

ADAPTACIÓN DRAMÁTICA DE TEXTOS NARRATIVOS:
EL CASO DE *ANNA KARÈNINA* DE ANNA MARIA RICART

MARIA NAVARRO ARQUES

Estudis de català i espanyol
Curso: 2024 – 2025
Tutor: Carles Batlle

Al tutor de este trabajo, Carles Batlle, por la implicación y por hacer de guía.

A Anna Maria Ricart por su colaboración.

RESUMEN

Este trabajo estudia la adaptación dramática de textos narrativos a través de una obra concreta: *Anna Karènina*, una novela de Lev Tolstoi que ha sido adaptada por Anna Maria Ricart en el Teatro Nacional de Catalunya en la actual temporada 2024-2025. Se consideran diversos factores que condicionan la adaptación: tanto extrateatrales como dramaturgicos. Así como también se analiza la composición del discurso y el estilo de la dramaturga para determinar qué métodos se usan para ofrecer una lectura contemporánea, centrada en la marginalidad y la mujer, de una novela del siglo XIX.

ABSTRACT

This work studies the dramatic adaptation of narrative texts through a specific work: *Anna Karènina*, a novel by Tolstoy that has been adapted by Anna Maria Ricart. Several factors that condition the adaptation are considered: both extratheatrical and dramaturgical. As well as the discourse, resources and style of the playwright are analysed to determine what methods are currently used to offer a contemporary reading, focused on marginality and women, of a novel of the nineteenth century.

INTRODUCCIÓN

La adaptación dramática de textos narrativos es una disciplina prolífica, fértil y viva tanto sincrónica como diacrónicamente. No es sorprendente encontrarse con adaptaciones de este carácter en cualquier cartelera actual, como tampoco lo es descubrir el largo recorrido histórico que presenta. En cambio, es paradójico percatarse de la poca teorización, investigación y ensayismo que se encuentra sobre este tema ya que, como evidencia Carles Batlle (2009: 9), es una característica del drama contemporáneo:

“la pulsio rapsòdica del «drama contemporani» (hom adopta l’accepció del rapsode valorat com a organitzador de materials) manté viva la recerca formal iniciada a les acaballes del XIX, quan el drama va fer crisi [...] es proposen distintes articulacions del relat dins del drama –amb veus narradores/interrogadores que introdueixen la focalització d’un subjecte èpic, però també la subjectivitat lírica (i onírica)–, es juga amb la fragmentació (que és inherent al muntatge dinàmic de segments relativament autònoms i heterogenis), es combinen «formes teatrals i extra-teatrals», s’investiga en la perspectiva o es furga en d’altres gèneres (la novel·la, el poema, el cinema o l’assaig)”.

Desde el punto de vista diacrónico, la adaptación de textos narrativos ha estado presente de manera regular y abundante, topamos con ella a lo largo de la historia. Así lo señala José Sanchis Sinisterra (2003: 17):

“El teatro siempre ha utilizado materiales de origen narrativo para la constitución de sus textos. Ya en el origen mismo del teatro occidental, que solemos situar en la Grecia clásica y pre-clásica, los textos dramáticos eran, fundamentalmente, adaptaciones de relatos de transmisión oral: los mitos, que fueron luego configurados según las pautas propias de sistema representacional griego”.

Soledad Gómez Ruiz (2018: 253) apunta, también, que desde Grecia se reescriben y adaptan mitos, historias sagradas y profanas, novelas, cuentos, leyendas, etc. Sanchis Sinisterra (2003: 18) muestra además la continuidad que tuvo la adaptación dramática de textos narrativos en toda Europa: “Pues, así como podemos decir que la tragedia griega nace como una forma de dramatización y adaptación a la teatralidad de relatos míticos, debemos decir también que lo mismo ocurre con una gran parte del teatro europeo medieval, que no es sino la dramatización de textos bíblicos, del Antiguo o del Nuevo Testamento.”

En la actualidad, tanto en Europa como en España y en Cataluña, esta disciplina es fácilmente visible, se practica en multitud de escenarios. En la temporada 2024-2025, sólo en Barcelona se han representado múltiples adaptaciones y/o propuestas dramáticas procedentes de novelas: *Anna Karènina* en el Teatro Nacional de Cataluña, *Nunca se voló tan bajo* (inspirada en *Malone meurt* de Beckett) en la Sala Beckett, *The employees* y *L'herència* (inspirada en la novela *Howards end* de E. M Forster) en el Teatre Lliure, *Tirant lo blanc* en el Teatre Romea, *La trena* en el Teatre Goya, entre otras. Una prueba más de la candente afluente de adaptaciones en el panorama teatral barcelonés es el espacio que se le da a esta materia en los reconocimientos: tanto en el premio Teatre Barcelona como en el premio de la Crítica de les Arts Escèniques se opta por valer la categoría de mejor adaptación, que privilegia casi en totalidad las adaptaciones de textos narrativos.

Como se ha probado, en el abanico teatral que presentan los escenarios barceloneses hay una alta representación de la novela, tanto de autores y de novelas clásicos como contemporáneos. Es por eso que este trabajo se centrará en estudiar uno de los casos de adaptación dramática de un texto narrativo con más éxito de esta temporada: *Anna Karènina*, una adaptación realizada por la dramaturga Anna Maria Ricart, acompañada de Carme Portaceli en la dirección, para determinar qué condicionantes y técnicas son las que hacen posible una obra de estas características. En definitiva, para esbozar una línea de investigación sobre lo que significa adaptar una novela en Barcelona en la actualidad.

La falta de ensayística en relación a la adaptación dramática de textos narrativos en el panorama teatral catalán es un vacío por cubrir totalmente necesario valorando el contexto histórico-cultural en que nos encontramos (o que nos es más próximo): el legado de la posmodernidad, en el que se reconoce un gran protagonismo del hibridismo, de la convergencia de artes, géneros y disciplinas. La propuesta teórica más reconocida y que presenta un primer acercamiento a la especialidad es de Sanchis Sinisterra: *Dramaturgia de textos narrativos*. De hecho, Ricart, que ha certificado en más de una ocasión esta falta de ensayística y ha reconocido, a su vez, que la obra de Sanchis Sinisterra ha sido, como lo es y será para este estudio, de referencia:

“Jo vaig haver d'aprendre sobre la marxa. [...] Hem vaig trobar que sí que hi ha alguna bibliografia però tampoc hi ha massa, que vaig haver d'aprendre coses sobre la marxa. Em va ensenyar molt l'haver de treballar. [...] Vaig aprendre sobre la marxa fent allò de prova, error, prova, error. [...] Hi ha una obra que m'ha ajudat que es diu *Dramaturgia de textos narrativos*

del José Sanchis Sinisterra que planteja algunes coses que m'han ajudat a l'hora de fer les adaptacions, que m'han donat idees i fils per poder estirar" (2025).

Dado que la dimensión y los límites formales de este estudio no lograrían abarcar una hipotética propuesta sobre los mecanismos de adaptación teatral de textos narrativos del escenario dramático catalán actual, ni tan siquiera del barcelonés, analizar la dramaturgia estrenada en el Teatro Nacional de Cataluña, y posteriormente representada en teatros de diferentes países europeos (Zagreb, Porto, Amsterdam, París y Bruselas) de una figura de renombre como Ricart basada en una novela capital como es *Anna Karènina* es posible que nos acerque a una primera idea de lo que supone esta disciplina.

ANNA MARIA RICART Y ANNA KARÈNINA

Anna Maria Ricart, la pluma que ha dado vida a la adaptación teatral de *Anna Karènina*, tiempo atrás fue periodista durante más de veinte años. Envalentonada por su vocación teatral decidió cursar el grado de Dirección y Dramaturgia del Instituto del Teatro, en Barcelona. Su aproximación a la adaptación empieza con uno de los reconocimientos más populares de España: en 2015 le otorgan el premio MAX a la mejor adaptación teatral por *Fuenteovejuna. Breve tratado sobre las ovejas domésticas*. Desde entonces no ha dejado de adaptar textos narrativos: *Jane Eyre. Una autobiografía* (2017), de Charlotte Brontë; *El metge de Lampedusa* (2017), basado en *Lacrime di sale* de Pietro Bartolo y Lidia Tilotta; *Les supertietes* (2018), a partir de *Contes contra tot pronòstic* de Empar Moliner; *La casa de los espíritus* (2021), de Isabel Allende; *El silenci dels telers* (2021), de Assumpta Montellà; *La madre de Frankenstein* (2023), de Almudena Grandes; *Anna Karènina* (2024), de Lev Tolstoi; *La veritat sobre la llum* (2025), de Audur Ava Ólafsdóttir.

Para proceder con la investigación de la obra de Ricart es necesario ubicar la novela que se adapta: *Anna Karènina*, una obra de Lev Tolstoi (1878) traducida por Andreu Nin (1933). Esta novela, incuestionablemente situada en el canon literario mundial y que es producto de uno de los nombres más reconocidos del realismo ruso, relata una visión del Moscou y San Petersburgo de la época a partir de, en rasgos generales, dos grandes temas: por un lado, la reflexión de preguntas históricas y universales como lo son ¿qué es la vida?, ¿qué es la felicidad? o ¿qué es la muerte? a través de reflejar una sociedad fría y superficial contrapuesta, y a su vez complementada, con las vivencias personales, matrimoniales o extramatrimoniales, de algunos personajes; por otro lado, el retrato

social que nace de la dicotomía que presenta el autor entre la ciudad y el campo, de la que surge un discurso crítico relacionado con la vida campestre y las condiciones laborales de los campesinos.

La adaptación dramática de Ricart se basa en la única versión que se encuentra de *Anna Karènina* en catalán, traducida por Andreu Nin, una figura destacada de la historia y cultura catalana del siglo pasado. Nin fue, entre otras cosas, un traductor altamente reconocido en Cataluña. Puig i Ferrater (1929), tal y como recoge Natalia Kharitònova en su artículo «Andreu Nin, traductor del rus. Algunes qüestions» (2004: 53), señalaba el gran conocimiento tanto literario como lingüístico del traductor afirmando que era para su honor y el de sus letras, el primer traductor del ruso al catalán y que él, del todo penetrado por la cultura rusa nunca ha negligido el catalán, sino al contrario es un sediento de libros suyos (de la cultura catalana) y sigue al día su movimiento literario. Ricart, en la reciente clase maestra *L'adaptació de novel·les al teatre una aventura creativa* (2025), confirmaba la calidad de las obras que se le encarga adaptar: “Quan t'encarreguen l'adaptació d'una novel·la, la novel·la és bona. Tens una matèria primera brutal per treballar-hi” (2025).

LA PROPUESTA DE RICART

Una adaptación dramática de un texto narrativo, en la actualidad, es la presentación de una nueva propuesta de lectura de la obra. Por lo que es conveniente hacerse la siguiente pregunta: ¿Por qué se adapta, en pleno siglo XXI, *Anna Karènina*? La elección de la obra que se decide adaptar no es insustancial ni indeliberada. La dirección artística del teatro pretende seguir una tónica en el programa de la temporada, en la presentación de la misma se intuye el camino que el Teatro Nacional de Barcelona ambiciona recorrer: “Aquesta temporada, tenim moltes propostes que ens parlen de vides «als marges», de persones que han hagut de fer un pas al costat o que la societat les ha empès a fer-lo, moltes de les quals són dones que han hagut de passejar-se pel límit del que està establert o permès com a dona per tal de poder viure o de sortir-se'n sense gaires patiments.” (Portaceli, 2024). Conviene, también, preguntarse de qué manera Ricart nos presenta la novela para ofrecer la lectura resultante, que no es otra que la de la historia de una mujer que vive relegada, desplazada de la alta sociedad rusa por decidir separarse de su marido para compartir la vida con su amante.

La representación y el resultado de la adaptación de Ricart es cómodamente clasificable y reconocible en lo que Manuel Pérez Jiménez (1996: 10) determina que es el Post-teatro:

“corriente creadora que persigue inscribir el fenómeno teatral en el contexto artístico general, desde el propósito de reconocer la doble aportación constituida por la tradición y por la vanguardia. En sus recreaciones de los universos mitológicos (clásicos o actuales), la estética post-teatral lleva a cabo la doble tarea de redescubrir la dimensión que el mito adquiere en el contexto actual y de codificar su comunicación mediante procedimientos expresivos acordes con las nuevas realidades que pueblan la cultura, el arte y el pensamiento de este final de milenio.”

Ricart en múltiples ocasiones ha subrayado que la totalidad de sus adaptaciones son fruto de encargos; *Anna Karènina*, por lo tanto, no es una excepción. Existe la voluntad por parte de la dirección artística teatral del Teatro Nacional de Cataluña de representar un arte estimable doblemente: en este caso, tanto por la calidad de la fábula de Tolstoi así como por la aportación dramática de Ricart, que se podría definir como una dramaturgia rapsódica:

“es tracta, en primer lloc, de realitzar un treball en la forma teatral: descompondre-compondre – componere, a la vegada unir i confrontar–, segons un procés creador que considera l’escriptura poètica en el seu esdevenir. I és precisament l’estatut híbrid, fins i tot monstruós, del text produït –els successius recobriments de l’escriptura que sintetitza la metàfora del «text-teixit»– el que caracteritza la rapsodització del text i permet l’obertura del camp teatral a una tercera via, és a dir, a un altre «mode poètic» que a la vegada associa i dissocia l’èpic i el dramàtic” (Sarrazac, 2009: 157).

Conviene recordar que la propuesta, la recreación de la novela, cuenta con dos factores: de un lado, la escenificación del texto y, del otro lado, el trabajo dramático (que es el exclusivo objeto de estudio de este trabajo) que a su vez ha requerido de una previa lectura e interpretación, la cual Ricart concibe como una primera versión de la adaptación:

“Quan ens parlen d’adaptació ens diuen que ja només quan llegim una obra ja l’estem adaptant perquè en el nostre cap ja els hi estem posant cara als personatges, estem creant un espai, etc. Per tant ja quan llegim, adaptem. Quan escenifiquem, quan posem en escena, també adaptem, perquè pensem com són les coses, com són els personatges. Tenim una visió determinada que és la que plasmem.” (2025)

El de Ricart es un trabajo condicionado por el molde de un género literario distinto al de partida y al mismo tiempo un ejercicio de análisis, de creatividad y, por qué no, de estilo. Pues se ofrece una

nueva perspectiva de una obra literaria situada en el ideario cultural colectivo que brinda una visión imperativamente contemporánea de esta. Cabe remarcar que los condicionantes de una adaptación teatral de un texto narrativo no son exclusivamente originarios del momento histórico-social (entiéndase también artístico-cultural) o de la situación geográfica en que se encuentra la dramaturga. Sanchis Sinisterra (2003: 15) describe la dificultad de la tarea de adaptación:

“En un proceso como el que nos ocupa, de dramaturgia de textos narrativos, la libertad se ve sometida a un grave problema de limitación, puesto que se trata, en principio, de partir de un texto ya existente, de una estructura discursiva que tiene su propia consistencia, sus propias leyes, su propia idiosincrasia y que, además, está habitada por la voz de una subjetividad diferente de la nuestra”.

La novela que se adapta demanda una serie de metodologías; sobre todo si se trata de una novela de la calidad, densidad y longitud como la de Tolstoi. La popularidad de una novela puede ser una gran campaña de marketing y a su vez una desventaja; las expectativas del público, generalmente, con textos narrativos de esta categoría, son altas. La extensión de la novela es inabarcable si la intención no es representar una obra extraordinariamente larga, y la temática pluridimensional de *Anna Karènina* exige la reducción de la fábula, lo que en los relatos llamamos historia, es decir, la cadena de acontecimientos que el texto nos permite evocar (Sanchis Sinisterra, 2003: 35), si pretende que el público no se pierda y siga el hilo conductor.

El hecho de que la obra de Ricart sea un encargo limita, de igual manera, el resultado de la adaptación.

“Per *Anna Karènina* em donaven 7 personatges. [...] *Anna Karènina* parla de moltes coses i ho pots agafar des de molts llocs però una de les coses de les quals parla Tolstoi és del sentit de la vida, de la felicitat i de l'amor. Ho podíem veure reflectit en 3 parelles: Anna i Karenin (i Vronski), Stiva i Dolly i Kitty i Levin. Ja tenia 3 parelles i l'amant i aquí s'acabava *Anna Karènina* al teatre. El que vaig fer va ser passar a escena tots ens conflictes amorosos amb tot el que té de pensament, de reflexió, sobre el sentit de la vida, la mort, la felicitat, què és l'amor, etc. [...] En aquest cas, jo tenia 7 actors, per tant no podia obrir el meló del camp, de les idees sobre el treball i l'estat” (2025).

Estas declaraciones de Ricart constatan que las imposiciones de carácter extradramatúrgicas son determinantes y limitadoras, tanto o más que la propia novela.

Las cuestiones que comprenden la dificultad y el ejercicio de recrear y traspasar un texto novelístico conlleva diferentes fases de estudio y de escritura. Ricart manifiesta los pasos de su metodología:

“El primer que faig és fer una primera lectura intentant no pensar que he d’adaptar-la. Fer una lectura el més verge possible i vaig anotant tot el que em sorprèn, tot el que m’emociona, el que em provoca preguntes. [...] I vaig anotant i subratllant allò que em toca. Ho faig perquè penso que si a mi aquestes coses m’han sorprès, m’han tocat, m’han emocionat d’alguna manera és possible que pugui sorprendre, emocionar o tocar al públic.”

Es frecuente en las primeras etapas de un análisis fenomenológico el estudio de la reacción del receptor, de los métodos que hacen posible esa reacción para traducir la obra, en este caso y si se quiere, al lenguaje dramático. Así pues, “el receptor se convierte en congenial coautor, que es participe inmediato de la constitución del acto de creación artística” (Floeck, 2004: 57). Asimismo, Batlle (2016: 62) explica cómo el receptor implícito condiciona la escritura de la obra:

“Si tenim la percepció (la intuïció) d’una història, llavors resulta que la trama fragmentada, híbrida, heterogènia i polifònica de l’escriptura que la vehicula s’articula necessàriament a partir d’una estratègia, definint el seu propi «receptor implícit» » (per més lluny que estigui de les fórmules preestablertes per la tradició dramàtica). O dit amb altres paraules: proposa estímuls, dilacions i sorpreses; gestiona les informacions i les expectatives; provoca identifications a voluntat; pressuposa l’estat anímic i cognitiu del receptor al llarg de tot el consum de la peça...”.

El segundo paso, después de una primera lectura, consiste en analizar la estructura de la novela, identificar la estrategia narrativa, la disposición del discurso para reproducirla o tenerla en cuenta en la obra dramática. “El que jo crec interessant és fer la dramatúrgia mixta, fixar-se tant en la història com en el discurs” (Ricart, 2025). La relectura que propone Ricart estudia el discurso, la organización de la fábula y el interés que tuvo del novelista en ordenar de esa manera su obra.

El tercer y último paso antes de empezar a escribir la propuesta dramática es la documentación: “És bo fer tota una tasca de documentació: estudio l’autor, la seva època, llegeixo altres obres de l’autor. [...] Llegir tot el que s’ha escrit d’aquella obra t’obre més punts de vista. [...] Tenir altres mirades de l’obra també és molt important” (2025). Ampliar horizontes, descubrir análisis, miradas, perspectivas para no dejar detalle. “Després de la documentació em plantejo com començar. I em plantejo quina ha de ser l’estructura” (2025). Hecho el doble análisis que ella misma considera e

inmersa en informació, documents y múltiples ángulos interpretatius inicia el exercici de traçar la estructura dramàtica, la disposició que farà que la novel·la se converti en una proposta teatral.

En la *Anna Karènina* de Ricart se adapta, sobre tot, el discurs, la estructura y la disposició de la paraula, aquell que fa que una obra se percibi com novel·la o com drama (dejant de costat la evident diferència que hi ha en la recepció de los gèneros). Sanchis Sinisterra (2003: 25) afirma que:

“se sabe que tot text està constituït per dos nivells: història y discurs. [...] La història consisteix en la cadena de esdeveniments que afecten a uns personatges donats, en uns circumstàncies espai-temporals concretes y segons un determinat principi de causalitat. [...] El discurs seria, justament, el mode en que ese relat concret, ese text concret, presenta la història al lector; lo que depèn, de manera privilegiada, de recursos com la presència o absència de narrador y su condició de estar personalitzat o no personalitzat en el relat, del punt de vista, de la distància o escala narrativa, de les modalitats discursives, del ordre temporal de los esdeveniments -que pot coincidir o no amb el ordre de la història-, etc”.

En altres termes, la història és el què d'una narració que se relata, el discurs és el com (Chatman, 1990: 20).

Ricart, en *Anna Karènina*, reproduïx quasi en totalitat l'obra de Tolstoi: la majoria del text és extraït de la novel·la y el ordre de les escenes respecta l'ordre que proposa Tolstoi. La quarta escena de l'obra dramàtica és un exemple que reflecteix el nivell de fidelitat del text de Ricart. Tolstoi, en la novel·la, escriu:

—És que no t'agraden, les ostres? —digué Stepan Akàdievitx després de beure's la seva copa de xampany—, o és que estàs capficat? [...]

—Potser sí. Tanmateix, però, em fa estrany, de la mateixa manera que nosaltres, la gent del camp, procurem atipar-nos amb més de pressa millor per tal de poder fer la nostra feina, mentre que tu i jo procurem no atipar-nos massa de pressa i per això no mengem ostres...

—És clar —feu Stepan Arkàdievitx—. Però el fi de l'educació és aquest: de tot, fer-ne gaubança. [...]

— Sí —digué Levin lentament i amb emoció—. Tens raó, sóc un salvatge. Però, no perquè vagi anar-me'n, sinó perquè ara he vingut. He vingut... [...]

Digues, doncs, per què has vingut a Moscou?... Ep, pren això –crida al tàrtar.

–Ho endevines? –contestà sense apartar de Stepan Arkàdievitx els seus ulls, que brillaven en les seves profunditats.

–Ho endevino, però no en puc començar a parlar. Encara que només sigui per això ja pots veure si ho encerto o no –digué Stepan Arkàdievitx mirant-se a Levin amb un somriure intencionat.

–I bé, què me’n dius? –féu Levin amb veeu tremolosa i sentint que li tremolaven tots els músculs del rostre– : que te’n sembla? [...]

–Jo?... –digué Stepan Arkàdievitx–. Res no desitjaria tant com això, ho pots ben creure! És el millor que podria passar.¹

Ricart selecciona este fragmento de la novela y lo adapta de la siguiente manera:

STIVA: Que no t’agraden, les ostres?

LEVIN: Em resulta estrany estar aquí amb tu menjant ostres i fent el possible per estar molt de temps a taula. Al camp mengem de pressa per poder ocupar-nos de la nostra feina.

STIVA: L’objectiu de la civilització és aquest: Convertir-ho tot en un plaer.

LEVIN: Si l’objectiu és aquest, jo voldria ser un salvatge.

STIVA: Prou que ho ets. Tots els Levin ho sou. Com expliques si no la teva sobtada desaparició de Moscou?

LEVIN: Tens raó, soc un salvatge. Però no perquè vaig anar-me’n, sinó perquè ara he vingut. He vingut...

STIVA: Digues, per què has vingut?

LEVIN: No ho endevines?

STIVA: Ho endevino. Conec els cavalls fogosos per la marca i els homes enamorats per la mirada. LEVIN: I què me’n dius?

STIVA: M’encantaria. És el millor que podria passar (Ricart, 2024)

Esta opción de la propuesta de Ricart demuestra dos cuestiones: en primer lugar, que, como explica Sanchis Sinisterra (2003: 21), la textualidad, la sustancia textual de un relato, posee una teatralidad potencial en mayor o menos grado y que, por lo tanto, la fábula de una novela, aunque posea en su conjunto particularidades que pueden identificarse como propias del género no son exclusivas. Dicho de otra manera: “Los textos teatrales actuales ya no se entienden como «escritura literaria», sino como textos en los que la potencialidad teatral está ya inscrita de antemano” (Floeck, 2004: 58). En segundo lugar, si la fábula, en esencia, es la misma, en cuanto a que no se ha perdido el alma de la novela y que la historia no ha sido modificada (simplemente se han seleccionado y/o

1 Extraído de *Anna Karénina* de Lev Tolstoi, traducido por Andreu Nin (2023)

descartado fragmentos de esta para proyectar una lectura concreta de una obra que ofrece más de una línea temática), el discurso (tal y como se ha visto que lo define Sanchis Sinisterra) de la obra dramática juntamente con el estilo de Ricart (y la concepción de estar escribiendo un texto que debe pasar a otro plano, el de la representación) han sido los elementos que han hecho posible que de la obra de Tolstoi pueda nacer un drama, una reelaboración determinada por la lectura orientada decididamente a la tendencia que postula la dirección artística, ergo una lectura predispuesta a mostrar la cuestión marginal que envuelve a la protagonista de la novela. En virtud de ello, mi análisis de la obra de Ricart se centrará en el discurso y el estilo que fija la dramaturga.

LAS DECISIONES DISCUSIVAS Y ESTILÍSTICAS DE RICART

La traslación de una sistema literario implica, como se ha comentado, la reelaboración de cuestiones discursivas con el matiz estilístico y personal de la dramaturga.² Dicha reelaboración, pensada desde un objetivo y con el análisis temático y discursivo del texto narrativo, constituye la acción dramática: “el modo específico en que una obra teatral dispone la recepción de la fábula, las pautas y estrategias dramatúrgicas que utiliza un determinado autor para “contar” -o no contar- los sucesos de la fábula” (Sanchis Sinisterra, 2023: 35). La acción dramática está conformada por decisiones que atañen múltiples aspectos: la temporalidad, la espacialidad, los personajes, el discurso y la figuratividad (Sanchis Sinisterra, 2023: 36).

Sanchis Sinisterra destaca ciertos aspectos que analizados desde la optimización del ejercicio de adaptación pueden ser preferibles, entre ellos, una característica de naturaleza discursiva, la narración en tercera persona.

“Una primera condición deseable sería que la narración en el texto a abordar emplee la tercera persona; porque apenas aparece una primera persona narrativa, la identidad del narrador genera una cierta prioridad del discurso sobre la fábula, de modo que, si la sacrificamos al dramatizar los acontecimientos de la historia, eliminaríamos aspectos esenciales del relato; no sólo en el nivel del discurso, sino, también, probablemente, en el de la historia” (2003: 92).

La novela de Tolstoi posee un narrador en tercera persona. La solución que propone la dramaturga para la traducción de este narrador se reparte en dos recursos: la rotura de la cuarta pared de los personajes que aparecen en la historia de Tolstoi y la creación de un personaje que no aparece en la

² Entiéndase estilo como lo entiende Kharitònova: “Reconeixem que l’estil és l’expressió de l’activitat creadora de l’autor” (2004: 54).

novela y que nos va dando información de lo que piensan y sienten los personajes que sí que forman parte de la historia de esta.

Un ejemplo de la rotura de la cuarta pared lo encontramos en la segunda escena:

LEVIN: Sempre he estat enamorat de la família de la Kitty, sobretot de la part femenina. (No recordo la meua mare i l'única germana que tinc és molt més gran que jo...) Totes les dones d'aquella família se'm presentaven sota un vel poètic i misteriós; parlaven francès, anglès, tocaven el piano... Quan era estudiant, vaig estar a punt d'enamorar-me de la germana gran, la Dolly, però es va casar amb l'Stiva. Llavors em vaig començar a enamorar de la segona, com si sentís la necessitat d'enamorar-me d'una de les germanes sense que importés de quina. Però també es va casar. La Kitty era una nena en aquella època. Però quan ens vam retrobar... vaig comprendre de quina de les tres estava destinat a enamorar-me. (Pausa.) Jo crec que la Kitty no pot estimar un home tan lleig i tan poca-cosa com jo: un propietari rural que es dedica a criar vaques. He sentit a dir que les dones estimen sovint homes lletjos i senzills, però jo no ho crec, perquè jo mateix només puc enamorar-me de dones belles, misterioses i excepcionals. Però després de passar dos mesos al camp, m'he convençut que la meua desesperació és fruit de la meua imaginació; no tinc cap prova que la Kitty m'hagi de rebutjar. Soc aquí amb la decisió ferma de casar-m'hi si m'accepta. I si no... Stiva! (Ricart, 2024)

Es un monólogo de Levin dirigido al público y que reemplaza la figura de narrador de la novela. El monólogo tiene diversas funciones: su presentación, la presentación de la familia de la que será su mujer y la justificación de su aparición. Nos explica una situación pasada y su situación actual, evitando así la representación de estas y/o la necesidad de un diálogo que aporte a los receptores toda esta información. La rotura de la cuarta pared y el papel de narradores que van adoptando diferentes personajes es un procedimiento que concede ritmo a la representación, que permite reducir la duración de esta.

En cambio, la figura de Andie, un personaje que añade Ricart, no tiene exactamente la misma función. Andie, por un lado, narra, como puntualmente hacen los demás personajes de la historia, diversas circunstancias, como ocurre en la escena ocho:

ANDIE: Lights, flowers, mirrors, laughter... people are beautiful, perfumes that mingle... Levin can't stop looking at Kitty. Kitty can't stop looking at Vronski. Vronski only has eyes for Anna. Anna, from time to time, looks at Vronski. Stiva looks at a woman whose name we don't know,

and Dolly looks at Stiva. And if Anna's husband was here, he would be looking at his wife and then at Vronski.³ (Ricart, 2024)

Pero por otro lado, es la voz de la verdad. Andie nos permite conocer los debates internos que atraviesan los personajes, lo que piensan, lo que sienten, lo que guardan:

ANDIE: Your heart overflows with happiness.

Pausa.

KITTY: No, no pot ser... Perdona'm.

ANDIE: Perdona'm? You felt her so close a secon ago and now she is so far away. (Ricart, 2024)

Esta función, en la novela, la tiene el narrador: “Un minut enrere, que prop que havia estat d’ell, que important que havia esdevingut par a la seva vida! I que llunyana i estranya que li era ara!” (Tolstoi, 2023) y es la función que, para Ricart, hace diferencial la novela: “Tolstoi a *Anna Karènina* escriu un narrador que a banda de narrar les coses que passen i el que diuen els personatges, ens va dient el que pensen i senten els personatges de veritat, no només el que diuen i el que fan. Si això ho traiem i només fem les accions es converteix en una mena de culebrot” (2025).

Seguidamente, es ineludible considerar otra cuestión discursiva: el tiempo de la obra de Ricart. La dramaturga resuelve no presentar el drama como uno de época: cambia el tiempo de la historia, ofrece una *Anna Karènina* temporalmente contemporánea. La contemporaneidad de la historia, en el trabajo de Ricart, se evidencia, sobre todo, en algunas de las pocas acotaciones que se identifican en la obra:

DOLLY (ensenyant el mòbil.): Què és això? Què és això?

[...]

El Karenin mira el mòbil.

[...]

KITTY: Jo sé moltes coses per intuïció i no em retrec els moments en què puc gaudir de l’amor, de la felicitat. (Pausa. Es mira el Levin que està mirant el mòbil.) Què tens? Què et passa? (Ricart, 2024)

3 El personaje habla en inglés. Lo explica Portaceli en *La Vanguardia*, en el artículo «Ariadna Gil es Anna Karénina en el TNC»: “Lo hace en inglés, con subtítulos, porque es una coproducción”

Optar por usar telèfons mòbils en la representació es un recurs més ben escènic, però que, en este cas, té origen dramàtic (entén-se durant el procés de escritura de la adaptació). Sin embargo, las acotaciones no son el único medio representativo del cambio temporal de la historia: el texto primario, de igual modo, es modificado con dos finalidades. La primera, optimizar la recepción porque se presenta un lenguaje oral, poco rimbombante, poco grandilocuente, fácil de seguir y de entender. La segunda, realzar y complementar el carácter contemporáneo de la historia: «Vaig actualitzar el llenguatge de l'Anna Karènina, perquè la traducció és antiga i hi havia coses que sonaven antigues, no volia que sonessin antigues»⁴. Ricart apuesta por alterar el tratamiento en tercera persona de la novela de Tolstoi. Asimismo, se perciben cambios también en algunas palabras y construcciones que, hoy en día, han caído en desuso o que no son habituales en el lenguaje oral. Nin traduce a Tolstoi de la siguiente manera:

—La setmana entrant, i un ball magnífic, un d'aquells que sempre són alegres.

—És que n'hi ha, de balls que siguin sempre alegres? —Preguntà Anna en un to de bondadosa mofa.

[...]

— Com és que vós podeu avorrir-vos al ball?

—I per què jo no puc avorrir-m'hi? —preguntà Anna.

Kitty remarcà que Anna sabia la resposta que havia de venir.

—Perquè vós sou sempre millor que tothom.

[...]

—Hi anireu, en aquest ball? —preguntà Kitty.

—Em penso que no podré excusar-me'n. [...]

—Estaré molt contenta si hi aneu. Em plauria tant, de veure-us al ball!⁵

Ricart adapta la escena de la siguiente manera:

KITTY: La setmana que ve i serà una festa magnífica, on és impossible avorrir-se.

ANNA: És que n'hi ha, de festes, així?

KITTY: Com pots, tu, avorrir-te en una festa?

ANNA: I per què jo no puc avorrir-m'hi?

KITTY: Perquè ets... ets sempre millor que tothom. Hi aniràs?

ANNA: Crec que no podré dir que no.

KITTY: Estaré molt contenta si hi vas. (Ricart, 2024)

4 Extraído de una entrevista con la dramaturga, véase en anexos.

5 Extraído de *Anna Karènina* de Lev Tolstoi, traducido por Andreu Nin (2023)

Tanto la adaptació temporal com la del llenguatge col·loquen a la obra dramàtica en la realitat del espectador, del públic. Estos recursos discursius de idiosincrasia figurativa (pués se presenten verosímils comparats amb la realitat) acosten al receptor una història que presentada de manera pura, sin que estas dos qüestions se vieran ajustades, aconteceria desfasada, lejana, irreconocible en su realidad; Ricart consigue nivelar la historia y el receptor de manera que el público sienta el convite de la reflexión que suscita el relato de una mujer desplazada y forzada a establecerse en las fronteras, los límites, los márgenes.

El final de la obra dramàtica es otro ejemplo de la significación que posee la toma de decisiones discursivas de Ricart. Tolstoi no acaba la novela con el tan conocido suicidio de la protagonista. El suicidio ocurre en la séptima parte de la novela, que está dividida en ocho. Ricart decide no acabar tampoco en el punto álgido de la historia, en el suicidio. No es explícita en la muerte de Anna, aunque el texto se extrae con fidelidad de la novela. Ricart decide jugar con el silencio, con la pausa, que le da incertidumbre a la muerte de la protagonista:

ANNA: Per què no apagar el llum quan ja no hi ha res a mirar, quan tot provoca repugnància? Tot és mentida, tot és falsedat, tot és engany, tot és maldat... (Pausa.) Arriba un tren de càrrega i l'andana s'omple de soroll. Sí, sí. Ja sé què he de fer... Alliberar-me de l'angoixa, alliberar-me de mi mateixa. Intento mesurar la distància que separa les rodes del davant del primer vagó de les rodes del darrere. I aquesta bossa, on la deixo? Una bossa vermella, vermella... Ja no hi soc a temps. Després del primer vagó ve el segon i jo, deixo la bossa a terra i amb les mans endavant em llenço. (Pausa.) Què estic fent? On soc? Què estic fent? Per què? Per què? (Ricart, 2024)

Las pausas indican el cambio de voz, entre las pausas Anna adopta el rol de narradora para ilustrar la escena de su muerte. Cuando recupera su voz propia, después de un silencio interpretable, Ricart decide que la protagonista se haga las preguntas que se hace en la novela antes de que le arrolle el tren:

“I en el moment precis en què aparegué la part central de les dues cordes, es desfèu del sac de viatge vermell, aclofà el cap a les espatlles, amb les mans endavant es llançà sota el vagó i caigué de genollons amb un moviment lleuger, com si es volgués tornar a alçar tot seguit. En aquell instant s'horroritzà del que feia. «On sóc? Què faig? Per què?». Es volgué aixecar, fugir, però quelcom d'enorme i inflexible li colpí el cap i l'arrossegà per l'esquena.” (Tolstoi, 2023)

Añade, como escena final, un breve parlamento de Levin que reflexiona sobre los temas más trascendentes de la representación: la vida, la muerte, la felicidad, etc. El final corresponde con la respuesta que proyecta Ricart de las preguntas que han recorrido la obra:

LEVIN: Des que vaig veure morir el meu germà, sovint pensava en la mort o, més ben dit, em preguntava quin sentit tenia la vida. I em deia a mi mateix: “No puc viure sense saber què soc i per a què soc aquí. I com que és impossible saber-ho, no puc viure”. I jo, casat i feliç, amb un fill, amb bona salut, vaig estar diverses vegades tan a prop del suïcidi que amagava les cordes per no penjar-me i em feia por sortir amb l’escopeta per no clavar-me un tret. Però no ho vaig fer i vaig continuar vivint. La raó no em donava cap resposta a les meves preguntes. Fins que un camperol em va dir això d’un altre camperol, em va dir: no viu per satisfer les seves necessitats, viu per a la seva ànima. (Pausa.) Viure per l’ànima... Vaig mirar cap amunt i vaig pensar que la volta del cel que veia no era real. És que no sé que l’espai és infinit? És clar que sí. No ho veig però ho és, d’infinit. No ho veig però m’ho crec. (Ricart, 2024)

En Tolstoi la repetición de estructuras, frases y palabras es importante porque es deliberada, así lo explica Kharitónova:

“Un dels trets més característics de l’estil narratiu de Tolstoi és l’ús constant de l’anàfora i d’un sistema de repeticions que forma part del repertori dels mitjans retòrics i d’expressió de l’escriptor. Aquestes tècniques reben un significat especial en el llenguatge dels raonaments i els monòlegs interiors, tan propis de Tolstoi, i contribueixen a reforçar l’efecte retòric” (2004: 62).

Ricart parece adoptar este juego, decide emplearlo en su dramaturgia. En la escena cinco tenemos un claro ejemplo de la repetición de las palabras *Levin* y *Vronski* en el monólogo interior que presenta Kitty:

KITTY: Levin o Vronski. Per la gent del meu voltant no hi pot haver comparació entre tots dos. La mare, les amigues... tothom prefereix el Vronski. El Levin és com un camperol, un totxo en societat; el Vronski, en canvi, és el més seductor, el més brillant... (Pausa.) El cor em bateja amb força i no puc fixar el pensament en res. Quan penso en el Levin... M’agrada que m’estimi i quan penso en ell em sento be. En canvi, quan penso en el Vronski sembla que hi hagi alguna cosa falsa, no en ell, sinó en mi, mentre que amb el Levin em sento completament jo mateixa. Quan penso en el meu futur amb el Vronski, apareix davant meu una perspectiva lluminosa; amb el Levin, el futur és boirós. (Pausa. Sent un soroll.) El Levin ja és aquí. Si ha vingut abans és per trobar-me sola i demanar-m’ho. (Pausa.) Li diré que no l’estimo? No seria la veritat. Què

li diré? Que n'estimo un altre? No, és impossible. Me'n vaig, me'n vaig. No, no és honrat. De què haig de tenir por? No he fet res de dolent. Que passi el que hagi de passar! Diré la veritat. A ell, se li pot dir tot lliurement. (Ricart, 2024)

La pronuncia repetida de estos dos nombres eleva la retórica del monólogo en tanto que el receptor intuye una recurrencia en la confrontación de los personajes, que tiene que ver con la evidente antítesis que presenta la dramaturga.

En Ricart también se encuentra el uso del paralelismo para pausar la acción y dar cabida a la rotura de la cuarta pared que se explicaba antes. Este procedimiento se localiza en múltiples ocasiones a lo largo de la obra de Ricart. En la primera escena ya aparece:

DOLLY: Què és això? Què és això?

STIVA: Jo acabava de tornar del teatre, estava content i no havia pogut preparar l'expressió del meu rostre davant d'allò

DOLLY: Què és això (Ricart, 2024)

En la tercera escena pasa igual:

KITTY: Has vingut per molt de temps?

LEVIN: Quan estic amb ella, els seus ulls sincers i el seu somriure em transporten als dies estranys i blaus de la infantesa.

KITTY: Has vingut per molt de temps? (Ricart, 2024)

En la escena dieciséis también se halla:

KARENIN: Anem-nos-en, si vols.

ANNA: El busco amb els binocles però no veig res, és tan lluny i hi ha tanta gent que...

KARENIN: Ens n'anem? (Ricart, 2024)

El estilo de Ricart no solo lo configuran las decisiones discursivas, existen recursos puramente estilísticos: la decisión de reproducir a medias, en la primera escena, la primera frase de la novela para poder recuperarla al final de la escena y completarla: "All happy families are alike... [...] All happy families are alike; each unhappy family is unhappy in its own way" (Ricart, 2024). Se sabe que es una decisión estilística porque Ricart (2025) así lo explica: "Què fem amb tot allò que tothom coneix d'una novel·la. Per exemple, d'*Anna Karènina* la primera frase. [...] Clar, és una frase que s'ha de posar. Com la poses, de quina manera, com la jugues? És la teva manera d'encarar l'adaptació". En la manera de jugar, de ubicar frases como esta, se situa en la adaptación la firma del dramaturgo.

CONCLUSIÓN

En conclusión, la adaptación de textos narrativos es una rama del teatro que, aun estando muy presente en nuestros escenarios y siendo una tónica imperante en nuestra cultura, no ha protagonizado muchos ensayos. De hecho, en el panorama catalán no hay ningún manual de referencia que atienda a esta materia y en el español, aunque tampoco se identifiquen en cantidad, destaca uno: *Dramaturgia de textos narrativos* de José Sanchis Sinisterra.

La voluntad de abrir un espacio a esta disciplina en el ámbito teórico ha dado como resultado el estudio de caso de una de las adaptaciones más victoriosas y populares de esta temporada: *Anna Karènina*, de Anna Maria Ricart. Esta adaptación se ha estudiado desde varios puntos. Se han expuesto los condicionantes extradramatúrgicos (que influyen en gran medida en el resultado dramatúrgico): la tendencia artística que atraviesa el contexto en que se adapta la novela, las condiciones y los recursos que propone, en este caso, el Teatro Nacional de Cataluña y las diferentes particularidades tanto de extensión como temáticas que presenta la novela.

En cuanto a la metodología de la dramaturgia, se han expuesto los tres pasos esenciales que componen su proceso artístico: una primera lectura que sirve para marcar las cuestiones más intuitivas, ciertas reacciones, etc; una segunda lectura que se enfoca en el análisis exhaustivo de la novela; y, por último, una tarea de documentación que permita conocer diversos aspectos o perspectivas que aporten una visión más completa y detallada de la novela.

El estudio de la obra de Ricart pasa por distinguir la dicotomía que presenta Sanchis Sinisterra (2003) entre la historia y el discurso. Este último para Sanchis Sinisterra es la clave de nuevas propuestas de dramatización, como lo es la de Ricart, es el componente que motiva la interpretación del carácter de la obra: “Pero si estamos de acuerdo en que la fábula no es más que uno de los componentes del texto, la consideración del otro componente del relato -el discurso-, que es el que le otorga su peculiar naturaleza, el que determina cómo lo recibimos, por qué produce los efectos que el lector percibe, etc., debería provocar la emergencia de una nueva manera de dramatizar” (2003: 32). Por consiguiente, han sido expuestos varios procedimientos que tienen que ver con el discurso y el estilo que presenta Ricart: la diseminación de la voz narrativa, la manera de obrar para adaptar el fin de la novela, el uso de los paralelismos, la forma en que presenta la tan conocida frase inicial, etc.

En definitiva, este estudio comprende cuestiones de diversa índole relacionadas con la adaptación. La práctica de examinar *Anna Karènina* de Ricart desde un enfoque que se centra en el discurso y en el estilo no es más que una de las tantas vertientes que considera este trabajo. La adaptación de textos narrativos es un ejercicio multidisciplinar, como ya ha sido manifestado, que exige la posesión de conocimientos de análisis narrativa y teatral, de dramaturgia y de estilo, entre otros, el resultado del cual, necesariamente, exhibe una lectura específica e intencionada. El público es capaz de identificar una realidad actual en la adaptación de Ricart: la existencia de la presión social, que afecta sobre todo a la mujeres. Portaceli, directora de la representación y directora artística del Teatro Nacional de Cataluña así lo reconocía: “Hoy las cosas han cambiado, pero la mirada hacia las mujeres sigue siendo acusatoria –asegura Portaceli–” (Camps, 2024). El trabajo de Ricart es excelente en tanto que una novela del siglo XIX se presenta como una realidad reconocible hoy, en 2025.

BIBLIOGRAFIA DE REFERENCIA

- Batlle, C. (2009) «Pròleg». En: *Lèxic del drama modern i contemporani*. Institut del Teatre.
- Batlle, C (2016) «Model, partitura i material en l'escriptura dramàtica contemporània: una solució», pp. 45-65. En Batlle, C.; Gallén, E. & Güell, M. *Drama contemporani: renaixença o extinció*. Punctum, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Universitat Pompeu Fabra & Université Paris-Sorbonne
- Camps, Magí (22 de novembre de 2024) «Ariadna Gil es Anna Karénina en el TNC», *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/teatro/20241122/10126775/ariadna-gil-anna-karenina-tnc.html>
- Chatman, S. B. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine* / Seymour Chatman; versió castellana de María Jesús Fernández Prieto. Taurus.
- Floeck, W. (2004). «El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad». *Iberoamericana* (2001), pp. 47-67.
- Gómez Ruiz, M. S. (2018). «Elementos narrativos del texto dramático». *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispanica*, 36, pp. 253-265.
- J. PUIG I FERRETER, «Francesc Payarols, traductor del rus», en *Publicitat*, núm. 17.187, 10 de maig del 1929, p. 6.
- Kharitònova, N. (2004). «Andreu Nin, traductor del rus. Algunes qüestions». *Els Marges*: revista de llengua i literatura, pp. 53-70.
- Pérez Jiménez, M. (1996). *La Posmodernidad como categoría en literatura y en teatro*: contribución al Seminario “Las artes escénicas europeas: renovación y transgresión como espíritu de modernidad”, Universidad de La Laguna.
- Portaceli, C. (2024) Presentació general de temporada 2024-2025. TNC: <https://www.tnc.cat/es/presentacio-de-temporada-2024-2025>
- Ricart, A. M (2024). *Anna Karénina*. Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya.
- Ricart, A. M (2025). L'adaptació de novel·les al teatre: una aventura creativa. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=lyfLwd0z9LI>
- Sarrazac, Jean-Pierre. (2009) *Lèxic del drama modern i contemporani*. Institut del Teatre.
- Sinisterra, J. S. (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. Ñaque.
- Tolstoi, L.; trad. Andreu Nin (2023). *Anna Karénina*. Edicions 62, s. a., Labutxaca.

ANEXOS

ENTREVISTA A ANNA MARIA RICART

A continuació, se ha transcrit parcialment una entrevista a Anna Maria Ricart que va tenir lloc el 7 de març de 2025 amb el propòsit de servir com a material per a l'estudi. La decisió de transcriure i seleccionar els fragments d'àudio que se han creït d'interès s'ha pres per dos raons: la primera, perquè la transcripció facilita la recepció de la informació que brinda la dramaturgia, ja que d'altre mode se hauria compartit un àudio de més d'una hora de duració. La segona, perquè amb l'objectiu de preservar la naturalesa de la conversa, la fluïdesa i la espontaneïtat pactem que així seria.

- Per què adaptes novel·les més que n'escrives de pròpies?

«Adapto novel·les perquè més les encarreguen. [...] I sense voler t'etiqueten. I és molt interessant perquè la matèria primera que tens és molt bona, és a dir, normalment no et fan adaptar una novel·la que sigui dolenta, sinó que normalment et fan adaptar o et demanen adaptar novel·les que siguin molt bones.»

- Materials de referència que tinguis a l'hora de fer una adaptació:

«Així en general per fer adaptacions no. He llegit el llibre del Sanchis, he llegit tot el que he pogut sobre adaptació [...] Però, quan faig una adaptació només busco coses sobre la mateixa obra, em documento sobre l'obra, l'autor, l'època, etc. [...] Sí que poden haver-hi unes bases teòriques que me les he anat fent molt jo, a través de la pràctica i d'anar-m'hi trobant amb les diferents novel·les i les característiques d'aquestes.»

- Amb quina idea et vas quedar del llibre *Dramaturgia de textos narratius* de Sanchis?

«Aquest llibre té moltes coses que ajuden a fer adaptacions, t'explica per exemple la diferència entre història i discurs, una idea que treu dels estructuralistes o la importància del receptor implícit.»

- Què és el primer que fas abans d'escriure l'obra de teatre?

«Començo llegint la novel·la no amb ulls d'adaptadora sinó de lectora. Subratllo tot allò que m'emociona, que em fa pensar, les frases que em toquen o les coses que em fan reflexionar. Perquè penso que si a mi em toca també pot fer-ho a l'espectador. També perquè d'una mateixa

novel·la poden haver-hi infinitat d'adaptacions [...] depèn de la nostra edat, la nostra formació, de la nostra lectura, de la nostre experiència vital, del moment en què ens trobem, etc. Per tant, començo creient molt amb la meua intuïció.

«Faig una primera lectura, una segona, una tercera. Llavors analitzo la novel·la, l'estructura, els personatges. Llegeixo molta documentació, estudis sobre els personatges, sobre la novel·la, sobre l'autor... Intento llegir tot el que puc sobre la novel·la perquè em dona altres visions que m'obren escletxes.»

«Hi ha diferents maneres d'escriure segons com ets com a persona: jo començo per intuïció. Escric i quan tinc una primera versió acabada és quan reviso la informació que apareix, l'estructura, si s'entén o no s'entén el que es diu. [...] Moltes vegades l'estructura la començo molt intuïtivament també. Anna Karèнина la vaig començar per l'inici, perquè vaig decidir que ja hi havia prou personatges i històries que s'entrecruaven com per fer trencaments temporals.[...] D'entrada escriure per intuïció i després faig una feuada de corregir i de reescriure.»

- Selecciones o elimines?

«Selecciono. El que has de fer en una adaptació és mantenir l'ànima, l'essència de la novel·la. Quan tu entens quina és aquesta essència has de decidir què ha d'aparèixer i què no. A *Anna Karèнина*, per exemple, que és una novel·la de mil pàgines, hi ha una part molt filosòfica del personatge del Levin, els treballadors, etc. Però això va quedar fora perquè hem van dir que tenia 7 actors. El que em tocava a mi de la novel·la era la recerca de la felicitat, de l'amor, d'on es trobaven. Vaig decidir que ho faria a partir de les peripècies de les tres parelles.»

«Adaptar no és només un ofici, també és un acte creatiu. [...] Si és un acte de creació és difícil limitar-ho amb unes normes. Senzillament, ha de funcionar en teatre, dalt d'un escenari.»

- Una vegada has acabat descriure l'obra i li entregues a la persona que te l'han encarregada o al director, et desentens o vius de prop el procés d'escenificació?

«A mi m'agrada estar al procés d'assajos, perquè és quan s'ajusta el text. Quan estàs a casa pots pensar que allò funcionarà i després potser hi ha propostes de canvi. Es canvien coses perquè veus que els actors també són molt savis: quan un actor repeteix molt una frase i sempre s'equivoca és que aquella frase està mal escrita. Llavors m'agrada ser-hi els primers dies per ajustar coses que es

puguin haver de tallar, perquè siguin redundants o es puguin representar d'una altra manera. El teatre és molt viu, és una feina molt d'equip.»

- La traducció, només n'hi ha una en català, la d'Andreu Nin.

«Vaig actualitzar el llenguatge de l'Anna Karènina, perquè la traducció és antiga i hi havia coses que sonaven antigues, no volia que sonessin antigues.»

- El personatge de l'Andie, per què introduir aquest personatge i per què parla en anglès?

«El personatge de l'Andie és una de les coses que té el teatre, de les constriccions que a vegades et posen. El Teatre Nacional de Catalunya té acords amb el KVS, de Brussel·les i fa programes d'intercanvis d'actors. Van anar allà dos actors catalans i, llavors, va venir una noia belga aquí. Quan em van dir que a l'obra havia d'incloure una actriu belga, que no parla català, vaig pensar que no podia fer un personatge que parlés català. Llavors, es va optar perquè representés aquesta mena de consciència.»

Grau: Estudis de Català i Espanyol

Curs acadèmic: 2024 - 2025

L'estudiant Maria Navarro Arques amb NIF 49222268Z

Lliura el seu TFG ADAPTACIÓN DRAMÁTICA DE TEXTOS NARRATIVOS: EL CASO DE ANNA KARÈNINA DE ANNA MARIA RICART.

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extretes de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia. Declaro, així mateix, que no he fet un ús indegut de la IA i que, en el cas d'utilitzar-la, ho he fet palès amb una reflexió sobre la seva aportació al present treball.

Sóc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.



Bellaterra, 15 de Juny de 2025