



CUATRO VERSIONES DE *INFORME PARA UNA ACADEMIA*

FOUR VERSIONS OF REPORT FOR AN ACADEMY

MARÍA SOLEDAD GÓMEZ RUIZ

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

RESUMEN

El género dramático ocupa un lugar casi inexistente en la producción literaria de Franz Kafka. Sin embargo, su obra narrativa ha sido adaptada al teatro por un elevado número de dramaturgos, actores y directores de escena tras la Segunda Guerra Mundial. Este estudio se centra en la teatralidad contemporánea de *Informe para una academia*, uno de los textos más inquietantes del autor checo, cuyo narrador es el simio-humanizado que dirige su discurso a unos narratarios miembros de una academia científica. Para la práctica comparativa de los textos, he reunido un corpus de cuatro versiones: las dos primeras fueron estrenadas en España por el actor José Luis Gómez en 1971 y 2006. La tercera, *El gorila*, corresponde a la versión de Alejandro y Brontis Jodorowsky, realizada en 2009, y, por último, la más reciente, *El show de Kafka*, estrenada en 2012 con dramaturgia de Ignacio García May.

PALABRAS CLAVE

Adaptación teatral de textos narrativos, teatro comparado: versiones y diferentes puestas en escena de *Informe para una academia*.

ABSTRACT

The dramatic genre occupies an almost non-existent place in the literary production of Franz Kafka. Nevertheless, after the Second World War, his narrative work has been adapted to the theater by many playwrights, actors and stage directors. This study focuses on the contemporary theatri-

cality of *Report for an Academy*, one of the most disturbing texts of the Czech author, whose narrator is the humanized-ape who directs his speech to narrators, members of a scientific academy. For the comparative practice of the texts, I have collected a corpus of four versions: the first two were released in Spain by the actor José Luis Gómez in 1971 and 2006. The third, *The Gorilla*, corresponds to the version of Alexander and Brontis Jodorowsky, written in 2009, and, lastly, the most recent, *El show de Kafka*, released in 2012 with dramaturgy by Ignacio García May.

KEY WORDS

Theatrical adaptation of narrative texts, comparative theater: versions and different stagings of *Report for an Academy*.

1. TEATRALIDAD IMPLÍCITA DE FRANZ KAFKA

Es un hecho fácilmente constatable que Kafka se ha convertido en un fenómeno enormemente influyente en la cultura de los siglos XX y XXI. Por ello, el arte dramático moderno, siempre proclive a nutrirse de la narrativa, ha llevado una y otra vez sus obras al teatro (especialmente, a partir de los años 50). Lo paradójico, como afirma Sanchis Sinisterra, es que su obra narrativa ha sido adaptada al teatro por la mayor parte de los dramaturgos, actores y directores de escena importantes tras la Segunda Guerra Mundial y puede afirmarse que la fascinación que suscita sigue vigente en las compañías de todo el mundo. ¿Por qué este autor ha sido tantas veces adaptado y representado en el teatro? Una respuesta convincente podría ser «la teatralidad implícita» de sus relatos. Con todo, la teatralidad no es un rasgo extensible a toda su producción sino que se concentra en un periodo determinado tras su descubrimiento del teatro yiddish –entre 1911–1912, 1917–1918– cuando ha roto la relación con Felice Bauer y comienza su enfermedad.

Informe para una academia es uno de los textos más inquietantes de la obra de Kafka. Estudiosos de muy diversas tendencias han tratado de darle una interpretación definitiva aunque, como suele ocurrir con las obras realmente grandes, el sentido del texto resulta inagotable. Sin embargo, puede afirmarse que se trata, por una parte, de una indagación sobre la libertad individual frente a la

colectividad y, por otra, de una referencia al sentimiento de desarraigo. La condición judía del autor checo y su postura ambivalente respecto de esta cultura –algo que él reprochó a su padre– parecen asomar en este relato con especial sutileza (algo parecido ocurre en *Josefina, la cantora y el pueblo de los ratones*). Sanchis Sinisterra afirma que el texto con el que Kafka define su identidad literaria es *La condena*, aunque la «teatralización» de su discurso se hace patente en textos como *Desdicha* (incluida en *Contemplaciones*, obra publicada en 1912). El único texto dramático conservado es *El guardián de la cripta*, aunque resulta dudosa su originalidad, pues fue reelaborado por Max Brod a partir de diversos textos corregidos por el propio Kafka y de un manuscrito «mecanografiado y corregido» por él mismo (pero incompleto). También se añade la deficiente traducción al castellano de su obra, escrita originalmente en alemán, excepto algunas cartas dirigidas a su amiga Milena Jesenská.

En una caracterización genérica de su obra destinada a servir de ayuda en la adaptación de sus textos narrativos al teatro, Sanchis Sinisterra insiste en que, por lo general, es el presente, un presente continuo abierto a un futuro inminente, la dimensión dominante de la temporalidad en sus textos narrativos (2002: 107–108). Tampoco conviene olvidar que todo se relativiza, ya que el espectador descubre los hechos desde una perspectiva múltiple y contradictoria y, al igual que el lector, lo percibe todo desde la multiplicidad de puntos de vista del protagonista. También es frecuente la atmósfera nocturna y onírica asociada al tiempo y espacio del texto, un rasgo común a toda su obra.

La literatura contemporánea utiliza el símbolo para comunicar lo indeterminado y, por ello, la obra de Kafka es eminentemente abierta desde un punto de vista interpretativo. Sus símbolos no agotan las posibilidades de la obra abierta, pues funda su literatura en mundos basados en la ambigüedad tanto por la ausencia de centros de orientación como por la continua revisión de valores y certezas. Presenta una teatralidad no basada en la fábula y lo discursivo, pero dotada de movimiento puesto que los acontecimientos de la mayoría de sus relatos se resumen en pocas líneas. Las situaciones remiten a procesos, condenas, torturas, esperas, metamorfosis, enfermedades, además de la desesperación, y las interpretaciones propuestas son correlativamente muy diversas (existencialistas, clínicas, psicoanalíticas, teológicas, etc.). Por ejemplo, en *Ante la ley* el autor opta por una trama poco precisa, pues lo importante del relato es la simbología implícita en un hombre que espera ante la puerta de una ley que nunca llega. Otro aspecto interesante es el fragmentarismo y las acciones físicas descritas en textos como *Resoluciones* o *La desdicha del solterón*. En el primer relato Kafka plantea todo un abanico de

acciones que llenarían un escenario de imágenes sugestivas: «Me arranco del sillón; doy una vuelta a la mesa; pongo en movimiento la cabeza y el cuello; pongo fuego en los ojos; distiendo los músculos alrededor de aquellos... Un movimiento característico de tal estado es recorrer las cejas con el dedo meñique».

Un relato particularmente interesante es *Un viejo manuscrito*, texto que narra el conflicto entre ellos –los enemigos nómadas del norte, que han invadido su patria, y nosotros. El discurso es interesante con una trama cuyas referencias son poco precisas, ya que no se sabe realmente quiénes son los nómadas y por qué les han invadido; Kafka los describe como tiranos que no hablan su idioma. Por otra parte, no queda establecido a qué patria se refieren sino tan solo que la salvación de la misma depende de un «nosotros», que son los artesanos y comerciantes. La peculiaridad del discurso ha sido puesta a prueba por Sanchis Sinisterra con actores y actrices en sus talleres. En su calidad de director, aprovecha el conflicto establecido entre ellos y nosotros –otredad y mismidad– y crea un coro con esa primera persona del plural, cuyo exarconte es el zapatero. De lo que se trata es de crear una situación dramática a partir de un texto narrativo que puede tener múltiples variantes; el sentido del texto depende, en última instancia, de la función que se quiera ejercer sobre el otro.

La teatralidad de Kafka, basada no en una fábula muy desarrollada y sí en las anomalías del discurso, es analizada por Sanchis Sinisterra en otro relato, *Abogados* (2003: 77–90), cuyo argumento se resume en dos frases: alguien busca defensores y entra en un lugar que parece ser un tribunal de justicia, se da cuenta de que no lo es, pero sigue moviéndose por el lugar. La primera dificultad de este texto es la temporal, el relato comienza en tiempo pasado con el protagonista narrando un suceso ya acaecido y después recurre a un presente atemporal, finalizando con uno de carácter actual. Por su parte, el narrador aparece desdoblado: hay un «yo» que, en la última parte del texto, se convierte en un «tú». El tiempo presente y el doble sujeto enunciativo condicionan correlativamente los deícticos espaciales. En este texto, el dramaturgo resalta por tanto, las anomalías discursivas en cuanto al narrador (yo–tú), el espacio (aquí–allí) y el tiempo (entonces–ahora), cuyo sentido y significado nos transporta a una situación onírica o un estado de ensoñación. La acción no se completa, lo que constituye una característica del discurso narrativo kafkiano y de su estética fragmentaria.

2. INFORME PARA UNA ACADEMIA: CORPUS Y ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS ADAPTACIONES AL TEATRO

Se trata de uno de los textos más inquietantes de la obra de Kafka. Críticos de diversas tendencias han intentado ofrecer una interpretación definitiva, aunque lo realmente universal de este texto es la indagación, bajo la forma de un informe dirigido a los miembros de una academia científica, sobre la libertad individual frente a la socialización humana y, por otra parte, sobre el sentimiento de desarraigo. La condición judía del autor checo y su postura ambivalente respecto de su situación fuera y dentro de esta cultura parecen asomar en este relato con especial sutileza y también en el de *Josefina, la cantora y el pueblo de los ratones*.

Informe para una academia fue publicado en la revista *Der Jude* y tuvo gran éxito. Lo leyó Elsa Brod en el «Club de mujeres judías» y Max Brod le hizo una reseña con su propia interpretación, que no fue desmentida por el autor y que transcribo a continuación:

Franz Kafka narra la historia de un mono, apresado por Hagenbeck, y que se convierte a la fuerza en ser humano. ¡Y vaya ser humano! El último, el más repugnante miembro del género humano lo recompensa por sus esfuerzos de acercamiento... El asimilado, que no quiere la libertad, ni la infinitud, sino únicamente una salida, una lastimosa salida. Es a un mismo tiempo grotesco y elevado, la indeseada libertad de Dios permanece amenazante detrás de la comedia «humanoanimal» (2014: 38–39).

Esta fue la interpretación que se impuso al principio; después surgieron otras que tienden a descifrar el *Informe* como una crítica a la sociedad moderna y al conflicto entre libertad y seguridad. También refleja el problema de la identidad, tema que obsesionaba a Kafka (quizá también por su condición de judío asimilado, que trata de insertarse en la sociedad europea). La jaula de Pedro el Rojo se ha interpretado en esa línea como el gueto judío frente a la selva de su procedencia que, por otra parte, se identifica con el Antiguo Testamento.

El hecho de que el protagonista del *Informe* sea un chimpancé es un tema recurrente en de-

terminados textos de Kafka, en los que los animales sirven para reflejar comportamientos humanos como la dificultad de adaptación social o el sentimiento de inferioridad (Grözinger lo ha relacionado con muchos textos cabalísticos que también crean ficciones con animales para tratar el tema de la expiación y la culpa) (2014: 40). Los protagonistas intentan adaptarse a una nueva vida y, como un gran maestro, el escritor juega en sus historias con la normalidad y lo extraordinario. El tema de los animales aparece en otros relatos como *La metamorfosis*, *Investigaciones de un perro*, *Un cruce*, *Chacales y árabes*, *En nuestra sinagoga*.

Informe para una academia fue publicado en 1917. Además de la extendida interpretación del judío asimilado, es interesante la observación que hace Coetzee sobre la coincidencia en el tiempo con la publicación de un monográfico del científico Wolfgang Köhler, *La mentalidad de los simios*, en la que describe los experimentos realizados con estos animales. Coetzee relaciona en *Elizabeth Costello* al simio más evolucionado, Sultán, con «Pedro, el Rojo» del *Informe* como una posible fuente de inspiración para Kafka. Al parecer, el escritor recurrió a la biografía de Carl Hagenbeck, leyó además textos sobre números de *Varieté* realizados con chimpancés y orangutanes y, por supuesto, consultó manuales sobre el comportamiento animal. Por esta razón, en la obra la prosa científica contrasta fuertemente con el contenido de la ficción.

El texto es también una sátira sobre la evolución individual y social del ser humano y los problemas de adaptación al entorno desde la infancia. El diseño del discurso, cuyo narrador es el simio humanizado que se dirige a unos narratarios que son miembros de una academia científica, dota de gran realismo la extraordinaria ficción. El argumento se resume en la triste historia de un mono cautivo y amaestrado el cual, al salir de la jaula, aprende a hablar. A partir del informe a una academia científica, asistimos como lectores a la amarga sátira de un mono-humano que narra su vida anterior. El protagonista cuenta que fue capturado cinco años antes en una expedición de caza de la firma Hagenbeck en su lugar de origen, Costa de Oro. Desde ese momento y, tras recibir dos tiros, despierta en una jaula en el barco de Hagenbeck. El mono descubre que no tiene salida y opta por observar e imitar a los hombres. Aprende a escupir, fumar en pipa, beber alcohol y hasta a hablar por primera vez; es instruido por varios maestros y, ya en Hamburgo, se convierte en artista de *music hall*. El informe es un relato que muestra el aprendizaje y la adaptación al medio como única salida para sobrevivir; este breve relato es una sátira sobre la domesticación humana.

2.1. *Informe para una academia, versión de José Luis Gómez*

El actor y director representó por primera vez el texto de Kafka en 1971. El montaje fue muy novedoso y alcanzó un éxito incomparable, dada la profundidad del texto y el rigor interpretativo de José Luis Gómez. El actor, formado en Alemania y Francia, vino a España invitado por el Instituto Alemán de Madrid para participar en el II Festival Internacional de Teatro (1971). Presentó dos espectáculos en el teatro de la Zarzuela: *Informe para una academia*, de Franz Kafka, y *El pupilo quiere ser tutor*, de Peter Handke. José Luis Gómez no solo llevó a cabo la traducción del alemán y la adaptación escénica del texto de Kafka sino que se encargó además de la dirección. El público hizo una lectura del texto más que en clave animal en términos de la república que retorna tras el exilio. El monólogo se representó en los escenarios españoles y de Latinoamérica y, por petición del actor, se grabó para la televisión. El documento constituye uno de los textos televisivos más importantes de los años de la transición.

Según ha explicado el propio director, él quería montar el texto de Kafka desde 1962, cuando estudiaba en el Instituto de Estudios Teatrales de Bochum. Anteriormente lo había hecho un actor alemán al que él admiraba mucho, Klaus Kammer, y, después, lo representaron dos o tres actores más pero, para Gómez, las versiones cojeaban siempre en algún punto, el simio era demasiado humanizado o, por el contrario, saltaba como un saltimbanqui. En esa época el actor no se sentía con la seguridad necesaria para afrontarlo porque le pareció que necesitaba más técnica corporal. Diez años más tarde, cuando lo invitaron a actuar en Madrid, decidió retomar el proyecto y fue cuando descubrió la gran actualidad del texto de Kafka en temas como la castración de la naturaleza, las cada vez mayores presiones sociales, la neurosis civilizada, etc. La intención inicial era, al parecer, presentar el relato junto a otros textos bajo el título *Responsabilidad*.

Muy sorprendido por la enorme repercusión del montaje, el actor confesó que esa primera versión fue más bien un recital basado en su interpretación vocal y en el movimiento. Rasgos muy trabajados durante el proceso de ensayo fueron la minuciosidad, la plasticidad y la claridad de la interpretación combinadas con la ingenuidad, la nostalgia, la amargura, el inconsciente y el sentido del humor. Se dejó guiar preferentemente por su imaginario y, solo al final del proceso creativo, dedicó dos sesiones a observar y adoptar algunos gestos simiescos.

Esta primera versión de *Informe para una academia* no modifica el original de Kafka, lo que demuestra la teatralidad implícita del hipotexto. La traducción del alemán es, como quedó apuntado, del propio Gómez y presenta cambios mínimos respecto del original. El monólogo se estrenó el 2 de noviembre del mismo año; la producción y dirección del montaje corrió a cargo de José Luis Gómez y Peter Fitz, la escenografía, aunque mínima, es de Alfredo Alcáin y la interpretación del director y actor español. Desde que aparece en escena, el actor se dirige al público como si se tratara de los miembros de una academia. Vestido con traje, sus manos y cara están caracterizadas de forma simiesca y lleva una cartera de donde extrae el informe que consulta en algunos momentos del monólogo. El escenario está casi vacío limitándose a un atril y un taburete.

Esta versión apuesta por el trabajo vocal y corporal; hay un equilibrio muy sutil entre los movimientos y los peculiares brincos simiescos y es reseñable la ironía con que interpreta a un mono que ha dejado de serlo. Las pausas de la interpretación coinciden con los cambios de párrafo del hipotexto, que provocan la risa del espectador. Se suprimen en la versión algunas frases como, por ejemplo, la descripción que hace Kafka de la jaula de los animales y cómo se sentaba Pedro en ella, etc.; todos los elementos del relato son respetados fielmente. El final tampoco cambia y la interpretación vocal pone el énfasis en la explicación del cometido del informe: «Por lo demás, no quiero que me juzguen los hombres, solo quiero difundir conocimientos; me limito a informar, también a ustedes, honorables miembros de la Academia, también a ustedes solo les he informado» (2014: 417). Como conclusión, puede afirmarse que esta primera versión de José Luis Gómez no introduce cambios respecto del texto original y la interpretación tiende a potenciar la historia de Kafka.

2.2. *Informe para una academia, segunda versión de José Luis Gómez en 2006*

Las motivaciones que hicieron a José Luis Gómez retomar *Informe para una academia* tras treinta y cinco años fueron varias, según confiesa en la entrevista de José Ramón Díaz Sande. La principal tuvo que ver con las conversaciones que Gómez mantuvo con Sanchis Sinisterra sobre las nuevas fuentes y textos de Kafka; específicamente, el descubrimiento de tres fragmentos de su *Cuaderno octavo*, redactados en la misma época que el *Informe* definitivo, además del reencuentro con *La última cinta de Krapp*, de S. Beckett, y la lectura de la novela *Elizabeth Costello*, de Coetzee. Estas

fuentes y el estímulo de las conversaciones con Sanchis Sinisterra renovaron la ilusión de Gómez por encarnar otra vez al personaje de Pedro el Rojo.

La nueva versión es una dramatización más poética y ahonda más en la soledad del mono y su evolución hacia un ser cada vez más humanizado. El montaje es más espectacular que en la primera versión; en primer lugar, la duración es de una hora y veinticuatro minutos aproximadamente, según la grabación hecha por el Centro de Documentación Teatral el siete de abril del año 2006. La puesta en escena muestra a un mono-artista en un espacio muy kafkiano, esto es, el camerino de un actor, además de un sillón con una mesita, una cinta de correr, las dos patas del escenario que indican diferentes atmósferas y mundos, según avanza la historia de Pedro el Rojo. En esta versión el responsable del montaje, que al principio afirma que grababa sus ensayos, cuenta con los ayudantes de dirección Carlos Aladro y Fefa Noia, aunque en la ficha técnica aparece José Luis Gómez como director; también le corresponde, asistido por Ronald Brouwer y Fefa Noia, la traducción y dramatización del texto.

En esta versión, se han incorporado al texto original tres textos breves de Kafka referidos al mismo protagonista: una carta de su primer domador, que Pedro lee en la intimidad de su cuarto de estar, una entrevista, que un periodista realiza a su actual empresario y domador, y otra hecha al propio Pedro el Rojo (la voz en la radio corresponde a Iñiqui Gabilondo). Por otra parte, la escenografía, que en la versión de 1971 casi no existía, en esta reposición es desarrollada por Silvia de Marta.

El proceso de documentación y ensayos varía respecto de la versión de 1971. Tras treinta y cinco años, el director ha madurado y el equipo es más amplio. Ya se han mencionado algunas de las muchas interpretaciones que suscita el texto de Kafka. En esta reposición se generaliza la analogía del precio que se asigna a un judío para ser asimilado por la sociedad europea, se trata del precio que pagamos todos los seres humanos de una u otra forma en la vida. El equipo se dio cuenta de que no era únicamente el precio de un mono sino el que corresponde a un artista en la vida por serlo. Esa nueva lectura de un mono-artista que graba su informe para sí mismo constituye una reflexión sobre el precio que pagamos todos en términos sociales: la sumisión y la pérdida de la dignidad. Gómez afirma que hay que proteger la obra de Kafka de excesivas exégesis pero es consciente de que la historia del simio adaptado a la civilización es un texto polisémico y, al encarnarlo de nuevo, surgió esta nueva

lectura sobre el precio que ha de satisfacer el actor para ser aceptado socialmente.

Por otra parte, el trabajo físico del actor (Gómez tenía 65 años en ese momento) exige tener las rodillas flexionadas y requiere, por tanto, un precalentamiento del cuerpo en el proceso de ensayos. Según confiesa el propio actor, el trabajo vocal con el personaje de Pedro el Rojo, una actividad muy difícil en su juventud, resulta ahora mucho más fácil gracias al entrenamiento con Vicente Fuentes. La interpretación del nuevo Pedro el Rojo es la de un personaje que se va transformando durante el espectáculo hasta el punto de no saber al final si vemos a un hombre o a un mono. Por otra parte, el camerino puede verse como la metáfora de otra jaula y el dilema de un mono que, para conseguir una salida, se hace artista y elige el teatro de variedades. La lectura es contemporánea y personal; no se trata, como en 1971, de un mono pronunciando un discurso ante los académicos sino de un ser humano que ha perdido su identidad y vive encerrado en su microcosmos profesional.

El espectáculo de 2006 comienza en oscuro con un espacio sonoro concreto, que muestra el origen del mono libre en el marco de una atmósfera de selva con ruidos de todo tipo de animales. El actor aparece en bata y abraza al muñeco de un chimpancé que retira del sillón para sentarse. La escenografía se hace eco de los espacios imprecisos de Kafka: a la izquierda del espectador se sitúa el camerino y, en el centro, aparece una especie de sala de estar con un sillón y una mesita, donde hay un proyector de diapositivas, que enciende Pedro el Rojo. Se sienta mientras come pipas de forma simiesca y, a la derecha del espectador, se proyectan en una pantalla fotografías de monos. El personaje percibe, como los espectadores, las fotos proyectadas mientras chasquea la lengua; finalmente, aparecen imágenes de artistas de variedades y un teatro. Pedro el Rojo apaga el proyector ante la imagen del teatro y el escenario se ilumina. El personaje coloca una grabadora sobre la mesita en el centro del escenario, la conecta y escucha el texto inicial del informe —es una invariante respecto del texto de Kafka— que ha grabado él mismo, lo apaga y vuelve a ponerla para escucharlo de nuevo. El actor prosigue con el informe donde lo había dejado en la grabación. Utiliza mapas en el momento de explicar su origen y el de la captura y se mueve libremente por todo el escenario; las pausas sirven para cambiar de acción, lugar, vestuario, etc. La pata del fondo del escenario de la derecha es por donde el personaje aparece dos veces con bebida. La primera vez, picarón, la esconde y bebe sentado en su sillón mientras narra el momento en que despertó en la jaula del barco de Hagenbeck; la segunda trae una botella de vino, que abre en el camerino, mientras cuenta cómo aprendió a descorchar y a beber con su primer maestro.

El texto no cambia respecto al hipotexto en todos sus temas y motivos; sin embargo, está lleno de signos escénicos que aportan un nuevo sentido al informe: es el caso del sonido de aviso del teatro para salir a escena que hace que el actor se dirija a la izquierda del escenario, donde se ubica el camerino, y se lleve asimismo la grabadora para continuar grabando su informe. También los momentos frente al espejo, donde se maquilla de forma muy simple con dos puntos blancos en las mejillas y uno en la nariz, y, con música de vals, saca de la pata izquierda del fondo una burra con vestuario. La funda de bombero y la capa y montera de torero indican el número español que va a interpretar. El actor, de espaldas, se prepara para subir las escalerillas del escenario que están al fondo y a la inversa del espectador. Pero se cierra el telón en señal de que aún no es el momento de su actuación y el personaje prosigue su grabación.

La segunda llamada a escena va acompañada de la música de un pasodoble. El espacio queda vacío iluminándose únicamente la escalerilla por donde sube a actuar el mono-torero; tras finalizar, deja el vestuario y come un plátano en el camerino. La audición de lo que se ha grabado le sirve para continuar con el texto del informe. Ahora sus acciones indican que ha terminado el día y su trabajo; se desmaquilla y se viste con pijama y bata. Al comenzar a contar la historia con su primer maestro y el aprendizaje de la bebida, Pedro el Rojo se quita las horquillas y la peluca de simio y aparece el actor cada vez más humanizado (o, al menos, crea esa impresión de ambigüedad al espectador). Toda esta parte del *Informe*, la narración de las experiencias con sus diferentes maestros, tiene como fondo un sonido que repite el ambiente de la selva y el ruido de los animales del principio del espectáculo. En ese momento baja una cuerda al escenario y Pedro el Rojo coloca una cesta con frutas, que se supone son para los monos y chimpancés. La descripción del momento en que aprende a beber con su maestro es más extensa y detallada en el hipertexto que en el original: el personaje alude al momento cuando toma la botella, la descorcha, bebe por primera vez y la arroja con asco gritando con voz humana: ¡hola!

A continuación se abraza al chimpancé-muñeco que dejó detrás del sillón; la acción justifica la continuación del *Informe*: «... imitaba a los hombres para encontrar una salida». Se hace un oscuro y el actor sale por la pata derecha de escena; el cambio temporal lo marca la salida del personaje vestido con ropa de deporte, el cual comienza a correr en la cinta mecánica situada casi en el prosenio, mientras el escenario se va iluminando y el personaje disminuye la velocidad hasta caminar

como ser un humano. Es el momento en que pone la grabación y escucha las dos entrevistas antes mencionadas. Mientras escucha las conversaciones, se viste de frac y fuma; el personaje retoma la grabación de su informe, corta y vuelve a escuchar y, sentado en el sillón, termina de narrar su informe (invariante respecto del hipotexto). El personaje finaliza poniendo una flor en su solapa mientras el telón del fondo se abre para que el actor suba las escaleras entre aplausos. El escenario, situado al fondo y de espaldas al espectador real, se ilumina y Pedro el Rojo sube de forma simiesca al taburete, tras el atril, para empezar a interpretar el informe a un público implícito.

La descripción visual del espectáculo sirve para concluir esta comparación de las dos versiones de Gómez: al mostrar las acciones, pausas, cambios, escenografía, vestuario y *atrezzo* más relevantes de la versión del 2006 se puede apreciar la diferencia entre ambas versiones. La más importante no tiene que ver tanto con el texto original del *Informe* –aunque se hayan añadido tres textos breves de Kafka en la última versión– sino la lectura del mismo para su representación. El *Informe* de 1971 es un discurso dirigido a los académicos mediante el cual los narratarios del texto se convierten en el público de la representación. Pedro el Rojo es un mono–humanizado que informa de su evolución e interpreta vocal y físicamente con rasgos simiescos. No hay cambios de vestuario, salidas o entradas en escena y la representación es casi fiel a la duración del texto de Kafka –unos treinta y cinco minutos– como si se tratase de una lectura interpretada del informe.

Por el contrario, la nueva versión de 2006 gana en espectacularidad, aumentando la duración a una hora y veinticuatro minutos aproximadamente y constituye una lectura más profunda. Mientras Pedro el Rojo graba el informe para sí mismo el espectador percibe los hechos del escenario y el testimonio del mono casi como un espía de la intimidad del personaje. La escenografía, muy kafkiana en cuanto a la creación de espacios imprecisos y sugerentes, gana en aristas, situaciones y ambientes diversos. Ya no se trata de una sala de conferencias; ahora el espacio y las acciones cuentan la historia de un artista que se prepara en su camerino y recuerda su pasado en la intimidad de su sala de estar al ver diapositivas de monos, el barco de Hagenbeck, etc. El espacio presenta muchas dimensiones que enriquecen el informe: los momentos de vestirse, desvestirse, maquillarse y desmaquillarse, salir al escenario dos veces con el número del bombero–torero y cuando se dirige a interpretar el informe de espaldas al público asistente. Estos dos momentos de metateatralidad son, entre otros, dos variantes del libreto de la dirección escénica que enriquecen el texto escrito y multiplican el efecto del simio

convertido en artista de variedades. A mi parecer, la nueva reposición del *Informe* gana en madurez respecto del personaje y la grabación aporta más dramatismo que cuando es dirigido al público real. Habría que reseñar también los momentos en que bebe o sale a buscar vino y se escucha el sonido de muchas botellas, lo que acentúa la amargura y la soledad del simio, convertido en un artista-bebedor a causa de su domesticación humana, esto es, como consecuencia de la imitación.

También de 2006 es la adaptación del texto de Kafka realizada por Ricardo Joven e interpretada por él mismo. Se estrenó en el Centro Cultural de la Villa con el título de *Yo, mono libre*. Esta coincidencia pone de manifiesto no solo el interés por Kafka sino la diversidad de lecturas suscitadas por este texto.

2.3. *El gorila, versión teatral de Alejandro Jodorowsky (2009)*

En 2009 tuvo lugar otro estreno mundial del *Informe de Kafka*; se trata de *Le Gorille*, versión de Alejandro y Brontis Jodorowsky. Su estreno se llevó a cabo en el Maelstöm ReEvolution Festival de Bruselas. Un año después se representó en París en Le Lucernaire (Théâtre Ronge) y ese mismo año también en Londres en The Leicester Square Theatre. Poco tiempo después se estrena en Italia, en el teatro Politeama de Poggibonsi de Siena, dentro del Fenice Festival Toscazo. La primera versión en español se representó el 29 de octubre de 2011 en Santiago de Chile y, poco después, en diciembre, en Ciudad de México; la primera representación en España tuvo lugar el 17 de agosto de ese mismo año en el marco del Festival Internacional de Teatro de San Javier y el 29 de enero del año siguiente llega a Madrid (Teatro Price). La adaptación teatral, dirección, escenografía y música corresponden a Alejandro Jodorowsky, mientras la interpretación corre a cargo de Brontis Jodorowsky, hijo del autor y discípulo de la directora Ariane Mnouchkine (fundadora del Théâtre du Soleil).

La adaptación de Jodorowsky refleja fielmente la historia del simio capturado que, para evitar ser exhibido en un zoológico, emprende el arduo camino de aprender a hablar el lenguaje de los humanos. El mono consigue así integrarse en un sistema que termina por destruir su ser. Este es el mensaje del autor chileno sobre el mono de Kafka, una víctima que busca ser aceptada en una sociedad que lo domestica para acabar con su esencia y su libertad: «... creé -afirma- una obra que muestra el

despertar de una mente, al comienzo primitiva, luego vindicativa, y por último, iluminada, es decir, consciente de la inutilidad de toda apariencia que nos aleja de la autenticidad». El punto de vista dominante de la lectura teatral del autor respecto del *Informe* apunta a transmitir al espectador el drama de todo aquel que hace esfuerzos por integrarse en la sociedad. Se trata de una interpretación fiel al hipotexto, pues funciona como metáfora de todo ser que corta con sus raíces para sentirse admitido en un mundo desconocido. Pero esta impresión resulta engañosa, ya que el gorila es un personaje sin territorio, sin amigos, sin familia, un personaje admirado por un público que lo aplaude por haberse convertido en un monstruo domesticado e inofensivo. La obra funciona como una metáfora que refleja una verdad universal, esto es, el conflicto de todo aquel que se siente diferente: judío, emigrante, negro, animal, etc. Y lo que recibe del nuevo mundo, al que trata de adaptarse, es el aplauso del «otro», que no muestra abiertamente su desprecio por ser diferente.

La adaptación de Alejandro Jodorowsky es fiel en temas y motivos al hipotexto; las variantes del hipertexto son adiciones que potencian la interpretación simiesca del actor y son básicamente textos añadidos al original, además de transiciones por medio de pantomimas y acrobacias. La versión concebida para el espectáculo no ha sido comercializada. En ella el actor está caracterizado con una prótesis que exagera sus hombros y espalda para adquirir la apariencia de un gorila. La representación dura hora y media gracias, como acaba de señalarse, al alargamiento del texto original a través de frases añadidas y pantomimas que potencian la interpretación no verbal y las capacidades corporales del actor (no debe olvidarse que Alejandro Jodorowsky fue discípulo de Marcel Marceau). Otra variante reseñable es que el autor cambia el título del relato que ahora pasa a denominarse *El gorila*. Este es un ejemplo inmejorable de obra *derivada* —en el sentido en que usa el término Kowzan, esto es, como equivalente de «basado en» —cuya finalidad es la representación escénica. El cambio de título refleja, por otra parte, el punto de vista del espectáculo teatral, esto es, presentar a un gorila humanizado que siente nostalgia de su vida anterior.

Los añadidos al texto original exageran lo insinuado por Kafka para potenciar la teatralidad. Si el hipotexto afirma en el primer párrafo que hace cinco años que abandonó su vida simiesca, la versión aumenta el tiempo que lo separa de su vida anterior hasta el infinito. La variante insiste en su marcada soledad y alude al origen darwiniano de todos los humanos. La primera pantomima añadida es la de la mano y su aprendizaje interpretado gestualmente. Alude a continuación, como el hipotexto, a su

origen en Costa de Marfil, añadiendo frases para resaltar la felicidad de su anterior vida: «Esta es la historia de mi vida... Soy nativo de Costa de Oro... El cielo... Las palmeras... Ah, la vida primitiva. Un rico plátano... Peleas con rivales... Por el poder, por la hembra. Bueno, igual que los humanos» (4). El hipertexto marca, a continuación, los momentos de transición interpretativa en los que el actor muestra los efectos en su cuerpo del tiro recibido en la expedición Hagenbeck, que alcanzó su cadeira dejándolo cojo. Otra variante es la cicatriz de su cara roja y pelada, que justifica su nombre en el hipotexto: Pedro el Rojo. La adaptación cambia el apodo por el de «cara cortada», un apelativo que resalta más su carácter anónimo y despreciativo. Lo que sigue es una invariante: la descripción de la jaula y lo que siente encerrado, sus primeras ocupaciones, etc.

La versión añade la problemática de las desigualdades sociales, además de la pirámide de poder, e insiste sobre el hecho de la domesticación del ser humano por unos pocos que gobiernan el planeta, aunque la libertad tampoco llega a esa minoría privilegiada, ya que del peso del mundo y de la muerte ningún humano se libra (7). El relato prosigue sin cambios y el mono afirma que no quiere la libertad sino una salida a su encierro en la jaula, aunque añade de pasada que la libertad de los hombres es a menudo engañosa y engendra quimeras cuanto más sublime es la idea. El hipertexto alude a la división que hace de su exposición cuando el simio afirma que acaba la primera parte de su historia, cuyo único propósito ha sido «encontrar mi sitio entre la raza humana» (8). La segunda parte de su informe se refiere a los muchos trabajos que ha tenido que realizar para ascender y ser aceptado en la sociedad y continúa, como el hipotexto, con la reflexión sobre la paz interior para sobrellevar los primeros días de su estancia en el barco. Otra variante es la segunda transición con la pantomima de la pulga, que ilustra el texto original respecto de la queja de la tripulación por las que se ocultan en su pelaje (8). Incluye dos pantomimas más, una, cuando describe el andar pesado y un tanto cómico de los marineros, y otra, la del oficial y el plátano, alusiva a cómo le dan de comer. La diferencia es que se suprime esta parte descriptiva por medio del trabajo corporal y no verbal del actor, lo que potencia el humor y la teatralidad.

En la versión, una pantomima ilustra también el intento de fuga en el texto de Kafka, donde el simio razona sobre la inutilidad de haberlo intentado (10). Se suprimen frases para acentuar la idea de que el mono observa cómo imitar a los hombres. De nuevo la pantomima de la imitación refleja los actos que va realizando de forma fiel al hipotexto: aprender a escupir, fumar en pipa o el intento de

llevarse a la boca la botella de aguardiente (6–7). Aparece su primer maestro y la descripción de cómo aprende a beber hasta la noche en que triunfa ante un corro de espectadores. Se sustituyen una vez más las descripciones de hechos por pantomimas como la de la botella, que incluye la primera vez que el mono dice «hola» y triunfa, y la llegada del barco a Hamburgo. En ese momento el texto de Kafka señala que aparece su primer adiestrador y el simio pone todo su interés para ingresar en el *music-hall*; la versión incluye el diálogo en estilo directo con su segundo maestro: «Bueno, mono, observa bien –A ti te toca –¡Ah, no! ¡No me vengas con esas! Ya te lo dije: si quieres aprender, observa bien –¡Quieto! –A ver...». Y alude a los múltiples instructores que le siguieron con las frases añadidas: «Buenos días –¿Dos más dos? –¡Cuatro! –Son tres los reinos: mineral, vegetal, ¿y? –¡Animal! –La cuchara va a la boca, ¡no la boca a la cuchara! –Oh, señora, aún le quedan bellos restos» (13–14).

El avance en el aprendizaje revela en la versión su interés por el conocimiento de todos los temas sociales, incluido el fútbol, y le sigue la pantomima de la televisión como variante (15). Los progresos hasta alcanzar la cultura media llevan al personaje a afirmar que le sirvieron para dejar la jaula y procurarse una salida. En la traducción de José Rafael Hernández Arias (2014: 416) se emplea la expresión «internarse en el bosque»; Jodorowsky la transforma en la versión por «fundirse en el decorado» (la expresión significa lo mismo: ser uno más entre los humanos). La adaptación añade al final otro fragmento marcado por la ironía respecto de su ingreso en el mundo humano al alcanzar el título oficial de «hombre»:

Sí, pero pasado un cierto tiempo, una mañana, después de haber esperado interminables horas, haciendo cola frente a la puerta de una oficina, recibí un papel sellado que atestiguaba mi calidad legal de «hombre». Al salir de aquella oficina, volví a recorrer la ciudad, agitando mi papelito, uno de los múltiples diplomas que recibiría y también compraría a lo largo de mi carrera. De un solo plumazo, me habían dado un alma. Y, plas, plas, plas, plas, pisaba el asfalto como un dueño, mirando a mis conciudadanos directamente a los ojos, con pleno derecho de esquilmarlos, como ellos no se privaron de hacerlo conmigo (16).

Por otra parte, se añade la crítica al sistema capitalista en la versión con este final, que incluye diálogos sobre su enriquecimiento a través de inversiones en bolsa (17). Jodorowsky introduce modi-

ficaciones con vistas a potenciar la domesticación del gorila, que anula la autenticidad de su ser para convertirse en un ser humano cada vez más entregado al dinero. La lectura del monólogo actualiza así la crítica hacia el mundo empresarial y consumista del siglo XXI, ya que el gorila se hace empresario y gana mucho dinero. Otra variante respecto del hipotexto es que la novia ya no es una chimpancé, la adaptación propone a una baronesa (para incrementar la anulación de su propia raza original). Se presenta, a continuación, un conflicto final que modifica el relato de Kafka: el gorila humanizado siente la infelicidad que supone vivir inmerso en el mundo de las apariencias de la sociedad consumista. La competencia, a la que se ha visto abocado para ascender, le crea problemas y decide abandonar la lucha, como hacen los humanos al final de su vida, y vivir de las rentas (18).

La alocución a los miembros de la academia se transforma al final en una crítica por arrebatarse su auténtica naturaleza. La educación y la razón humana se convierten en la jaula de la domesticación de la que quiere huir el gorila (de su propio cuerpo humanizado, que ha perdido el espíritu). El relato se transforma en una denuncia que reivindica la conciencia y el espíritu como única salvación del planeta y de la humanidad y expresa el ferviente deseo de regresar a su mundo anterior (20).

Transcribo el final del informe, que se aparta del de Kafka al potenciar el punto de vista que reivindica una revolución espiritual. La visión del escritor Jodorowsky y su puesta en escena evolucionaria hacia la transformación del personaje; el gorila ya no acepta su salida como ser humano y actuar como un mero informador de los académicos, eso ya no es suficiente en una lectura teatral del siglo XXI. El desenlace apuesta por otra evolución, que coincide con el cambio de era; se trata de la fuerza de voluntad y la valentía para desenmascarar al ego y recuperar la conciencia como seres humanos. El mono, a pesar de sus esfuerzos y sufrimiento por ser aceptado, ha despertado y propone la desprogramación celular como mensaje final a los espectadores y miembros de esa academia que llamamos humanidad:

Llevo dentro de mí un alma, que no tiene forma, ni de mono ni de ser humano. ¡Soy una conciencia! ¡Que un día estallará como un astro luminoso! Excelentísimos miembros de esta digna academia, soy yo el que os dará un premio, ¡el día en que cada célula de vuestro cuerpo se convierta en espíritu! (20-21).

Como conclusión, es preciso reconocer que la adaptación de Alejandro Jodorowsky incor-

para variantes respecto al hipotexto, que añaden comicidad y teatralidad al monólogo. Se respeta el argumento y el orden de los hechos del relato, pero se omiten fragmentos del original que se narran mediante las pantomimas que ilustran de forma fidedigna el relato de Kafka y llenan de humor y teatro gestual esta lectura contemporánea. Otras adiciones son algunos párrafos y determinadas frases que potencian el punto de vista humanista. El desenlace también propone una transformación del simio, cuya lectura se ha visto que es acorde con la propuesta de una revolución interior: la de un ser cada vez más sensible, solidarizado con su entorno y, por tanto, espiritual.

2.4. *El show de Kafka, versión libre de Ignacio García May (2012)*

El espectáculo se estrenó en Madrid el 9 de octubre del año 2012 en el teatro Amaya. Es una versión libre de Ignacio García May, basada en el original de Kafka, dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente e interpretada por Luisa Martín. *El show de Kafka* es la historia de una chimpancé convertida en estrella mediática, que llega a ser una modelo admirada por el resto de las simias. Para su representación, el texto se reparte en dos segmentos espacio-temporales diferentes: la entrevista en el plató de televisión y el discurso dirigido a los miembros de la comunidad de científicos para narrar su admirable proceso evolutivo. Como primera valoración, cabe afirmar que la versión libre de García May aporta una inteligente y mordaz lectura sobre el absurdo comportamiento de los seres humanos en muchas ocasiones.

Como se verá a continuación, *El show de Kafka* presenta notables variantes respecto del original. El primer cambio afecta al título del hipertexto, que se ve modificado como en el caso de Jodorowsky. El dramaturgo afirma que se trata de una versión libre del relato, lo que indica a priori una interpretación del texto que incluirá cambios en el punto de vista, la estructura o la incorporación de textos ajenos al original. El título indica que no sólo se asiste a la presentación de un informe, como se deduce del hipotexto, sino a un *show* absurdo, a una representación. Se trata también, en suma, de un texto adaptado expresamente para el espectáculo

La segunda variante consiste en que la protagonista es femenina, se trata de una estrella, una chimpancé mediática, famosa en el medio televisivo. También la estructura del relato cambia respecto al original, el argumento mantiene los hechos más importantes, pero se aparta de él en seis escenas.

Alternan dos espacios, el del premio, donde ella pronuncia su discurso académico, y el del plató de televisión. Ya no se trata simplemente del informe que el simio dirige a los académicos: en la versión se incorpora una voz en *off*, que presenta al público a la homenajeadada por el premio recibido, mientras la otra voz en *off* corresponde al presentador del programa de televisión. Por último, las acotaciones se centran en la puesta en escena, cómo ha de ser la disposición del espacio, el decorado, el *atrezzo*, el espacio sonoro, el vestuario de la actriz así como la interpretación del personaje, gestos, acciones e incluso el tono o énfasis de las frases.

La entrega del premio es la primera escena y la presentación de la historia (1–5). Una acotación describe el escenario: en el centro hay un atril y en una pared se proyecta el lema «Premios Darwin: ¡Evolucionamos contigo!»». La acotación indica que, tras el lema, una breve animación sobre la evolución del primate al hombre moderno ha de ser proyectada con un ritmo de música épica mientras dura la entrega de premios. Al terminar la voz en *off*, el locutor pide al público que se ponga de pie para escuchar el himno de la Institución. El dramaturgo prevé que el espectador tardará en reaccionar y por eso hace que el locutor insista tres veces hasta amenazar con que no habrá actuación, si no se ponen todos en pie. Finalmente, una vez logrado el objetivo, pide los aplausos del público –también se escuchan grabados– para dar entrada a la homenajeadada por el patio de butacas. Aparece la chimpancé humanizada, que saluda a un lado y a otro como una diva. La acotación indica que se dirige al atril a pronunciar el discurso y describe su vestuario: un vestido elegante de un diseñador español y, como complemento, un bolsito del que saca unas gafas para leer y un papel doblado con el discurso. También se describe la caracterización, los dedos son muy grandes y el maquillaje deberá marcar su hocico de chimpancé. El discurso sobre su pasado como mona se ve interrumpido de tanto en tanto con aplausos grabados. Como se dijo anteriormente, a partir de este momento las acotaciones son muy explícitas sobre las acciones o interpretación del personaje; valga el ejemplo siguiente: «(Se estira una arruga del vestido. Con voz enfática)» o «(No ha terminado muy bien de entender sus propias palabras. Reflexiona brevemente sobre ellas. Deja el papel sobre el atril)».

Otra variante respecto al hipotexto es que hace ver al público y al consejo de científicos que le han escrito el discurso y no entiende lo que dice; por ello, trata de explicarlo con sus palabras. La versión incorpora añadidos del propio García May, que remodelan el hipotexto, aunque es fiel a la progresión de los hechos y datos importantes del relato; por ejemplo, que hace cinco años que

abandonó su vida simiesca. Al finalizar esta primera escena del discurso, la acotación indica que el personaje hace una pelota con el papel del discurso y lo arroja al suelo para explicarse con sus propias palabras.

El plató es el centro de la segunda escena y cambia el espacio de la acción y la luz, aunque el texto no hace referencia a lo temporal (5–9). En la escena, ella está sentada para ser entrevistada mientras el sillón del presentador, en cambio, permanece desocupado. Ella hablará con un presentador invisible, es la voz en *off* que presenta a la estrella mediática con todas sus dotes artísticas: canta, baila, monta en pony, toca instrumentos de viento, etc. Esta voz retoma el relato de Kafka y sitúa el origen de la chimpancé en Costa de Oro, aunque el autor añade datos que humanizan al personaje como el hecho de que provenga de una familia humilde. El presentador cuenta que, durante un viaje en barco a Europa, la simia descubre su vocación al contactar con los componentes de un circo alemán y, a partir de ese momento, triunfa en los mejores teatros de Europa y América. Toda la presentación es un texto insertado por el dramaturgo para mostrar a la artista invitada en un programa televisivo.

Ella responde rememorando todo su proceso evolutivo. El hecho de aprender a estrechar la mano la hace recapacitar sobre la amistad y la sinceridad; esta adición de García May sirve para reflejar la verdad de su testimonio. La acotación indica que le hacen más preguntas mientras ella asiente y mira hacia atrás, hacia el lugar desde el que se proyectan imágenes de un mapa de la costa africana y fotografías de chimpancés. Toda esta parte es otra adición al original; tras aludir a su madre y a su padre, la siguiente acotación indica una pausa interpretativa que devuelve al personaje a la realidad. Se retoma el relato de Kafka en el momento en el que fue capturada; como variante, la mona afirma basarse en lo que le han contado porque no lo recuerda. Por otra parte, los dos disparos que recibe son invariantes respecto del hipotexto, cambia solo la incorporación de la acotación para mostrar el disparo que le alcanzó en la cadera: la actriz adopta una postura obscena y, al darse cuenta, se recompone y vuelve a su asiento. Todo lo que dice el personaje se ve interrumpido por aplausos en *off* para ambientar el plató del programa televisivo. El orden de los hechos constituye una invariante y narra después su despertar en la jaula del barco. La nueva adición consiste en la proyección de una imagen de la jaula, que causa sorpresa en la mona. El personaje describe cuál era su postura en la caja hasta que encontró una ranura; aquí la acotación añade una imagen teatral que transcribo: «(Levanta sus manos ante su cara. Con los dedos índice y corazón de las dos manos unidas por las puntas hace, ante

sus ojos, la ranura, como el cómico del *Sueño de una noche de verano* hacía la hendidura en su obra teatral. Sus ojos pequeños asoman entre los dedos)». Esta descripción adicional sirve para realzar la importancia del momento, que ya está en el hipotexto. Como indica la acotación, finaliza esta segunda escena con un aplauso enorme y la emoción que provoca en ella la hace lanzar besos de gratitud al público.

El premio II constituye la tercera escena (9–11). La actriz vuelve al escenario y los aplausos del plató se funden, por indicación del dramaturgo, con los de los espectadores del Premio Darwin. Ella retoma su discurso a los académicos y recuerda sus primeras ocupaciones. Las acciones que cuenta son invariantes respecto al hipotexto: rascar las pulgas, mordisquear una nuez de coco, golpear la pared del cajón, tener la sensación de estar atrapada y no encontrar salida, aunque las frases se construyen de forma diversa. La idea de dejar de ser mono va seguida de aplausos en *off*; el concepto de libertad y el del engaño de los seres humanos constituyen una invariante respecto al relato de Kafka. Tras aludir al concepto humano de libertad, se incluye la acotación de su propia carcajada, aunque la risa cesa al ser consciente de que el público no aplaude esta vez. Así se llega al párrafo kafkiano que afirma que, gracias a su paz interior, logró lo que buscaba, una salida.

El plató II es la cuarta escena; ella vuelve al sillón giratorio de la entrevista y responde a la pregunta sobre la tripulación del barco (11–15). Los hechos descritos constituyen una invariante, aunque se añade una acotación sobre el estado de excitación que la mona disimula y, cuando habla de sus pulgas, se dirige al presentador invisible y le pregunta por qué se ríe y la mira de ese modo. Se añade texto del dramaturgo porque el entrevistador le pide algo y sólo escuchamos sus respuestas hasta que la acotación dice que la mona se levanta y, tras un aplauso, canta la canción de la pulga. Esta variante es una adición acorde con el hecho de que sea una mona artista en el contexto español. Tras la canción, retoma el tema de la tripulación y sus observaciones, aunque el texto varía. La acotación añade otra transición en la que el personaje imita el caminar de un ser humano y acciones como fumar en pipa o mirar por un catalejo. Los hechos prosiguen sin cambios: escupir, fumar en pipa y beber de la botella de ron, aunque García May señala que ahora no incluye aplausos para mostrar su desconcierto.

El premio III es la quinta escena, que incluye cambio de luz y la presenta de nuevo en el atril ante los académicos (15–16). El informe prosigue sin modificaciones respecto del hipotexto hablando

de la noche de su triunfo tras las enseñanzas de su primer maestro. La chimpancé afirma que, después de beber toda la botella que alguien había dejado por descuido, la arrojó y pronunció por primera vez la palabra ¡Hola! (las acotaciones indican que lo repite, grita y, tras una pausa, baja la voz para afirmar que así entró en la Comunidad de los Hombres). La acotación indica que no hay aplausos, salvo el intento de alguien que lo quiere hacer y, al verse solo, renuncia y se produce un silencio muy incómodo. El final de esta escena narra la llegada al puerto y su decisión de ser artista de *music-hall* como única salida antes de ir al zoológico.

El plató III es la sexta y última escena de esta versión (16–19). Ella contempla las imágenes sobre su vida artística proyectadas en la pantalla. Al mirar de nuevo al público, afirma que aprendió al tener que buscar una salida. Cuenta lo mismo que el original sobre su primer adiestrador y cómo extrajo su condición simiesca de sí misma. Prosigue su narración hablando de sus muchos instructores, aunque el discurso varía porque es ella la que inicia los hechos con preguntas al público como, por ejemplo, «¿Que si tuve muchos instructores? Sí, varios a la vez». La versión incluye como variante la expresión «salir por patas» para señalar que encontró una salida. El desenlace constituye también una invariante: «Si ahora reflexiono sobre mi evolución, ni me arrepiento ni estoy satisfecha. A veces, en casa, recostada en mi mecedora, miro por la ventana. ¡Si llegan visitas las atiengo, faltaría más, y con toda corrección!»). También lo es el hecho de tener un chimpancé como novio, aunque la versión matiza que es joven. Por otra parte, la acotación señala el dramatismo propio del momento «(El espanto de su voz anula cualquier humor que pudiera filtrarse en la situación descrita)» y continúa sin cambios cuando afirma que de día prefiere no verlo por la enajenación que percibe en su mirada a causa del adiestramiento.

La última acotación señala el final aludiendo a un aplauso que arranca lento y suave y termina siendo cada vez más atronador e insoportable. Añade otra variante referente a los insultos y piropos desagradables que le dedican:

Mujer tenías que ser... y encima sin depilar. Si ser mona fuera un delito, no habrías salido nunca de la jaula, ¡Morenaza! Aunque la simia se vista de tergal, simia se queda igual. Si te gustan los plátanos, ven que te invito. Un polvo no, pero unos cacahuetes sí te echaba. El otro día vi a tu madre sacando al perro a pasear; no, ¡espera!, paseaba contigo... (24).

Estas expresiones sobre su condición femenina van acompañadas de una canción que alaba a África y las jaulas que trajeron a esta estrella. La canción tiene un tono de burla con aire de cuplé que no llega a reflejar un punto de vista claro; lo que sí se constata es la intención de ridiculizar a una artista cuyo origen es simiesco y su condición femenina.

3. CONCLUSIONES

Para finalizar este estudio sobre cuatro adaptaciones al teatro de *Informe para una academia* me valdré de la tipología de adaptaciones de José Luis Sánchez Noriega (2000), que establece la oposición entre fidelidad y creatividad que rige la traslación de un código literario narrativo al cine (y se ajusta perfectamente al teatro). Se puede concluir que la primera versión teatral de José Luis Gómez (1971) es una adaptación como *ilustración* por su representación literal y fiel al hipotexto. Como afirma el actor, se trata de un recital basado en su interpretación vocal y en el movimiento. La reposición de *Informe para una academia* –que es la segunda versión de Gómez en 2006– se puede decir que es una adaptación como *transposición*, puesto que puede reconocerse la presencia de Kafka en todo el hipertexto. La interpretación incluye el cambio en el punto de vista de la nueva lectura, que alude al precio que paga un artista en la vida por serlo, esto es, la soledad del actor en el plano individual y social.

Si en la primera versión se ilustra el informe que el narrador proporciona a los miembros de la academia científica, en esta segunda adaptación el mono-artista se graba así mismo, actúa de espaldas a los espectadores y se asiste al relato de su vida íntima en el camerino y en una sala de estar imprecisa. El montaje se desarrolla en varios espacios escénicos y el informe incorpora textos del propio Kafka: una carta de su primer domador, la entrevista de un periodista a su actual empresario y otra al propio Pedro el Rojo. Esta adaptación es más libre en cuanto a que enriquece el espacio de la representación e inserta textos que modifican la estructura original. La representación de 1971 duraba treinta y cinco minutos, mientras la reposición se alarga a una hora y veinticuatro minutos con el fin de acentuar la teatralidad del hipotexto.

En tercer lugar, *El gorila* la adaptación de Alejandro Jodorowsky del año 2009, se inclina también por la *transposición*. Los hechos del informe kafkiano son representados y se reconoce fiel-

mente el sello del autor; sin embargo, se potencia el punto de vista de Jodorowsky. La adaptación es más libre desde el momento en el que cambia el título del relato por *El gorila*. La lectura ahonda en la interpretación del drama como expresión de los esfuerzos que hace todo aquel que desea integrarse en sociedad. Profundiza en el sentido humanista y moderniza el informe presentándolo como un mensaje dirigido a los seres humanos del siglo XXI; el mono siente nostalgia de su vida pasada y rechaza la mentira social. Se trata de una interpretación del hipotexto, que transforma al personaje en un ser con conciencia, el cual se vale del discurso como un arma para llevar a cabo una revolución espiritual, esto es, para que los miembros de la academia desprogramen sus células también domesticadas. El hipertexto inserta párrafos nuevos de Jodorowsky y transiciones no verbales mediante pantomimas y acrobacias, que ilustran el original y multiplican la comicidad hasta la transformación final.

Por último, *El show de Kafka*, versión de Ignacio García May (2012), es una *adaptación libre* del original. Destacan, como variantes más importantes, el cambio de título y que la protagonista sea una chimpancé. El título refleja el nuevo espacio creado para la representación, un plató de televisión. La protagonista es una estrella mediática, un objeto de imitación para todas las monas. La versión es más libre porque cambia el título original, el género de la protagonista y el espacio de la representación. El texto se divide en seis escenas que se desarrollan en dos espacios: el premio, con un locutor en *off* que presenta a la homenajeada, y, por otra parte, el plató donde la chimpancé se sienta y conversa sobre su origen y evolución con un presentador invisible. Se mantienen los temas y motivos del informe original pero varía al estar lleno de acotaciones que describen minuciosamente la puesta en escena y la interpretación de la actriz. El discurso del narrador a los destinatarios del *Informe* se transforma en un homenaje a los premios Darwin y una entrevista a la estrella mediática premiada. Se incluyen dos personajes en *off*, el locutor y el presentador invisible, y la hora y media de representación y las acotaciones se refieren a las reacciones grabadas del público del *show* televisivo.

Esta adaptación incluía –al menos, en algunas de las representaciones que se hicieron en el teatro Amaya– la intervención de la Escolanía del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial como rasgo diferenciador. La crítica destacó la interpretación de Luisa Martín señalando al mismo tiempo los peligros de esta versión más libre, los cambios de espacio del premio (el plató) y los personajes invisibles. El inconveniente es que las voces en *off* y los aplausos grabados pueden hacer que el espectador desconecte o se aburra al ralentizar la progresión dramática del texto. De otra parte, el punto de

vista final del hipertexto –con insultos y piropos a la artista mona– queda un tanto indefinido y puede parecer una parodia grotesca sobre la condición femenina del chimpancé que ha alcanzado la fama a base de mucho esfuerzo y renuncia. El texto evidencia una fuerte crítica a la humanidad, pero el personaje pierde entidad cuando se ridiculiza su naturaleza animal. Dicho en otros términos, no queda claramente definido el sentido del texto, esto es, si se trata de una reivindicación sobre lo femenino, la domesticación animal o humana.

Todo ello pone de manifiesto, finalmente, la enorme rentabilidad de la narración en manos del teatro.

REFERENCIAS

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL (ed.), GÓMEZ, José Luis (1971), *Informe para una academia*, Grabación sonora, *YouTube*.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL (ed.), GÓMEZ, José Luis (2006), *Informe para una academia*, DVD, Teatro de la Abadía, grabación realizada por la Unidad de Audiovisuales del Centro de Tecnología del Espectáculo, Madrid, INAEM.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL, *Revista Digital Escena* (2002-2012).

DÍAZ SANDE, José Ramón (2006), <<Entrevista a José Luis Gómez, *Informe para una academia*, 2006>>. Fuente: <https://www.madridteatro.net/informe-para-una-academia> (última consulta: 3/09/2017).

GARCÍA MAY, Ignacio (2012), *El show de Kafka*, versión libre de *Informe para una academia*, de Franz Kafka. Versión no comercializada.

JODOROWSKY, Alejandro (2009), *El gorila*, basado en *Informe para una academia*, de Franz Kafka. Versión no comercializada.

JODOROWSKY, Brontis (2009), *El gorila*, basado en *Informe para una academia*, de Franz Kafka. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Le_gorille (última consulta: 3/09/2017).

KAFKA, Franz, *Cuentos completos*, prólogo y traducción de José Rafael Hernández Arias, Madrid, Valdemar, 2014.

SANCHIS SINISTERRA, José, *Dramaturgia de textos narrativos*, Guadalajara, Ñaque, 2003.

_____, *La escena sin límites*, edición a cargo de Manuel Aznar Soler, Guadalajara, Ñaque, 2002.

SAVIRÓN, Estrella (2012), Crítica teatral en *A golpe de efecto*, <<*El show de Kafka*, de Ignacio García May, dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente>>. Fuente: [https:// www.agolpedeefecto.com/teatro_2012/teatro_show_kafka](https://www.agolpedeefecto.com/teatro_2012/teatro_show_kafka) (última consulta: 3/09/2017).