del criterio historicista y la producción metatextual de los mismos creadores impulsan la necesidad de reflexionar sobre la versión o adaptación teatral para precisar sus límites poéticos y diferenciarla de otras prácticas de reescritura teatral. ¿Qué es una versión o adaptación teatral?³ Siguiendo la fórmula comparatista X-Y [Pichois-Rousseau, 1969], la versión o adaptación teatral es una reescritura teatral (dramática y/o escénica) de un *texto-fuente X*, teatral o no, previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad de los que surge un nuevo texto o *texto-destino Y*.

La reescritura a la que Buero Vallejo somete el texto de Gorostiza otorga a esta dramaturgia de la versión o adaptación

³ Seguimos para este análisis las categorías propuestas en Dubatti [2008].

teatral características singulares. Por un lado, mantiene fielmente los aspectos composicionales, morfológicos, temáticos y semánticos de la poética del texto original, sin duda sincrónico con *Historia de una escalera* en su concepción del realismo y del teatro social.⁴ Pero, por otro, imprime sobre la dimensión verbal del habla de los personajes una operación de *traducción intra-lingüística*, del español bonaerense al español peninsular, más específicamente el madrileño. Retomando las palabras de Gorostiza en las memorias y en la entrevista citadas, Buero Vallejo realiza una «adaptación de *El puente* al lenguaje popular español» [2004: 136] y «una inteligente adaptación de la obra al lenguaje madrileño» [Dubatti, 2010: 102]. Introduce así cambios en el léxico de los personajes (por ejemplo, «pelanduscas» en lugar de «chirusas»), en los nombres (Angélica pasa a ser Angelita; Pichín se convierte en Pitín), modifica el voseo por el tuteo, desaparecen los «che» tan habituales en la Argentina. Con sutileza y profundo conocimiento de la teatralidad, Buero Vallejo borra algunas marcas contextuales de la Argentina (como la referencia cultural del mate⁵ [1949: 12]) o traduce otras de un contexto a otro (los «mangos» [1949: 15], es decir, pesos argentinos, pasan a ser «machacantes»), pero mantiene la estructura social y topográfica del país de origen (por ejemplo, preserva las referencias al episodio con «el gallego» que se pelea con Teso y la locación de los trabajos del puente en Campana, ciudad de la Provincia de Buenos Aires). Esto último permite afirmar que no estamos ante una adaptación recontextualizadora, sino que la voluntad de reescritura es hacer más cercano y comprensible el español para el público madrileño, borrando las marcas dialectales rioplatenses, pero manteniendo el espacio dramático en la Argentina.

El procedimiento sería semejante al desplegado en una traducción inter-lingüística, por ejemplo, del inglés al castellano: una pieza que transcurriera en Nueva York mantendría su loca-

⁴ Se advierte entre Buero Vallejo y Gorostiza, en este momento de su teatro, una marcada «correlación estética» [Dubatti, 1992: 60].

⁵ Bebida muy popular en la Argentina.

ción, pero los personajes hablarían como los españoles. Buero Vallejo tiende un puente intralingüístico (de español bonaerense a español madrileño) que apela a las semejanzas y paralelos entre los registros lingüísticos de dos territorialidades diversas, pero lo hace para preservar la entidad social, histórica y geográfica de la cultura de origen.

Valga a manera de ejemplo la confrontación de un breve fragmento a dos columnas:

Texto Gorostiza (1º edición: 1949)	Texto Buero Vallejo (versión: 1950)
<p>TILO: <i>(Ahora más fuerte.)</i> ¡Plata, plata, plata! Como si no tuvieras otra cosa de qué hablar. Siempre te metés con la plata.</p> <p>ANGÉLICA: Es ella la que se mete conmigo. <i>(Las dos miradas se encuentran y luego se desvían nerviosas.)</i> <i>(Junto a la puerta.)</i></p> <p>PICHÍN: ¿Cuánto te costó, Ñato?</p> <p>ÑATO: Cinco mangos.</p> <p>TESO y PICHÍN: <i>(Al mismo tiempo.)</i> ¡Cinco mangos!</p> <p>ÑATO: Y... ahora están prohibidos...</p> <p>PATO: <i>(Ansioso.)</i> ¡Seguí, che! <i>(Junto al balcón.)</i></p> <p>TILO: <i>(Encontrando una vía de escape.)</i> ¿Toda la vida vamos a seguir igual?</p> <p>ANGÉLICA: No. Toda la vida no. Eso es lo que no quiero.</p> <p>TILO: Con protestar no vas a ganar nada.</p> <p>ANGÉLICA: Ya empecé también a pensar en eso.</p> <p>TILO: ¿Qué pensás hacer?</p>	<p>TILO: <i>(Ahora más fuerte.)</i> ¡Billetes, billetes, billetes! Como si no tuvieras otra cosa de qué hablar. Siempre a vueltas con el dinero.</p> <p>ANGELITA: Es el dinero el que está a vueltas conmigo. <i>(Las dos miradas se encuentran y luego se desvían, nerviosas.)</i> <i>(Junto a la puerta.)</i></p> <p>PITÍN: ¿Cuánto te costó, Ñato?</p> <p>ÑATO: Cinco machacantes.</p> <p>TESO y PITÍN: <i>(Al mismo tiempo.)</i> ¡Cinco machacantes!</p> <p>ÑATO: Como... ahora están prohibidos...</p> <p>PATO: <i>(Ansioso.)</i> ¡Sigue, hombre! <i>(Junto al balcón.)</i></p> <p>TILO: <i>(Encontrando una vía de escape.)</i> ¿Toda la vida vamos a seguir igual?</p> <p>ANGELITA: No. Toda la vida no. Eso es lo que no quiero.</p> <p>TILO: Con protestar no vas a ganar nada.</p> <p>ANGELITA: También lo he pensado.</p> <p>TILO: ¿Qué piensas hacer?</p> <p>ANGELITA: No sé. Pero esto</p>

<p>ANGÉLICA: No sé. Pero esto no lo voy a aguantar mucho tiempo.</p> <p>TILO: Dentro de veinte años vas a decir lo mismo.</p> <p>ANGÉLICA: ¿Dentro de veinte años? Dentro de veinte años... no quiero ser como mamá, pobre.</p> <p>TILO: ¿Qué tiene tu mamá?</p> <p>ANGÉLICA: Yo sola sé las cosas que han pasado.</p> <p>TILO: A todos nos pasan cosas.</p> <p>ANGÉLICA: Eso es lo que vos no comprendés ¿ves? Yo estuve al lado de mamá, he visto cómo ha pedido y cómo ha suplicado. Cómo se ha arrastrado, mejor dicho. Éramos mi hermano y yo los únicos que podíamos traerle unos miserables pesos a fin de mes. Todo lo demás, ella, ¿sabés? <i>(Inicia el llanto suave y graciosamente.)</i> Nosotros éramos chicos y no comprendíamos nada, pero después uno se hace grande y entiende las cosas; y se da cuenta que no hay derecho, que eso no está bien. Y una no tiene por qué pasar también por eso... <i>(Termina llorando cómicamente y sacando un pañuelo para sonarse la nariz. En ningún momento es trágico su gesto, o su voz.)</i></p> <p>[1949: 15-16]</p>	<p>no lo voy a aguantar mucho tiempo.</p> <p>TILO: Dentro de veinte años dirás lo mismo.</p> <p>ANGELITA: ¿Dentro de veinte años? Dentro de veinte años... no quiero ser como mamá, la pobre.</p> <p>TILO: ¿Qué le ocurre a tu madre?</p> <p>ANGELITA: Yo sola sé las cosas que le han pasado.</p> <p>TILO: A todos nos pasan cosas.</p> <p>ANGELITA: ¿Ves? Eso es lo que tú no comprendes. Yo he estado al lado de mamá, he visto cómo ha pedido y cómo ha suplicado. Cómo se ha arrastrado, mejor dicho. Éramos mi hermano y yo los únicos que podíamos traerle unos miserables duros a fin de mes. Todo lo demás, ella, ¿comprendes? <i>(Inicia el llanto suave y graciosamente.)</i> Nosotros éramos chicos y no comprendíamos nada, pero después uno se hace grande y entiende las cosas; y se da cuenta que no hay derecho, que eso no está bien. Y una no tiene por qué pasar también por eso... <i>(Termina llorando cómicamente y sacando un pañuelo para sonarse la nariz. En ningún momento es trágico su gesto, o su voz.)</i></p> <p>[1950: 20-22]</p>
---	---

Como en el caso de otras reescrituras en las que se vinculan teatro argentino y español (por ejemplo, la versión argentina de *Tierra Baja* de Ángel Guimerà, que estudiamos en otra oportunidad: [1992: 45-62]), se advierte en la lectura de la adaptación de Buero Vallejo la emergencia de un «tercer texto» de cruce, ni argentino ni español, que genera la percepción de una zona «extraterritorial» o, mejor aún, «supraterritorial», en que las culturas, los dialectos y los teatros se parecen y se hermanan.

BIBLIOGRAFÍA

- DI LELLO DE LESSER, LYDIA (2010): «*El puente* (1949) de Carlos Gorostiza: realismo problematizado y ausencia», en DUBATTI, JORGE (2010), pp. 100-116.
- DUBATTI, JORGE (1992): «Problemas de Teatro Comparado. La adaptación argentina (1909) de *Tierra Baja* de Angel Guimerà», en su *Comparatística* (ed.), Buenos Aires, Editorial Biblos, pp. 45-62.
- (2008): «Reescrituras dramáticas: la dramaturgia de la versión o adaptación teatral», en su *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, pp. 149-171.
- (coord.) (2010): *Del Centenario al Bicentenario: Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010*, Buenos Aires, Coedición Centro Cultural de la Cooperación y Fondo Nacional de las Artes.
- GOROSTIZA, CARLOS (1949): *El puente*, Buenos Aires, Ediciones El Junco.
- (1954): *El puente*, Buenos Aires, Ediciones Losange.
- (1963): *El puente*, Buenos Aires, Editorial Talía.
- (1966): *El puente*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana. Con reediciones en 1971 y 1976.
- (1974): *El puente*, Buenos Aires, Editorial Kapelusz, Col. GOLU.
- (1984): *Páginas de Carlos Gorostiza seleccionadas por el autor*, estudio preliminar de Luis Ordaz, Buenos Aires, Editorial Celtia.
- (1996-2007): *Teatro*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, cinco tomos.
- (2004): *El merodeador enmascarado. Algunas memorias 1920-2004*, Buenos Aires, Seix Barral.
- (2009): *El puente*, Ediciones Colihue, Buenos Aires.
- PICHOIS, CLAUDE & ANDRÉ-M. ROUSSEAU (1969): *La literatura comparada*, Madrid, Gredos.