

# Recepción y traducciones en España del teatro de Edward Albee

María José Conde Guerri  
Universidad de León  
mjcong@unileon.es

## 1. Introducción

Edward Albee constituye sin duda el ejemplo de *autor maldito* de la dramaturgia americana de la segunda mitad del siglo XX. Al igual que Arthur Miller o Tennessee Williams, e incluso más que ellos, Albee es un fiel representante de la escena del off-Broadway. Su trayectoria vital llena de dolorosos episodios reflejados luego en sus obras, sus piezas teatrales aferradas ideológicamente a un cruel retrato de la sociedad americana y desprendidas al tiempo de ésta mediante una estructura que baraja el inconsciente y los mecanismos del absurdo, así como su actitud agresiva frente al público y la crítica le han convertido en objeto de atención para los estudiosos.

## 2. Las primeras versiones

En España el fenómeno Albee comienza en 1966 con el estreno de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, 1962). Antes, en 1963, el director William Layton con el "Teatro de los Jóvenes" había ofrecido de modo experimental una representación conjunta de *Historia del zoo* (*The Zoo Story*, 1958) y *La caja de arena* (*The Sandbox*, 1960),<sup>1</sup> pero serán las peleas de George y Martha las que asusten de verdad a los españoles de finales de los sesenta planteando un debate moral entre los críticos, aunque como apunta el profesor Ramón Espejo Romero la traducción de José Méndez Herrera retocaba la acritud del texto original para proteger la supuesta hipersensibilidad del público de la época. (Espejo Romero 1999: 453-471)

---

<sup>1</sup> Se trató de una única sesión representada el 2 de Diciembre de 1963 en el Teatro Valle-Inclán.

Más prudente se mostrará María Luisa Borrás al traducir en 1966 *El sueño de América* (*The American Dream* 1961) limitada su representación al ciclo de teatro norteamericano del Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona bajo la dirección de Santiago Sans. La misma línea de contención observará Antonio Gala cuando en 1969 tradujo *Un delicado equilibrio* (*A Delicate Balance*, 1966) que pasó de puntillas por las tablas de El Español. Un hecho comprensible porque el lenguaje del autor de *Noviembre y un poco de hierba* en 1967 poco tenía que ver con la crueldad psicológica que ofrecía el norteamericano a través de la historia de un matrimonio enfrentado a la muerte de su hijo.

### 2.1. Todo en el jardín

Sin embargo, en 1970 *Todo en el jardín* (*Everything in the Garden*, 1966) supone un auténtico éxito y la consagración de Albee como una de las grandes figuras de la dramaturgia extranjera en España. Paradójicamente la obra había fracasado en Norteamérica y su inopinado triunfo en nuestro país plantea la primera de las incógnitas que supone el fenómeno Albee en España. Una incógnita que afecta directamente a las cuestiones de recepción y traducción del texto literario. ¿Por qué arrasan en taquilla *Todo en el jardín* y con posterioridad en 1972 *Historia del zoo* traducida y dirigida por William Layton mientras se hundían *Bêtes de mer* en traducción catalana de Terenci Moix en 1976 y ¿*Dónde estaba usted el día después?* llevada al castellano por Alfredo Mañas en 1983, versiones ambas de la obra *Seascape* (1975)?

En el caso de *Todo en el jardín* la explicación se halla en factores sociales y en una astuta traducción de Natividad Zaro, siendo producida la obra por Conchita Montes “propietaria de los derechos de las representaciones”. Ella y el director, José María Morera, juegan a la carta más alta en el entorno de una sociedad que ya atisba aperturas democráticas. En aquel año de 1970 *Todo en el jardín* comparte cartelera con el mensaje políticamente conciliador de *Olvida los tambores* de Ana Diosdado, con la violencia de *Romance de lobos* de Ramón María del Valle-Inclán, con el atrevido erotismo de Jaime Salom en *La playa vacía*, con el malévolo juego de apariencias matrimoniales de Juan José Alonso Millán en *Juegos de sociedad* y de Santiago Moncada en *Juegos de medianoche*. Además en 1971 se estrenará *Os-*

*curo y lejano paraíso* de William Inge, otro *rebelde* quien también muestra conflictos dramáticos centrados en la pugna madre-hijo. Al público español ya no se le considera *oficialmente ingenuo*. Así que los productores van a plantear sobre el escenario el tema de la prostitución en el matrimonio con voluntad de crear una polémica meta-teatral que rebase el texto de *Todo en el jardín*. La operación comercial funciona con el incentivo de que la pareja protagonista, Fernando Guillén y Gemma Cuervo, están casados y que en 1966 un matrimonio hollywoodense –Richard Burton y Elizabeth Taylor– confundieron vida personal y ficción en la versión cinematográfica de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* dirigida por Mike Nichols. Cualquier investigador de Albee sabe que el dramaturgo huye de los meros retratos de personajes y que su denuncia es una metáfora de la sociedad que todo lo compra y lo vende. Pero al espectador español de *Todo en el jardín* sólo se le enseña la problemática individual de un marido que amplifica sus textos dramáticos ante el espectador buscando su empatía. De repente Albee ha pasado a convertirse en un autor realista y “lo que es una sátira de los valores de un grupo social” se torna “descarnada tragedia de un hombre enfrentado a una situación límite”. (Espejo Romero 1999: 458). No hemos tenido acceso a la traducción de la obra pero sí a su versión televisiva en *Estudio 1* y compartimos plenamente la nota anterior añadiendo la opinión, reveladora de la mentalidad de la época, que aporta Federico Carlos Saíz de Robles:

La obra, cruda, áspera, inmisericorde como pocas es un espejo implacable en el que se reflejan todas las angustias y miserias, todos los fallos y frustraciones, todas las suciedades y depravaciones de nuestro tiempo. Obra desagradable pero ejemplarizante y subyugadora en grado sumo. (1970: 22-23)

Al cabo de los años queda clara la impostación cultural que sufrió el autor en aquel momento. *Corrosivo*, *amargo*, tales adjetivos son ciertos pero ¿alguien puede imaginar a un Albee lleno de benevolencia con una finalidad ejemplarizante?

## 2.2. Historia del zoo

La siguiente obra, *Historia del zoo*, disfrutará también del favor del público gracias a unas circunstancias socioculturales que aunque bien distintas de las anteriores, vuelven a representar un punto definitivo para su recepción. Si *Todo en el jardín* se ofrecía como el emblema de un violento naturalismo centrado en la clase burguesa, *Historia del zoo* es la bandera de los grupos no comerciales e ideológicamente progresistas de 1972. William Layton dirige el T.E.I. (Teatro Experimental Independiente) y a uno de sus discípulos favoritos, el excelente director José Carlos Plaza, en un montaje minimalista y audaz. El diálogo de Peter y Jerry es todo lo contrario de un discurso burgués y en la soledad e incomunicación de la que emana el aparente absurdo que vincula a ambos personajes radica su impacto para un público joven cansado de vacías retóricas. También es cierto que frente a *Todo en el jardín*, *Historia del zoo* ofrece una traducción muy fidedigna del original realizada por el propio Layton y publicada en la revista *Primer Acto* (Layton 1965: 34-47). Por vez primera Albee emerge de la incompreensión idiomática y lo hace además sirviendo de ejercicio práctico para toda una generación que quería encontrar en el llamado Método Stanislavski el modo más verista de plasmar sus emociones en el escenario. (AA.VV. 1972:10-39).

Tal enfoque justifica que las dos versiones de la siguiente obra de Albee, *Seascape*, careciesen de atención popular. En la primera, *Bèsties de mar*, Terenci Moix efectuó la traducción en catalán delimitando desde un principio el marco de recepción y en la segunda, *¿Dónde estaba usted el día después?*, Alfredo Mañas redujo sus postulados más broncos a favor de una metáfora sobre la evolución humana y la guerra nuclear, curiosamente más actual hoy que en 1975 o 1983 cuando el regusto del naturalismo todavía primaba en las elecciones del público.

## 3. De 1990 a 2008

Tendrán que pasar muchos años, hasta 1990, para que Albee retorne al teatro español. Instalada la Democracia y acostumbrado el público a toda clase de espectáculos libres de una censura oficial, sus obras pa-

recen en teoría exentas de límites opresivos. Incluso podían ser buenos ejemplos de la mayoría de edad de un público que accede a textos complejos ideológicamente, traducidos por escritores de amplia formación intelectual. Para precisar esta situación, subrayamos otro dato. Albee ya no es aquel escritor furioso que se batía en duelo contra el espectador convencional. Ha ganado el premio Pulitzer en 1994 con *Three Tall Women* y se ha vuelto más pausado como si se hallara de vuelta de sus furias anteriores dejando de lado, tan solo un poco, su percepción de la existencia en clave de absurdo, y ganado en ironía. Así lo expresa él mismo al hablar de tres de sus últimas obras a las que define como *tragedias* (Albee 2006):

*Three Tall Women, The Play About the Baby and The Goat, or Who is Sylvia*, brought their author out critical deep-freeze and into a sunlight that may prove to be as arbitrary as was its preceding dark. I like these three plays a lot (but as I said above, I like them all).

Sin embargo el panorama que ofrece la recepción de su teatro de 1990 a 2008 no será precisamente glorioso. Pocas obras representadas y la incompreensión del público en la mayoría de los casos constituyen el balance de su trayectoria en España. Mientras Tennessee Williams y Arthur Miller se han convertido en parte del repertorio clásico de las Compañías Nacionales y jóvenes Productoras revisan textos suyos aún inéditos en nuestro país, cuando representar hoy a Arthur Kopit carece de novedad y las obras de Sam Shepard y David Mamet atraen a un público incentivado por el cine, Albee vuelve a ser el mismo autor maldito de los años sesenta.<sup>2</sup> El motivo obedece de nuevo a factores de recepción socioliteraria.

### 3.1. Historias del zoo

El 27 de diciembre de 1991 en el teatro María Guerrero, sede del Centro Dramático Nacional, William Layton repone *Historias del zoo*. Los actores Chema Muñoz (Peter) y José Pedro Carrión (Jerry) tam-

---

<sup>2</sup> Véase el estreno en España de la obra de Tennessee Williams, *El reino de los cielos* representada por la compañía de Blanca Marsillach en el año 2008.

bién han sido formados en el Método y realizan una interpretación muy parecida a la que se efectuó en 1971. (Centeno 1996: 326) Con una diferencia: han pasado veinte, veintisiete años y el espectador madrileño actual parece ajeno a lo que acontece en escena, exceptuando la generación más joven intrigada por un autor paradigmático en los circuitos independientes del pasado. Treinta representaciones en la capital y una gira en 1992 por distintas ciudades españolas cierran el reestreno de una pieza recibida desde una cariñosa lejanía como “Una visita al viejo zoo” (Centeno 1991). En efecto, la obra no conmueve plenamente ni a los que asistieron a las antiguas representaciones:

Este estreno destila una especie de autohomenaje a aquellos años de censura y permanente búsqueda de un teatro naturalista fuera de la tradición española. Su rigor y su talento merecen el mayor respeto. (Centeno 1991)

ni al público recién llegado al mundo de Albee:

El conflicto de las dos Américas en las que conviven placidez e incertidumbre no ha cambiado un ápice; incluso parece haberse actualizado, aunque sus procedimientos escénicos (largos monólogos, trabajo esencialmente actoral) delaten el tiempo de su escritura hoy muy diferente. (Centeno 1996: 327)

### 3.2. Tres mujeres altas

Tras lo expuesto resulta muy loable la aventura de Jaime Chávarri dirigiendo en 1995 *Tres mujeres altas* (*Three Tall Women*). En primer lugar porque él es un director de cine (tal rasgo se notará en el montaje de la obra) que debuta en el teatro con esta pieza. Luego porque Chávarri se decanta por el Albee más actual, el de sus tres tragedias últimas antes citadas, buscando un tipo de obra de rasgos psicoanalíticos acorde con su delicada sensibilidad como director. Jaime Chávarri sabe muy bien que en España no gusta el teatro del absurdo si no han sido rebajados humorísticamente sus presupuestos agresivos, y que los problemas de la sociedad americana, del “sueño americano” no encajan plenamente en el público español. Por eso fracasaron en nuestro país la hondura metafórica de *Seascape*, inaccesible en su metáfora fu-

turista; *The Sandbox (La caja de arena)* donde una anciana se entierra para morir en el espacio de arena reservado en los parques para los juegos infantiles; *The Death of Bessie Smith*, 1960 (*La muerte de Bessie Smith*) con su acre controversia sobre la dignidad de las distintas etnias en EEUU, o *The American Dream*, por completo ajena a las preocupaciones españolas.

Huyendo de todo esto *Tres mujeres altas* parece reunir los factores que garantizan el éxito en nuestro país. Un Albee contemporáneo, un teatro (el Lara) íntimo y discreto por su condición de *bombonera* apta para piezas de profundo calado intelectual, y un reparto de campanillas. María Jesús Valdés, la veterana actriz favorita de Alejandro Casona y del exquisito director José Luis Alonso, Magüi Mira y Silvia Marsó. Solo tres mujeres y la muda aparición de un hombre para un drama que recrea las malas relaciones de Albee con su madre adoptiva Frances C. Cotter y al tiempo revisa las hipocresías de una capa de la sociedad americana que el autor vuelve a contemplar desde la amarga sabiduría de su perfecto conocimiento.

Chávarri tampoco descuida la traducción. Al contrario que en casos anteriores no desea versiones en exceso naturalistas que distraigan de la peculiar estructura dramática. Ha visto la obra en 1994 en Buenos Aires dirigida por Inés Ledesma con montaje de María Julia Bertotto, avalada por su éxito anterior en Viena, Nueva York y Londres, y desea mantener el violento lirismo que existe tras el texto. Por ello encarga la traducción al poeta Vicente Molina Foix que realiza una adaptación impecable, sujetos los parlamentos al propósito que el mismo Albee (2006) manifestó con motivo del estreno:

Sabía que no quería escribir un obra vengativa, honestamente no podía hacerlo ya que no sentía necesidad de vengarme... No albergo ningún rencor hacia ella, es cierto que no me gustaba mucho, no podía soportar sus prejuicios, sus aversiones, sus paranoias, pero admiraba su orgullo, su concepto de sí misma.

Incluso la escenografía encargada a Julia Bertotto es de color blanco y estructura minimalista acoplándose en fondo, que no en forma, al perverso mensaje que Albee lanza sobre los gustos estéticos de su madrastra:

- (1) Setting: A “wealthy bedroom. French in feeling. Pastels, with blue predominant. Two light archmairs, beautifully covered in silk”.

Quizás fuera este decorado blanco, de no color, reflejo de la vacuidad y la nada mental a la que se precipita el personaje el que desconcertase al público. Al menos la noche de su preestreno en Zaragoza el 29 de septiembre de 1995, previo a las representaciones en Madrid del 5 de Octubre hasta el 21 de Enero de 1996.<sup>3</sup> Si vale el paralelo de la expresión coloquial, el público se quedó literalmente en blanco. Al menos durante el primer Acto en el que una anciana agonizante por un derrame cerebral (“Tengo 91 años”) dialoga con su abogada y su secretaria a través de velocísimas réplicas carentes en apariencia de sentido y sin ningún soporte argumental expreso. Después, cuando en el segundo Acto se revela la problemática de la trama, la futura crítica de Javier Villán al referirse al “cruel Albee” se anticipará proféticamente y el público abandonó la sala o mostró sin tapujos su descontento ante una obra que le resultaba incomprensible y vacía de claves temáticas (Villán 1995). De nuevo el autor volvía a sufrir la condena de décadas anteriores: la marca del naturalismo. El público había acudido a ver, llevado por la dirección y el reparto, una alta comedia tal vez cuajada de amargura tal como mostraba el físico de la protagonista –María Jesús Valdés– plasmando la acotación de Albee sobre la mujer A:

- (2) A very old woman; thin, autocratic, proud, as together as the ravages of time will allow. Nails scarlet, hair nicely done, wears makeup. Lovely night gown and dressing gown.

Hasta ahí, perfecto. Los admiradores de *la Valdés* ya se habían acostumbrado a verla poco antes en el rol de una mujer afeada y envejecida junto a otra eximia actriz, Nuria Espert, en *El cerco de Lenigrado* original de Sanchís Sinisterra, y habían recompensado su esfuerzo estético con largos aplausos pero no toleraron verla en un descarnado cuasi monólogo que incidía en los temas favoritos de Albee:

---

<sup>3</sup> El acceso a la traducción del texto en castellano ha sido una gentileza de la Asociación de Autores de Teatro de España.



la familia rota, la relaciones entre padres e hijos y el devastador paso del tiempo en un discurso destructivo. Porque la fuerza y la gran calidad de la obra radican en sus estructura dramática cifrada en los moldes del absurdo y la investigación psicoanalítica. Una mujer al borde de la muerte que se desdobra mental y verbalmente en otras dos: ella misma a los 42 y a los 26 años –mujeres B y C– en un encadenado juego actoral que une el ayer con el presente a la búsqueda de las obsesiones del autor. ¿Se es capaz de modificar el pasado?, ¿puede ser toda experiencia una ilusión?, ¿hay unidad entre las diversas personas que fuimos? (Albee 2006: 384):

- (3) A veces cuando me despierto, pienso sobre mi vida, sobre mí misma, como si tuviera un sentimiento de estar muerta pero al mismo tiempo me sorprende de que la chica que ya ha muerto puede hablar y se asuste...

En contra de lo que podría esperarse el espectador más versado en Albee, aquel a quien el conflicto personal y de incomunicación del autor no debería sorprender por ya conocido en su dramaturgia, tampoco valoró en exceso el delicado equilibrio entre la historia real y su innovación en la estructura aunque sí el trabajo de los actores. Para algunos críticos el autor había rebajado la agresividad de su juventud sin comprender que jamás Albee se iba a mostrar tan desnudo ante el público, caminando más allá de la práctica del absurdo de los años sesenta para abordar el desentrañamiento feroz del propio yo con lo que esto implicaba de agonía existencial (Albee 2006: 385):<sup>4</sup>

- (4) Llegamos al final de esto, creo.  
When its all done. When we stop. When we can stop.  
(*Curtain*)

### 3.3. ¿Quién teme a Virginia Woolf?

Pasarán cuatro años hasta que Albee retorne a los escenarios españoles con la obra *¿Quién teme a Virginia Woolf?* Y de nuevo los mecanismos que llevarán a su estreno serán los mismos y la reacción del pú-

---

<sup>4</sup> Véase el conjunto de los críticos citados por Ramón Espejo Romero (1999: 461).

blico, idéntica. Un preestreno en distintas ciudades: el 7 Mayo de 1999 en Pamplona, luego Alicante, Bilbao, Barcelona para llegar el 12 de Febrero de 2000 al Teatro Albéniz y seguir con una gira por las plazas habituales del circuito con un total de 164 funciones. También grandes aplausos para la pareja protagonista –Adolfo Marsillach y Nuria Espert, antiguos compañeros desde *A puerta cerrada* de Sartre en el Poliorama de Barcelona en 1967– y la inopia del público que en algún punto de España consiguió despistar al crítico de turno y casi a los propios actores con sus comentarios fuera de lugar y sus risas a destiempo. (Torres 2000). *¿Quién teme a Virginia Woolf?* se repone porque el productor Juanjo Seoane y el escenógrafo Antonio Barajas confiando en el trabajo de los actores y sobre todo en la traducción y dirección de Adolfo Masillach piensan que es conveniente iniciar una operación teatral que recupere a los clásicos de la segunda mitad del siglo XX. (Marsillach 2002: 174-178) El resultado será muy parecido al de *Tres mujeres altas* aunque con más éxito de público y menor entidad teatral.

Conviene subrayar que con esta última versión son siete las veces que *¿Quién teme a Virginia Woolf?* ha subido a escena en nuestro país. En 1966, según precisamos antes, y de modo experimental en 1968, 1973, 1986, 1987 y 1996 (Espejo Romero 1999: 468). Pero la realidad española de 1999 demuestra que dramáticamente hablando, el matrimonio ya no es objeto de debate tal como lo presentaba Albee en EE.UU. en 1962 cuando esta cuestión era una intocable presa del conservadurismo. Ahora la obra tiende a reducirse a una pelea conyugal con los agravantes del sexo, el alcohol y el exhibicionismo lo que empuja peligrosamente la pieza hacia el melodrama. De hecho, tanto Espert como Marsillach eran conscientes de trabajar con un material demodé, manipulado por el cine, y antes de su presentación en Pamplona se curaron en salud afirmando: “Somos dos representantes de un teatro español determinado y es correcto que estemos haciendo esta obra” (Torres 1999). Más tarde Nuria Espert (2002) confesaría:

A los dos nos va genial y mira por donde el irresistible Seoane nos junta a los dos en una función que detesto y que se convierte por obra y gracia de tu presencia en escena en una de las aventuras más estimulantes de nuestras carreras.

Parecida opinión comparte Adolfo Marsillach (2002: 176):

El texto había quedado antiguo. Le asomaban los años sesenta por todas las costuras amenazando con reventarlas.

Su planteamiento revisionista consistirá en *limpiar* el texto primitivo de antiguos realismos

agarrándome a múltiples zonas del diálogo en las que se evidenciaba la influencia inquietante del absurdo. Intuí que el absurdo como perturbación de lo cierto y el juego como afirmación de lo incierto, podrían convertirse en la base de mi entendimiento de la obra. (Marsillach 2002: 177)

Tal propósito se refleja en la escenografía que altera el decorado de un hogar burgués diseñado por Albee. Marsillach idea un enorme ventanal al fondo “cuya desproporción no debería sorprender al público sino intrigarlo”. Otros elementos decorativos continúan en la misma línea: “una gran alfombra con una cenefa blanca delimitándola y un techo con una deslumbrante luz cenital sobre ella insinuando la imagen cruel de un ring de boxeo” (Marsillach 2002: 177). Esta plástica subraya una pelea donde el juego se convierte con todas sus perversidades en el objetivo a conseguir. Para su plasmación literaria Marsillach manejó tres versiones distintas (Marsillach 2002:17):

La original, poco fiable por culpa de mi lastimoso inglés, una francesa de Jean Cau atendible pero farragosa y otra argentina cuyo autor demostraba disponer de una estimable habilidad para tocar el bandoneón en el barrio de San Telmo de Buenos Aires. Y sin embargo, a pesar de todos estos elementos diseccionados sobre mi mesa de escritor displicente, acepté escribir Mi versión española de la obra de Albee.

Ignoramos si Marsillach trabajó con la versión más correcta: la que Alberto Mira había efectuado para editorial Cátedra en 1997. Todo parece indicar que sí a tenor del cotejo entre ambas traducciones (Marsillach 2002) En el caso del autor español la obra culmina con una interrogante innovadora de creación propia: la pregunta “¿Tú jue-

gas?” dirigida por George a Martha a propósito del tablero de ajedrez que aparece en la habitación convertido en símbolo del mensaje de Marsillach (2002: 177):

Mientras jueguen no podrán separarse. No les une el amor sino el peligro. No la pasión sino la lucha. Se necesitan porque son buenos contrincantes. Lo de menos es que se quieran o no.

Estructuralmente Marsillach aligera el texto de Albee que duraba cuatro horas adaptando las peleas matrimoniales a un ritmo más ágil e irónico apropiado al continuo movimiento que existe sobre el escenario. La pareja principal y los otros dos actores se levantan, se sirven copas, se cambian de traje en un intento del director de encubrir con un ropaje de futilidad realista el drama que subyace bajo las apariencias. Un ejercicio difícil de llevar a cabo y que se salda con oficio y brillantez pero sin la perturbación inherente a un texto de Albee. Algo que Marsillach (2002: 177) había pronosticado con valentía de gran director:

Me estaba adentrando en un campo lleno de minas en el que las contradicciones estallaban continuamente. Una sobre todo: yo pretendía huir del realismo pero la obra era *en apariencia* realista.

Sus palabras inciden en el gran dilema de la recepción de Albee en España. ¿Su teatro es realidad o juego? ¿El espectador debe reaccionar con una carcajada nacida en el absurdo o con la angustia de la tragedia?

### 3.4. *La cabra o ¿Quién es Silvia?*

Tal dualidad que gravitaba sobre todas las piezas del autor se rompe con el estreno de *La cabra o ¿Quién es Silvia?* en 2005. Por primera vez el público y la crítica están de acuerdo en aplaudir sin condiciones un texto del autor, abarrotando todos los teatros donde se representa.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> El acceso a la traducción del texto en castellano ha sido una gentileza de la Asociación de Autores de Teatro de España. Véanse las críticas de Joan-Antón Benach en *La Vanguardia*, Marcos Ordoñez en *Babelia/ El País*, María José Ragué en *El*

No existen dudas ante el magnífico trabajo de los actores encabezados por José María Pou quien dirige la obra traduciendo asimismo de forma literal el texto primitivo. Tampoco hay demasiados reparos ante el tema de la obra que sobre el papel debería levantar ampollas pues se expone la historia de un hombre felizmente casado y padre comprensivo de un hijo homosexual que confiesa a su amigo que se ha enamorado locamente de una cabra y es correspondido por ella. La pregunta resulta obvia: ¿asiste el público al teatro llevado por el morbo de la situación?, ¿se ha vuelto el espectador tan lúdico y tolerante que ríe ante una obra sobre la que su autor opina:<sup>6</sup>

Por fin he escrito la función que me va a expulsar del teatro americano. Creo que conmocionará y molestará a cierto tipo de gente. Con suerte habrá gente que se levantará de su butaca, amenazará con los puños y lanzará cosas al escenario durante la representación. Eso espero.

Nada de esto ocurrirá en España, lo que no desautoriza las dos tesis anteriores. En efecto, la morbosidad juega a favor de la obra y su éxito definitivo responde a la habilidad de José María Pou capaz de ofrecer un disparate de inquietante ludismo a juicio de los espectadores más insensibles, y al tiempo mostrar una auténtica tragedia para los amantes de Albee. Pero siempre desde los presupuestos de un cercano verismo, superando los márgenes de realidad del texto estrenado el 10 de Marzo de 2002 en el Golden Theatre de Nueva York. En ningún momento José María Pou olvida al espectador a quien guía con pautas realistas sobre un fondo de irracionalidad. Él lo explica así:<sup>7</sup>

*La Cabra es otra* historia de amor. Es una comedia de risa y a la vez una tragedia desoladora. Es teatro convencional y a la vez teatro del absurdo. Es poesía pura y a la vez chafarrinón salvaje. Es una humorada. Una risotada animal. Un chiste que nadie sabe

---

*Mundo*, Ramón Oliver en *LaNetro*, Sergio Doria en *ABC*, Francesc Massip en *Avui*, Jordi Bordes en *Punt Diari*, Gonzalo Pérez Olaguer en *El Periódico*, todas ellas unánimes en resaltar su éxito.

<sup>6</sup> Cito por el programa de mano que acompaña a la representación de *La cabra*.

<sup>7</sup> De nuevo cito por el programa de mano que acompaña a la dicha representación.

como acaba. La historia de una soledad y de muy malas compañías. Es la sorpresa, el asombro, la sacudida, la incredulidad, la duda. La provocación pura y dura. Es el corazón abierto a la irracional naturaleza del amor. Es el miedo y la perversión. Es el deseo. Y es la mejor obra de teatro que ha caído en mis manos en los últimos años.

Presentada de tal modo, *La cabra* se convierte en una metáfora de la incompreensión en la que el lenguaje a veces soez del amigo inoportuno (“Ross: ¿Te estás follando a una cabra?”) y la impotencia del protagonista (“Martin: ¿Por qué nadie lo entiende? Estoy solo. Solo”) se combinan para lograr un brutal y tierno episodio escénico. Hay que reconocer el gran mérito de José María Pou porque la lectura de *La cabra* ofrece un nivel de significado algo distinto al de la representación y bastante menos sugerente. Leída, *La cabra* nos trasporta a una tragedia donde sus tres actos conducen de forma inexorable al desastre final. Pierde fuerza el chispeante diálogo en clave de alta comedia entre el matrimonio de Martin y Stevie en el Acto I pero gana en intensidad literaria el papel de la esposa al término del Acto II quien delimita con su protagonismo el nudo de la acción. En cuanto al final de la obra, en el texto resulta menos desolado y más crudo que en la representación (Albee 2006: 600-605):

- (5) *Martin: (to Stevie)* I ask you: what did she ever do?  
*Stevie:* She loved you... you say. As much as I do.  
*Martin: (to Stevie empty)* I’m sorry. *(To Billy, empty)* I’m sorry *(Then)* I’m sorry.  
*Billy: (To one, then the other; no reaction from them):*  
Dad? Mom? *(Curtain).*

Sin lugar a dudas *La cabra* supone un excelente ejercicio para cotejar el texto escrito con su representación popular pues ésta, cual buen espectáculo, potencia las facetas más sugerentes y más comerciales de la obra.

### 3.5. El juego del bebé

Tal vez queriendo seguir su brillante estela o pensando que el teatro de Albee ya era comprendido por el público, en 2006 se estrenó *El juego del bebé*. El escenario fue el Teatro Jaime Salom de Parla (Madrid). La obra dirigida por Jesús Salgado y protagonizada por Manuel Galiana, María José Goyanes, Crispulo Cabezas y Carmen Gutiérrez, viajó luego a Baracaldo, Fuenlabrada, La Coruña y otras ciudades, no consiguiendo llegar a Madrid ni superar las treinta funciones. El problema no radicó en la excelente interpretación de los actores pues Carmen Gutiérrez obtuvo el Premio Ercilla de aquel año, ni tampoco en la traducción de Javier Lago que mantenía intacto el texto primitivo. El problema es que *El juego del bebé* ofrece a un Albee en estado puro quien sin concesiones comerciales escribe en 1998 una de sus últimas obras, acumulando en ella todos sus elementos ideológicos y estructurales favoritos. El absurdo existencial, el mito del paraíso perdido, el sufrimiento, la perversión lúdica, el simbolismo de los personajes y el vacío escenográfico se funden en la representación que supone un ejercicio de hermetismo inaccesible para muchos espectadores. Una lástima porque literariamente la obra es mucho mejor que *La cabra*, muy parca en sus réplicas veloces. Su cuidadosa exhibición de estilo perjudica la representación que se vuelve farragosa y difícil de seguir por su abrumadora verbalidad. Algo de esto anticipó el director Jesús Salgado:<sup>8</sup>

No intentemos entender cada frase, cada letra de esta comedia. No queramos saber si el bebé existe o si es un bebé teórico... o si sólo es un deseo... o si es el reflejo de las mentiras en las que instalamos nuestra propia, cotidiana comodidad y conformismo.

A nuestro juicio, la propuesta resulta válida para leer la obra aunque no para verla. El público se desorienta ante cuatro personajes anóni-

---

<sup>8</sup> Dicho por el director Jesús Salgado en la rueda de prensa con motivo de la presentación de la obra. Teatro Jaime Salom, Parla, Madrid, 2006.

mos y descontextualizados (*Chica-Chico-Hombre-Mujer*) en el mismo escenario:<sup>9</sup>

- (6) Dos sillas dispuestas de modo idéntico cerca del centro, algo oblicuas y con espacio suficiente para poder pasar entre ellos. Luz agradable. Fondo neutro. Un chico y una chica, los dos sentados. La Chica, en avanzado estado de gestación. Ella está a la derecha del escenario. Él, a la izquierda, las manos cruzadas, mirando al frente.

Después, cuando el invisible bebé desaparece a manos de El Hombre y La Mujer, los espectadores intentan encontrar una explicación racional al suceso, omitiendo la denuncia que lanza Albee (2006):

*Hombre:* Bueno, me imagino que queremos lo que casi todo el mundo quiere: vida eterna, con buena salud, quedarnos en la edad que tenemos en el momento de deseirla; dinero fácil con el suficiente autoengaño para hacernos sentir que nos lo hemos ganado, que somos gente de provecho; un gobierno que nos permita hacer lo que queramos, que sirva a nuestros intereses particulares y nos permita pensar que estamos haciendo cuanto podemos por ¿cómo les llaman? ¿Los menos afortunados?; ¿una polla más grande, una vagina más muscular, un bebé tal vez?...Si no tienes heridas, ¿cómo puedes saber que estás vivo? Si no tienes cicatrices, ¿cómo sabes quién eres? ¿Quién has sido?

El problema de su recepción viene entonces dictado por un exceso de informaciones en el texto. Privado de una anécdota argumental tangible, como podía ser la historia amorosa de *La cabra* o las peleas matrimoniales de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, el espectador pierde sus parámetros de referencia y arremete contra unos parlamentos que llegan a irritarle. El propio título en su simbólica ambigüedad (*El juego del bebé / The Play about Baby*) no llega a despejar una incógnita que se mantiene más allá del final de la obra destrozando en el juego entre

---

<sup>9</sup> El acceso a la traducción del texto en castellano ha sido una gentileza de la Asociación de Autores de Teatro de España.



lo real y la irrealidad el sueño americano que tanto atormentó a Edward Albee. Y aunque el traductor español haya *peinado* (según el argot teatral) el diálogo en un afán de rapidez expositiva se hacen demasiado evidentes las dificultades del público para acceder a un texto que plantea muy literariamente lo absurdo del juego existencial.

(7) *Boy*: I SAW IT! I HELD IT! I WATCHED IT COME OUT OF YOU. ALL BLOOD

*Girl*: No. Please; no

*Woman (To Girl)*: You have no baby

*Girl (Flat)*: No

*Man (To woman)*: What a wise girl

*Woman*: What a brave girl

*Boy (Crying now)*: I ... saw ... it; I ... I held it (*Response tempi easy now; all gentle except Boy*)

*Woman*: No

*Man*: No

*Girl*: No

*Boy (Sobbing)*: Yes

*Woman*: No

*Man*: No

*Girl*: No

*Boy*: Yes

*Woman*: No

*Man*: No

*Girl*: No

*Boy*: No?

*Woman*: No

*Man*: No

*Girl*: No

*Boy*: No

*Man (Sighs)*: Well then; we're done

*Woman*: Yes. (*Man and Woman begin moving upstage; Man pauses; mild puzzled look; Boy and Girl in silent tears –if possible*). (*Curtain*)

*Chico*: ¡LO VI! ¡LO TUVE EN MIS MANOS! ¡LO VI SALIR DE TI, TODA LA SANGRE...!

*Chica:* No. Por favor, no  
*Mujer (A la Chica):* No tienes ningún bebé  
*Chica:* No  
*Hombre (A la Mujer):* Qué chica tan sensata  
*Mujer:* Qué chica tan valiente  
*Chico:* Lo ... vi ... lo ... tuve ... en ... mis ... manos  
*Mujer:* No  
*Hombre:* No  
*Chica:* No  
*Chico (Sollozando):* Sí  
*Mujer:* No  
*Hombre:* No  
*Chica:* No  
*Chico:* Sí  
*Mujer:* No  
*Hombre:* No  
*Chica:* No  
*Chico:* ¿No?  
*Mujer:* No  
*Hombre:* No  
*Chica:* No  
*Chico:* ¿No?  
*Hombre (Suspira):* Entonces, muy bien; hemos acabado  
*Mujer:* Sí  
*Hombre:* ¡Lágrimas! ¡Lágrimas! (*A la Mujer*) ¡Lágrimas!  
*Mujer:* Sí; lágrimas  
*Hombre:* Oh, menuda red más tupida tejimos. Heridas, hijos, heridas. Aprended de ello. Sin heridas ¿qué sois? Si no os han partido el corazón... Bueno, os dejamos. No os levantéis (*Cogiendo la mano a la mujer*) ¿Vamos?  
*Mujer:* ¿Vamos?  
*Chico (Aún con lágrimas):* ¿No hay bebé?  
*Chica (Aún con lágrimas):* No  
*Chico:* ¡Le oigo llorar!  
*Chica:* No, no. No es así  
*Chico (Derrota):* No hay bebé  
*Chica (Suplicante):* No. ¿A lo mejor más tarde? ¿Cuándo seamos mayores... cuando podamos soportar... que nos

sucedan cosas terribles? Ahora no  
*Chico (Pausa):* Le oigo llorar  
*Chica (Pausa; mismo tono que el Chico):* Yo también le oigo.  
Yo también le oigo llorar. (*Las luces van desapareciendo.*  
*Telón).*

#### 4. Conclusión

Tampoco ha tenido suerte el teatro de Edward Albee en España durante el período 1990-2008. Buenas interpretaciones, cuidadas escenografías y unas traducciones fidedignas al original que no han sido recompensadas suficientemente con el favor del público. Como hemos expuesto el principal problema para su recepción ha radicado en el verismo. Un verismo que irónicamente ha funcionado en dos sentidos contrapuestos perjudicando la comprensión del autor. Por una parte los traductores han sido fieles a los textos sin omitir su mensaje de absurdidad metafórica, en un loable intento de abolir antiguas adaptaciones truncadas por la censura imperante, mas ese objetivo ha lastrado el interés del público español todavía reacio a distanciarse en exceso de moldes realistas. El tempo de la recepción teatral no coincide con el de la lectura del texto dramático mostrando el gran juego inherente a la esencia del género teatral. La necesidad de una perfecta correspondencia entre el texto escrito, la representación dramática y su recepción por parte del público.

#### 5. Referencias

- AA. VV. 1972. "T.E.I. historia y método". *Primer Acto* 142: 10-39.
- Albee, Edward. 2006. "Prologue". En *The Collected Plays of Edward Albee Vol I (1978-2003)*. Overlook Duckworth.
- Albee, Edward. 2006. *The Collected Plays of Edward Albee Vol III (1978-2003)*. Overlook Duckworth.
- Centeno, Enrique. 1991. "Crítica de la obra *Historias del zoo*". En *Diario 16*. 29 de Diciembre.
- Centeno, Enrique. 1991. "Una visita al viejo zoo". En *Diario 16*. 19 de Febrero.

- Centeno, Enrique. 1996. *La escena española actual*. Madrid: SGAE.
- Espejo Romero, Ramón. 1999. "Trayectoria española del teatro de Edward Albee". *ALEC* 24: 453-471.
- Espert, Nuria. 2002. "Querido Adolfo". En *El País*. 22 de Enero.
- Layton, William. 1965. "Traducción de *Historias del zoo*". En *Primer Acto* 68: 34-47.
- Marsillach, Adolfo. 2000. "Adaptación de la obra *¿Quién teme a Virginia Woolf?*". En *Primer Acto*, 90: 115-127.
- Marsillach, Adolfo. 2002. "Notas diversas y dispersas sobre mi montaje de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*". En *ADE* 90:174-178.
- Saíz de Robles, Federico Carlos, (ed). 1970. "Prólogo". En *Selección de Teatro Español 1970-71*. Madrid. Aguilar. 22-23.
- Torres, Rosana. 2000. "Crítica de la obra *¿Quién teme a Virginia Woolf?*". En *El País*. 12 de Febrero.
- Torres, Rosana. 1999. "Crítica de la obra *¿Quién teme a Virginia Woolf?*". En *El País*. Pamplona 10 de Mayo.
- Villán, Javier. 1995. "Sombrias, luminosas actrices" en *El Mundo*. 8 de Octubre.