

Profesión: adaptador

Raquel Merino

Uno de los grandes problemas con el que se enfrenta el crítico de traducciones de teatro es la variedad de etiquetas que se emplean para identificar el producto vertido de una lengua a otra y la aún mayor diversidad de realidades que se esconden tras dichas etiquetas. Para tratar de estudiar este fenómeno, hemos optado por un acercamiento, más que prescriptivo, fundamentalmente descriptivo, de lo que en realidad se esconde tras la denominación.

Parece existir un cierto consenso entre los estudiosos del tema en cuanto a lo que se entiende como adaptación, versión o traducción. El Dr. Julio César Santoyo en su reciente e interesante artículo: "*Traducciones y Adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología*" nos define la traducción como "*el estricto trasvase intertextual de una pieza dramática*" (1) orientada a un público eminentemente lector. La versión la entiende como "*La traducción dramática con miras exclusivamente escénicas*" (2) y la adaptación tendría "*un único objetivo: naturalizar teatro en una nueva cultura meta para lograr el 'efecto equivalente' de que habla Newmark; acomodar, adecuar y ajustar un texto destinado a un público de un tiempo y espacio cultural particulares a las expectativas de un colectivo distinto*" (3).

El mismo Profesor Santoyo cita a Enrique Llovet, asiduo adaptador a la escena española, que dice: "*Convertir un texto nacido en alemán, para espectadores alemanes, en un texto para españoles no es traducir. Tendrá que ser adaptar, buscando una y otra vez equi-*

valencias, ritmos, modos, formas, compensaciones que se instalen en una audiencia para la que no nacieron, buscando obtener efectos similares a los producidos por el original"(4). Aquí parece coincidir con Peter Newmark cuando apunta que toda traducción de una obra dramática es forzosamente una adaptación. Estamos nosotros también de acuerdo con Enrique Llovet en lo que de presupuesto teórico tiene esta afirmación, pero disentimos con respecto al modo de ponerlo en práctica del que la suscribe.

Y es que existe un profundo desajuste, un abismo, entre lo que se dice debe ser una adaptación y lo que se ofrece como tal. La adaptación de la obra de Willy Russell *Educando a Rita*, realizada por Enrique Llovet en 1982, es uno de estos casos en los que teoría y práctica, lejos de complementarse, se contradicen. El propio adaptador en la introducción a la edición de esta obra nos confiesa: "*He tenido ciertas dificultades para hacer a esta comedia trasponer las fronteras de dos sistemas educativos, el latino y el sajón, de tan escaso parecido*"(5). Admitimos que es difícil realizar las trasposiciones culturales necesarias, pero a tenor de lo que más adelante nos dice el adaptador: "*me ha parecido más leal buscar equivalencias familiares que trasladar literalmente las referencias originales*"(6) hubiéramos creído que, a pesar de la dificultad, habría conseguido realizar tal trasposición. Sin embargo, un estudio de la adaptación nos muestra que en la mayor parte de los casos, Enrique Llovet ha trasladado literalmente las referencias originales y que lo que él denomina "equivalencias familiares" no son más que esporádicos intentos de acercar, culturalmente hablando, la obra al espectador.

En *Educando a Rita*, según el mismo adaptador, "*la remisión constante a obras y autores que sirven con sus datos propios el desarrollo de la acción (...)constituyen el soporte dramático de la comedia*"(7). Reflejar las más, tal como aparecen en el original, y sustituir unas cuantas esporádicamente sólo conduce a la confusión del espectador o lector que, además de enfrentarse con elementos de la cultura británica que el autor utiliza, debe discurrir por qué otras referencias a su propio medio cultural interfieren sin ninguna razón aparente el fluir de una obra ambientada en otro país.

Dichas referencias a autores y obras de la Literatura Inglesa en ocasiones se suprimen, en su mayoría se reflejan tal y como aparecen en el original y, en ciertos casos, se sustituyen por otras. El apellido del poeta granadino Lorca(8), sustituye al de Yeats(9) y el

poema "La casada infiel"(10) es el equivalente utilizado para "The Wild Swans at Coole"(11). El título de la novela de D.H. Lawrence *Sons and Lovers* aparece trasladada como *Crimen y castigo* prácticamente a lo largo de toda la obra. La referencia al poeta americano Ferlinghetti(12) la adapta Llovet convirtiéndola en "el barroco"(13) y en el mismo pasaje "American poets" aparece reflejado como "la poesía barroca española". Todos estos cambios, si bien discutibles, no dejan de ser un intento real de adaptación, algo que no ocurre con aquellos elementos que se trasladan sin más u otros que sin razón aparente se modifican. La tumba de Wordsworth (14), por ejemplo, se convierte en la tumba de Shakespeare (15) y no en la de Espronceda o algún poeta romántico español.

Si la intención expresa del adaptador era la de acomodar el texto teatral a un público y una cultura diferente de aquella en la que la pieza fue creada, dicha intención ha quedado más que frustrada, invalidada por tal caos y tal falta de coherencia y unidad como el que existe en otros productos similares cuyos autores no ha expresado ninguna intención especial.

Una vez más el Profesor Santoyo nos describe la situación con toda claridad: "*La adaptación es un término que ha de definirse con extrema nitidez, por el peligro que entraña que los bucaneros teatrales lo utilicen como patente de corso para disfrazar todo tipo de inaceptables manipulaciones, textuales y escénicas. La experiencia demuestra que nunca nombre alguno relacionado con la traducción ha sido utilizado con peores fines. La historia más reciente corrobora al tiempo que bajo esta etiqueta cabe todo, incluida la destrucción del original. 'Adaptar' ha venido significando 'entrar a saco' en la obra ajena, sobre todo si es extranjera*"(16).

Cuando además el autor de tal sinrazón envuelve su producto con intenciones expresas tan elevadas y pontifica describiendo la adaptación de una obra, no sin razón, como un proceso en el que el adaptador está "*buscando una y otra vez equivalencias, ritmos, modos, formas, compensaciones que se instalen en una audiencia para la que no nacieron, buscando obtener efectos similares a los productos por el original*" (17). Entonces, adaptar no es como reza el Diccionario de la Lengua Española: "*Modificar una obra científica, literaria, musical, etc..., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o por procedimiento diferente al original*"(18), sino una denominación detrás de la que todo cabe y todo vale.

Nosotros, dejando atrás definiciones de lo que debe ser, que parecen estar suficientemente claras, nos ceñiremos al ámbito de lo que es. Después de un recorrido terminológico por la historia del teatro en este país en los últimos veinticinco años, hemos podido constatar que la etiqueta más utilizada para presentar una obra extranjera que ha sido trasladada a nuestro idioma es la de versión. Este parece ser el término que está consustancialmente unido al mundo del teatro. Aproximadamente un 75% de las obras extranjeras se presentan en nuestro país como versiones. El número de ocasiones en las que se utiliza la palabra adaptación es muy inferior, alrededor del 20% y aquellas que se presentan como traducciones constituyen el resto.

La adaptación, tal y como se nos ofrece, puede ser interlingüística, de un idioma extranjero al nuestro, o intralingüística. Puede ocurrir que se realice dentro del mismo género literario (una obra de teatro que se adapta para el escenario) o entre diferentes géneros (una novela que se adapta para ser representada). Tenemos, por lo tanto, la variable del idioma y la del género literario, y un fin muy delimitado: la representación de la obra dentro de la cultura donde se realiza la adaptación y normalmente en la lengua correspondiente a tal cultura. También, por supuesto, habremos de considerar la figura del adaptador individual, o colectivo.

Cuando la adaptación tiene lugar dentro de una misma lengua, solemos encontrarnos con obras de teatro clásico o novelas que han sido modificadas con el fin de acomodarlas a la época en la que se representan. Tenemos por ejemplo las obras dramáticas de Lope de Vega y Calderón o el *Don Juan* de Zorrilla que con cierta frecuencia se adaptan y representan en nuestro país, adaptaciones, pues, intralingüísticas sin variación de género. Novelas como *Tirano Banderas* de Valle Inclán o *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes también han sido adaptadas y representadas. Son un ejemplo de adaptación intralingüística también, pero con variación de género. La obra de teatro *Raíces* de Arnold Wesker es un ejemplo de adaptación interlingüística dentro del mismo género y el *Cándido* de Voltaire es no sólo una adaptación de una lengua a otra sino también de un género a otro.

Sin embargo, hay ocasiones en las que traducción o versión y adaptación de una misma obra se consideran operaciones diferenciadas que pueden realizar una o más personas, por separado o en estrecha colaboración. No es raro encontrarse con un director de

teatro que lleva a cabo o colabora en la adaptación de una obra traducida por otro.

En cuanto a la identidad de los autodenominados adaptadores, parece indicado apuntar que es tan variada como la naturaleza misma del producto ofrecido por ellos. En algunas ocasiones nos encontramos con famosos escritores como Caballero Bonald o dramaturgos como Buero Vallejo que suscriben adaptaciones esporádicamente. En otros casos, son los llamados traductores o adaptadores profesionales los que, utilizando la traducción de otro, o la suya propia, acomodan la obra al escenario. Y, finalmente, son a veces directores como Jaime de Azpilicueta o actores como Conchita Montes los que hacen incursiones dentro del movedizo campo de la adaptación.

Después de tipificar lo que se nos ofrece como adaptación y una vez identificados los autores de la misma, sólo cabe preguntarse si los productos clasificados como tal obedecen a las expectativas que despierta tal clasificación.

Al considerar dichos productos, nos percatamos de que, lo que en ocasiones se esconde detrás de la denominación "adaptación" (como también ocurre con los términos "versión" o "traducción") no es, ni con mucho, el trasvase de elementos culturales extraños o de referencias opacas para el espectador. Suele ser, por el contrario, una manipulación ilegítima y descarada del texto original, una contaminación de la obra a cargo de un "profesional" que se suele llamar a sí mismo "adaptador" y que se anuncia gracias al nombre de otros que, bien o mal, escribieron las obras que él desmantela y recompone a gusto, a su gusto.

Uno de dichos adaptadores, que figura y ejerce como tal en nuestro país desde hace ya dos décadas, es Juan José de Arteche. Nos centraremos en la figura del mencionado adaptador por ser un representante genuino de esta actividad. Raramente encontraremos su nombre como el de autor de obras originales, o como director o actor. Este profesional se ha dedicado en cuerpo y alma a importar obras de sus países de origen al nuestro y, al parecer, con bastante éxito a juzgar por su dilatada carrera y producción.

Una de las constantes del trabajo del mencionado adaptador es la importación de obras de autores virtualmente desconocidos dentro del ámbito del teatro no sólo nacional sino internacional, pero con gran éxito de taquilla en Londres o París fundamentalmente. Y por último, un rasgo que le caracteriza es su colaboración conti-

nua y prolongada con el actor Arturo Fernández. Desde hace quince años Arturo Fernández y Juan José de Arteche son una pareja inseparable. Cuando el mencionado actor produce una obra extranjera como empresario, su adaptador más asiduo se la prepara, se la adapta casi siempre del mismo modo sin tener en cuenta quien sea el autor de turno de la obra en cuestión. Un fenómeno más a tener en cuenta en el panorama de nuestro teatro.

De unas cincuenta obras trasladadas por Juan José de Arteche en los últimos veinte años, aproximadamente la mitad fueron etiquetadas como versiones, un tercio como adaptaciones y una pequeñísima parte como traducciones. Ha trasladado obras escritas originalmente en inglés, francés, alemán, italiano, y ruso. En ocasiones ha suscrito alguna versión española basada en una adaptación ya realizada. Un rasgo curioso de su imagen de adaptador es el hecho de que la editorial en que generalmente editaba las obras que había vertido anunciara "otras obras del mismo adaptador" en vez de mencionar obras del mismo autor como es la costumbre.

Los críticos de teatro no han sido ajenos al trabajo de este adaptador. Así, Fernando Lázaro Carreter, en su sección dominical de la revista *Blanco y Negro* escribía el diecisiete de abril de 1988 a propósito del estreno de *El placer de su compañía* de Samuel Taylor: "*No le debe ser fácil [a Arturo Fernández], sin embargo, hallar comedias que se presten a sus capacidades, y tal vez no las hallara sin la complicidad de su constante adaptador [...] el cual se las deja dóciles como un guante. El placer de su compañía no es ni mejor ni peor que otras representadas por él. Simplemente, funciona con la misma eficacia que casi todas ellas para el fin al que se destina: el recital del actor*". Ya en 1979, casi diez años antes, Lázaro Carreter se refería a esta relación entre Arturo Fernández y Juan José de Arteche con ocasión del estreno de la obra *Juego de noche* de Frank D. Gilroy, diciendo: "*En Francia, en Inglaterra hay abundantes actores así. Es una posibilidad más del teatro, tan respetable como todas, y admirable si otras mejores se pudieran adivinar*" (19).

Francisco Alvaro apuntaba al hilo de la mencionada colaboración entre Arturo Fernández y Juan José de Arteche y con ocasión de haberse estrenado *Una percha para colgar el amor* de Samuel Taylor: "(...) *la comedia le sienta como un traje a medida a Arturo Fernández*" (20). De hecho, no es mala la comparación si tenemos en cuenta que más que adaptador Arteche ejerce de sastre, cortando y ajustando pieza tras pieza al gusto y manera de su cliente. También

el crítico A. Fernández Santos comentaba el estreno de *Homenaje de Bernard Slade* con lo siguiente: "*Arturo Fernández es actor de peculiar estilo, y público, "su público", incondicional. Elige sus obras, casi siempre de autores extranjeros*" y continuaba: "*Ahora, una americana, adaptada por Arteché a las características de Arturo Fernández, el más directo heredero del modo de hacer de A. Closas*"(21)

Su colaboración con actores a los que proporciona adaptaciones a medida no se ha limitado a la ya mencionada, en varias ocasiones ha colaborado con Zori y Santos preparándoles obras extranjeras que ofrecer a su público de siempre. Francisco Alvaro escribía refiriéndose a la obra de Biscuire y Lasaygues *Los dos virgos*, en versión de Juan José de Arteché: "*Esta pieza, si no hecha, está "adaptada" para Zori-Santos, los dos graciosos actores a quien el público va a ver hace tantísimos años y siempre aplaude*"(22). Por su parte Lorenzo López Sancho, crítico de teatro del diario ABC, comentaba en relación con esta misma obra: "*(...)los autores, que asistieron desde un palco al estreno, (...) no pudieron enterarse de las muchas libertades que con su texto se ha tomado Arteché*"(23).

No todas las críticas de sus versiones y adaptaciones son negativas, pero sí la mayoría, y muchos de los que las suscriben aciertan al apuntar que Arteché manipula el texto a voluntad sobre todo cuando tiene un cliente fijo al que atender.

Como ya hemos dicho anteriormente casi todos los autores que Arteché adapta o traduce son bastante desconocidos y cuando manipula textos de algún autor consagrado no parece acertar del mismo modo que con los autores comerciales. Es el caso de la función sobre textos de Chejov que preparó en colaboración con Gabriel Arout en 1974, o la obra de Woody Allen *Aspirina para dos* en 1980, o la obra de Arnold Wesker *Raíces*, que Arteché adaptó en 1966 y que apenas superó las cincuenta representaciones en su día. Si comparamos la respuesta del público ante esta obra con la acogida que tuvieron *La cocina* y *Sopa de pollo con cebada*, ambas del mismo autor, resulta sorprendente la diferencia. en el caso de *Raíces* la crítica fue en general fría, sin embargo las otras dos obras de Wesker mencionadas obtuvieron el premio *El espectador y la crítica* a la mejor obra extranjera en los años 1973 y 1979 respectivamente. Una de las claves para explicar esta diferencia en la respuesta de público y crítica, probablemente esté en el estudio comparativo del texto original y la adaptación española.

Convendría así mismo considerar la reacción de la crítica y el público que presenciaron la obra en su versión y país de origen. A propósito del estreno Gareth Lloyd Evans, publicaba en el diario *The Guardian* lo siguiente: "*There can be no doubt about the enthusiastic reception which greeted Roots, a new play by Arnold Wesker at the Belgrade Theatre, Coventry, last night. This is distinctly a 'message' play and the audience loved its downright mixture of earthy humour, stylised characterisation and preaching*". Sin embargo, ningún crítico español pasó de ser frío en sus apreciaciones. D. Antonio Valencia apuntaba con motivo del estreno de la adaptación española: "*Unos cuantos tacos de mala traducción o correspondencia, unas ciertas alusiones escatológicas y franqueza sobre las prácticas sexuales son poco bagaje para ser judío, marxista, etcétera*"(24). D. Juan Emilio Aragonés apuntaba: "*(...)dramáticamente Raíces no es nada del otro jueves: muy discursiva, algo dogmatizante y con una acción interior llevada tan en profundidad que con frecuencia se pierde de vista*"(25).

Volviendo al texto español diremos que un estudio en profundidad de la adaptación de Juan José de Arteche nos sorprende y nos preocupa. Nos sorprende por ver sobre el papel que la mayor parte del material textual que leemos parece corresponder al original, al menos en una primera cala. Nos preocupa, sin embargo, cuando nos percatamos que el parecido con el original puede llegar a ser hasta coincidencia. El texto de *Raíces* está tan desprovisto de las principales características que hicieron del original una pieza valiosa y aclamada, que nos preguntamos si el esqueleto que nos queda sirve para reflejar lo que Wesker pretendió que fuera su obra.

No es este un caso de estupefacción a primera vista, como lo es la versión que de *El amante complaciente* de Graham Greene hizo José María Pemán con su constante tendencia a crear y recrear a propósito de un original que convirtió en enano a base de cortes. No es tampoco ésta una obra en la que los errores destaquen en una mera prospección inicial. El único propósito claro del adaptador es el de comunicar un contenido tan básico que sin su forma no es gran cosa. No parece que Arteche haya querido adaptar la obra, ni bien ni mal, en cuyo caso nos preguntamos por qué habría de etiquetarla erróneamente. Quizás sea porque tampoco es una versión o una traducción en sentido estricto y al tratar con un autor de renombre quiso intentar respetar el original.

Si analizamos el resultado del estudio comparativo de ambas versión original y adaptación española, desde el punto de vista de los elementos adaptados o adaptables, nos encontramos con que el dialecto utilizado por los personajes no ha sido adaptado de ningún modo, ni siquiera parece que se haya intentado reflejar el registro coloquial. Arnold Wesker en una nota previa a la edición de su obra dice: "*This is a play about Norfolk people, it could be a play about any country people*" (26), y comenta el modo de hablar de los personajes y cómo ha reflejado este habla por medio de la ortografía. En estrecha relación con el modo de hablar de los personajes, tenemos la utilización de palabras malsonantes, tacos, que aparecen a lo largo de prácticamente toda la obra como parte integrante del discurso de los personajes. Pues bien, el uso de los mismos es esporádico y arbitrario en la adaptación. No parece haber una correspondencia entre términos como "blust" o "daft" y sus traducciones, y se suprimen muchos más de los que se reflejan(27).

Sólo en dos ocasiones hemos percibido un intento de adaptar o naturalizar nombres propios que aparecían en el original. Es el caso de la marca de coches Armstrong (28), que Arteche sustituye por Austin(29), probablemente creyendo que ésta última puede ser más conocida por el público; y el nombre del comercio londinense Swan & Edgard's(30) que vemos reflejado como Harrowd's (31), probablemente por la misma razón.

Mantiene medidas monetarias (libras, chelines) a lo largo de toda la obra. El nombre del diario *Manchester Guardian* (32) se mantiene, mientras que *Evening News* (33) se omite. El nombre de Chaucer(34) se refleja la única vez que aparece en la obra. Con los nombres de personas ocurre lo mismo, no existe un criterio único, la mayoría se mantienen, siendo otros sustituidos (Jimmy Skelton(35) por John Skelton(36), o Ma Buckley(37) por la abuela Smith(38)). El caso más curioso es el de Sam Martin, el pescadero, que se convierte por obra y gracia de una traducción ambigua e incompleta en Santo o nombre de pueblo según se prefiera (39). Otro ejemplo de ambigüedad es el nombre de Pearl Bryant, mujer de Frank Bryant, personaje que aparece en el tercer acto. Su nombre, al contrario de lo que ocurre con los de los demás, que se reflejan tal como aparecen en el original, aparece en el texto del diálogo como Ann o An o Anny(40) y en la edición de la obra como Pearl, marcando sus intervenciones en el discurrir del diálogo. Así nos encontramos con que en la adaptación española Beatie se dirige a Ann haciéndole una

pregunta y contesta alguien identificado en la página como Pearl. Para el lector de la obra, un auténtico galimatías de difícil solución. Para el espectador no lo es en tal medida, salvo por el programa de mano en el que verá anunciado el nombre de un personaje que luego no aparece como tal.

Convendría preguntarse qué es lo que ocurre con el resto del texto. La solución es tan compleja como el proceso de manipulación que ha sufrido esta obra. Consideremos la figura de Ronnie, un joven intelectual, *alter ego* del autor, que no interviene directamente en la obra sino a través de Beatie, su novia, quien constantemente le menciona y cita literalmente sus palabras. Ella es el vehículo gracias al cual su presencia se deja sentir. Pues bien, el discurso de Ronnie está entrecomillado en el texto original y las acotaciones relativas a este discurso lo distinguen de lo que Beatie dice por sí misma, sin citar. Este elemento, importante más que para el espectador para los actores que utilizan el libreto o el lector de la obra impresa, no aparece reflejado. En ocasiones observamos algunos pasajes entrecomillados, pero no del modo que lo están en el original. Este que podría parecer un problema vanal, no lo es tanto si consideramos que la voz de Ronnie es una constante importante en la obra. Su voz y su ausencia, en contraposición con la presencia y el discurso diferente en contenido y registro del resto de los personajes, confluirán al final del tercer acto cuando Beatie remonta el vuelo, su propio vuelo con sus propias palabras, ya no entrecomilladas.

Con respecto al resto de fenómenos detectables en la adaptación española de la obra, diremos que la manipulación y el empobrecimiento son constantes; no hay ni un acto, ni una escena, que resalten por su calidad, ni siquiera existen partes que pudiéramos criticar por demasiado libres. El empobrecimiento es tal que no da para tanto. El rasgo fundamental de este texto español de *Raíces*, son los errores continuos de traducción que pueden ser desde el producto de la ignorancia hasta el resultado de una labor realizada con excesiva celeridad y escaso cuidado y profesionalidad. Las adiciones son escasas, aunque significativas por lo que tienen de simples y anodinas, y las supresiones, aun siendo cuantitativamente más sobresalientes, tampoco harían gran daño a un texto que estuviera aceptablemente vertido. En este caso acaban por afear aún más un conjunto gris que no nos explicamos cómo pudo llegar a las cincuenta representaciones, a no ser por la promesa de contemplar el producto de la pluma de un escritor como Wesker en un momen-

to en el que no parecía abundar este tipo de autores en los escenarios de los teatros estables.

En suma, el producto que se nos presenta como adaptación, bajo el título de *Raíces* y junto al nombre de su autor, Arnold Wesker, no es tal. Es un ejemplo continuado de errores, inequivalencias y simplificaciones tanto de forma como de fondo. Todo el texto puede servir como ejemplo del mal hacer de algunos profesionales que como Juan José de Arteche se dedican a manipular obras extranjeras de forma poco satisfactoria. Al producto de su adulteración lo pueden llamar adaptación, versión o traducción, nosotros en español tenemos términos más descriptivos para referirnos al fraude. Ejercer el oficio de traductor o de adaptador no significa tener permiso para dañar ni la obra que se pretende traducir ni la fama del escritor que la creó en su momento. Debería ser un acto de fé y de modestia ante el autor, el público espectador o lector y, sobre todo, ante uno mismo.

Notas:

- (1) Santoyo, J.C., "Traducciones y Adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología", en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1989, nº 4, p.97.
- (2) *Ibid.*, p. 102.
- (3) *Ibid.*, p. 104.
- (4) *Ibidem.*
- (5) Russell, Willy, *Educando a Rita*, adaptación de Enrique Llovet Madrid, MK Ediciones, 1983, pp.7-8. En adelante, todas las citas que se hagan de la adaptación española de esta obra, se referirán a esta edición.
- (6) *Ibidem.*
- (7) *Ibidem.*
- (8) pp. 15-16.
- (9) Willy Russell, *Educating Rita, Stags and Hens and Blood Brothers*, London, Methuen, 1986, p. 175. Todas las referencias al texto inglés de la obra se han tomado de esta edición.
- (10) pp. 15-16.

- (11) p. 175.
- (12) pp. 211-212.
- (13) pp. 53-54.
- (14) p. 221.
- (15) p. 63.
- (16) J.C. Santoyo, opus cit., pp. 103-104.
- (17) Ibid., p. 104.
- (18) *Diccionario de la Lengua Española* (Prólogo de D. Antonio Tovar), Ed. Cantábrica S.A., Bilbao, 1987, p. 39.
- (19) Francisco Alvaro (ed.), *El espectador y la crítica* (El teatro en España en 1979), Valladolid, 1980, p. 221.
- (20) Ibid., (El teatro en España en 1977), Valladolid, 1978, p. 95. op. cit. p. 95.
- (21) Ibid., (El teatro en España en 1980), Valladolid, 1981, p. 207.
- (22) Ibid., (El teatro en España en 1979), Valladolid, 1980, p. 198.
- (23) Ibidem.
- (24) Francisco Alvaro(ed.), *El espectador y la crítica* (El teatro en España en 1966), Valladolid, 1967, pp. 162-163.
- (25) Ibid., p. 263.
- (26) Arnold Wesker, *The Wesker Trilogy: Chicken Soup with Barley, Roots, I'm talking about Jerusalem*, Penguin, Harmondsworth, England, 1979, p. 3. Todas las referencias del texto inglés han sido tomadas de esta edición.
- (27) Arnold Wesker, *Raíces*, adaptada por Juan José de Arteche, Ed. Escelicer, Madrid, 1970. Esta misma adaptación de la obra fue editada en la revista *Primer Acto*, nº 79. Todas las referencias al texto español han sido tomadas de la edición de Escelicer. Para la cuestión de palabras malsonantes, cualquier parte de la obra sería adecuada, nos remitimos específicamente a las pp. 85-86 del original inglés y a la p. 10 del texto español.
- (28) p. 86.
- (29) p. 4.
- (30) p. 110.
- (31) p. 35. El error de ortografía se reproduce tal y como aparece en la edición de Escelicer.

- (32) p. 88 y p. 13 respectivamente.
- (33) p. 104 y p. 28 respectivamente.
- (34) p. 18 y p. 93 respectivamente.
- (35) pp. 124-125.
- (36) pp. 49, 50 y 51.
- (37) p. 126.
- (38) p. 51.
- (39) MRS. BRYANT:(...) (Hears van pass on road) There go Sam Martin's fish van. He'll be calling along here in an hour. (p. 110).
MRS. BRYANT:(...) (Se oye pasar un camión.) Ahí va el camión de San Martín, ha llegado mi chica. Volverá a pasar dentro de una hora. (p. 35).
- (40) pp. 44 y 46.