

La homosexualidad censurada: estudio sobre corpus de teatro TRACETi (desde 1960)¹

Raquel Merino Álvarez
Universidad del País Vasco

Con la perspectiva de los 29 años transcurridos desde la derogación oficial de la censura teatral en España y con la acumulación de datos que hemos ido recogiendo y analizando en los últimos diez años de investigaciones sobre traducciones censuradas de teatro podemos hoy presentar un estudio de caso, *Los chicos de la banda/The boys in the band*², que ejemplifica cómo se integraron en la escena española temas tabú como el que nos ocupa.

En ensayos como los de Arnalte (2003) y Olmeda (2004) se trata el tema de la homosexualidad en la España de Franco citando testimonios directos y fuentes documentales variadas. En ambos estudios se hace referencia al mundo del teatro y del espectáculo en general, donde los homosexuales eran más numerosos y podían sentirse algo más protegidos (por una suerte de «burbuja de tolerancia» – Arnalte 2003: 5) en un país en el que se les aplicaba la Ley de Vagos y Maleantes o el artículo 431 del Código Penal hasta 1978 o la Ley de Peligrosidad Social incluso más tarde³. El régimen y sus censores prestaban especial atención a temas como la homosexualidad que se instaló en el teatro español contra todo pronóstico, fundamentalmente a través de textos extranjeros traducidos y censurados.

Tal y como afirma Muñoz Cáliz (2006: 3) puede ser que los autores extranjeros, por el hecho de serlo, corrieran mejor suerte, *«especialmente aquellos cuyo prestigio hace incuestionable, de cara a la imagen pseudo-democrática que se intenta vender al exterior, su presencia en las carteleras españolas...*

¹ Estudio realizado en el marco del proyecto BFF2003-07597-C02-01. Fondos FEDER. <http://www.ehu.es/trace>.

² El proceso que ha llevado hasta este estudio textual ha sido largo. Prueba de ello es el apéndice que figura al final de este texto donde recogemos sendos extractos que marcan los antecedentes y el esbozo del estudio de este conjunto textual, para lo que reproducimos secciones de estudios previos ya publicados.

³ «El estigma sobre la homosexualidad se mantuvo incólume durante los tres primeros años de la Transición y no fue hasta después de aprobada la Constitución, en 1978, cuando se eliminó de la lista de delitos perseguidos por la Ley de Peligrosidad Social de 1970» (Arnalte 2003: XX).

Mientras se prohíben sin titubear o se reducen al ámbito del teatro de cámara buena parte de las creaciones de dramaturgos españoles». Ciertamente, Arthur Miller o Tennessee Williams son autores extranjeros que se habían instalado en la escena española, y su renombre mundial les precedía y probablemente allanaba el camino hacia el escenario de sus obras traducidas.

El hecho de que la acción en los dramas extranjeros ocurriera fuera de España, o que las costumbres expuestas pudieran achacarse a ciudadanos de otros países pesaba como argumento a favor de la autorización, tanto como el éxito internacional (Nueva York, Londres, París) que precedía a ciertas producciones⁴. Y sin duda el éxito parece haber sido la llave que abría la principal puerta de entrada de propuestas de escenificación como la de *Los chicos de la banda*.

Crowley no era un dramaturgo de prestigio, no de la talla de Williams o Miller, pero su obra sí había cosechado un éxito rotundo de público, aderezado por lo polémico del tema tratado. Pero por sí mismo el éxito cosechado en el extranjero no garantizaba una autorización segura de una obra, eso sí, el previsible éxito de público en España animaba siempre a los productores a presionar al sistema, sus normas y funcionamiento interno.

Tampoco habría podido el empresario ni siquiera plantearse presentar a censura una obra como la que nos ocupa si no hubiera tenido en cuenta antecedentes rastreables en el propio sistema teatral español. Casos como el que tratamos es obvio que no surgieron de la noche a la mañana; hay todo un proceso paulatino de introducción del tema de la homosexualidad en el teatro español, mediante la traducción de obras extranjeras, y, hasta donde hemos rastreado (Véase anexo 1), puede haber tenido comienzo en la década de los 1950, y culminado en 1975:

En 1975 se estrena la obra *Los chicos de la banda* (Mart Crowley. 1968), dirigida por Jaime Azpilicueta ... Cosechó un enorme éxito, y en algunas críticas se destaca la presencia de homosexuales en el patio de butacas del teatro Barceló, muchos de fuera de Madrid. Sobre la representación, Luis María Ansón escribió en *Blanco y Negro*: En nuestra opinión, lo que ocurrió la otra noche en el teatro Barceló no es una anécdota pasajera, sino lo primera manifestación pública del gay power español. (Olmeda 2004: 208-209).

Historiadores del teatro como Ferreras (1988) o Bonnín (1998) no mencionan este caso⁵. Como suele ser habitual en las historias de las literaturas, la literatura traducida, la cultura traducida, por costumbre o por indiferencia se ignora y se expurga del canon literario general y del canon particular de cada

⁴ Véase el estudio de Gutiérrez Lanza sobre *From the Terrace/Desde la terraza* (1999: 343-407).

⁵ En Bonnín se menciona a Melville (pág. 263), Shakespeare (pág. 18, 194 y 263), Shaw (18 y 238) y Tennessee Williams (pág. 23) siempre en relación con actores, directores o teatros españoles.

dramaturgo⁶. En el exhaustivo trabajo de Muñoz Cáliz (2005a) apenas si se mencionan las traducciones realizadas por autores de teatro españoles, cuya obra original sí se analiza minuciosamente⁷. Como tan acertadamente apuntaba Santoyo: «a pesar de que nuestras vidas transcurren entre traducciones de una u otra condición, sin embargo...¿por qué las traducciones pasan y se olvidan, mientras los originales permanecen?»⁸ (1998: 14-15).

Y todo ello a pesar de que la censura gestionó por igual a autores nacionales y extranjeros. Si consultamos en el AGA los ficheros de autores veremos que bajo cada nombre se registraba su producción propia y la traducida-adaptada⁹. Y sin embargo lo único que se encuentra en los estudios sobre dramaturgos españoles del periodo son casos en los que la intervención en la obra extranjera iba mucho más allá de la mera traducción-adaptación, cuando tenía una significación añadida. Tal ocurre con *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, una versión de Alfonso Sastre sobre la obra de Schiller¹⁰, o la adaptación de *Hamlet* firmada por Buero Vallejo (Muñoz Cáliz 2005a: 175-176). Se trata de ocasiones en que se utiliza la obra

⁶ En 1991 se publicaba *30 años de Primer Acto, Antología e Índices* de esta revista fundada en 1957. No se hace referencia alguna a *Los chicos de la banda* en dicha publicación, y se presta escasa atención a las traducciones dramáticas que, sin duda alguna, se integraron en el teatro español y supusieron durante varios años prácticamente la mitad de los espectáculos teatrales (Santoyo 1994: I). Únicamente los volúmenes *El espectador y la crítica*, editados por Francisco Álvaro entre 1958 y 1985 son una excepción en este sentido.

⁷ La única excepción que hemos encontrado, referida a la obra de Crowley es la tesis doctoral de M^a Antonia de Isabel Estrada. En la sección dedicada a la obra de Osborne, *Lutero*, prohibida por la censura en esta época, menciona la prohibición de la obra de Crowley, junto con otras 23 (desde 1969 a 1974) aportando los siguientes datos: «*Los chicos de la banda* de Mart Crowley (30-06/27-10-1970)» (2001: 308). No menciona la fuente utilizada para dicho listado, aunque suponemos que partirá de alguna caja AGA en la que se hubieran archivado casos problemáticos; un uso burocrático bastante común. En este trabajo la autora selecciona obras extranjeras que presentaban temáticas de la historia española problemáticas en determinados periodos del régimen en los que se ejerció un control más estricto.

⁸ Santoyo (1998: 56-57) se hacía esta pregunta en relación con la producción de Azaña o Unamuno, para apuntar con todo acierto que: «sin la traducción, la historia sería un página en blanco... una página imposible». Una pregunta que centra nuestra atención en la falta de aprecio que culturalmente mostramos respecto a la traducción, aunque «de modo consciente o inconsciente... nosotros y las generaciones que nos han precedido hemos vivido todos inmersos en una atmósfera histórica, cultural y religiosa tributaria de la traducción... “Europa debe su civilización a los traductores” (Louis Kelly, 1977)... “Europa Existe porque hubo traductores; la cristiandad existe porque hubo traductores; somos un pueblo porque tuvimos traductores” (Manuel Alvar 1990).»

⁹ En casos como el de Pemán prácticamente la mitad de las obras que figuran en el fichero AGA son traducciones o adaptaciones. Mientras que firmas como la de Vicente Balart se asocian a su labor como traductor o adaptador (53 obras registradas en su entrada en el fichero AGA de autores, caja 3, desde 1951 a 1983, todas versiones de autores extranjeros). De la producción de, por ejemplo, José López Rubio (75 entradas en el fichero AGA de autores, caja 17, desde 1966 a 1984, de las que 25 corresponden a obras propias) se suelen ignorar las traducciones de obras extranjeras, numerosas y de tremendo impacto en el teatro español.

¹⁰ Al tratar Muñoz Cáliz (2005b, 175) esta obra lo hace refiriéndose a una época en la producción de Sastre en la que «son escasos sus textos originales presentados [a censura] a diferencia de sus muchas adaptaciones de obras de Strindberg, Sartre, Weiss, Langston Hughes, Ibsen, O'Casey, etc.»

traducida como propia, añadiendo connotaciones e interpretaciones, interviniendo en ella e integrándola en el canon propio del dramaturgo que firma la versión¹¹.

Supongo que por todo lo dicho urge clamar por la necesidad de una historia del teatro español integral, que acompañase producción original y traducida sin expurgo ni selección previa, integrando el canon completo de dramaturgos-traductores, traductores y adaptadores, esto es, teniendo en cuenta la vida escénica española tal y como aconteció. Tal y como Francisco Álvaro reflejó en sus volúmenes *El espectador y la crítica*, auténtica «biblia» del teatro de la época donde el crítico vallisoletano plasmó la vida teatral año a año (1958-1985) y que aún hoy utilizan, como base de datos, tanto instituciones oficiales como aficionados, profesionales e investigadores.

Estudios sobre conjuntos textuales TRACETi

En el año 2000 se presentaba el primer volumen colectivo TRACE, *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985*, que pretendía ser un análisis preliminar de los catálogos de traducciones censuradas compilados hasta entonces utilizando como principal fuente de documentación el Archivo General de la Administración (AGA). Como apuntaba la editora general del volumen:

Los análisis preliminares que aquí presentamos apuntan a la vigencia, en la época estudiada, de la idea de que la nuestra es una «cultura traducida» (Santoyo 1983) y convenientemente domesticada. Cómo se produjo tal aclimatación, cuáles fueron las consecuencias en el sistema receptor son el objeto de un segundo volumen ya en marcha dedicado al estudio textual de nuestras traducciones censuradas inglés-español (Rabadán 2000: 20).

Entonces presenté el análisis del catálogo de traducciones censuradas de teatro (TRACETi^{11 bis}), compilado partiendo de información recabada en el AGA. Las búsquedas se realizaron por muestreo, utilizando criterios cronológicos: 1960-1985. Aunque el corpus ya estudiado en Merino 1994 se refiere a dicho periodo, no se utilizó como punto de partida, precisamente para evitar imponer criterios de selección de obras o autores.

En dicho análisis preliminar se aislaban posibles corpus TRACETi, susceptibles de ulteriores estudios textuales. Algunos conjuntos de los entonces esbozados ya han sido explorados: *El amante complaciente* (Merino 2003) o *Historia del Zoo* (Merino 2005b); y otros¹², como *Los chicos de la banda*, aunque

¹¹ Tan es así que incluso en las ediciones escénicas de este tipo de versiones firmadas por dramaturgos españoles de prestigio el nombre del autor original suele aparecer, si lo hace, en segundo plano.

^{11 bis} Corrección de errata aparecida en el primer volumen colectivo TRACE. En la aportación de Merino (2000: 147), en la nota 25 se hacía referencia a la obra de O'Casey *Rosas rojas para mí*, cuando debería haber sido «*Canta gallo acorralado*», versión de Antonio Gala. Como ya se indicaba entonces, y como ha corroborado recientemente la traductora Ana Antón Pacheco en correspondencia con la autora de este estudio, se trata de un caso claro de plagio.

¹² Hemos pre-seleccionado unos quince conjuntos textuales sobre los que estamos recogiendo información contextual y textual. Entre ellos: *Equus* de Peter Shaffer (representada en 1975), primer desnudo integral masculino y femenino autorizado en escenarios comerciales españoles; *La*

prototípicos, han necesitado de intensas pesquisas en el archivo para poder llegar a ser sometidos a escrutinio.

A los corpus mencionados se unen otros de indudable interés que integrarán el corpus paralelo TRACETi. En todo caso la disponibilidad de material contextual y textual ha marcado hasta ahora la progresión en el paso del catálogo al corpus, y ha sido determinante en la decisión de dedicar esta aportación a un solo conjunto textual.

Sin duda alguna el principal filtro aplicado al corpus textual que nos ocupa ha sido de carácter temático. La homosexualidad fue uno de los temas tabú filtrados por el aparato censor franquista. La moral sexual en general y en particular la cuestión de la homosexualidad ocupó gran parte del celo censor aplicado al teatro. Por otro lado se puede percibir en la época una especie de contracorriente, en forma de grupos de presión dentro del mundo del espectáculo que hicieron posible que, de todos los temas peligrosos (la moral sexual, la religión o la política), fuera la homosexualidad el que pudiera abrirse camino y consiguiera integrarse en los escenarios españoles¹³.

De cualquier modo, la homosexualidad es el tema por excelencia que se deriva del análisis del catálogo TRACETi 1960_1985, y *Los chicos de la banda*, por la repercusión mediática de su representación (Álvaro 1975: 86-90, Crowley 1975: III-XII), se revela como uno de los conjuntos textuales prototípicos. Esta obra tuvo un impacto indudable en 1975 y marcó un hito en la presencia del tema tabú por excelencia en la escena española. La integración de esta pieza en el sistema teatral español no es comparable a la de *Historia del Zoo* (1963-2003, Merino 2005a), pues se reduce al revulsivo escénico que supuso en 1975¹⁴ y a una reposición teatral en 2004¹⁵.

Del catálogo al corpus TRACETi (1960-1985)

La selección del conjunto textual *Los chicos de la banda*, no ha sido por tanto aleatoria. Ya en otras aportaciones tratábamos del paso del catálogo al corpus,

caza real del sol, también de Shaffer (prohibida en 1969, autorizada posteriormente y nunca representada), expediente de censura dilatado y complejo; el musical *Jesucristo Superstar* (1975); o *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, de Edward Albee, obra de gran transcendencia en cuanto a crítica y público, cuyo texto no se ha publicado en España, pero de la que hemos desenterrado un manuscrito en los archivos de censura.

¹³ Pedro Almodóvar suele mencionar a menudo lo mucho que ha influido en su obra la representación y versión cinematográfica de *Un tranvía llamado deseo*.

¹⁴ A título puramente informativo quisiera mencionar que, según la base de datos sobre películas del MEC, el film basado en la obra de Crowley (EE.UU. 1970), se estrenó en Madrid (Carlos III y Princesa) el 22-01-1979. <http://www.mcu.es/bbddpeliculas>.

¹⁵ Véase la crítica de Leopoldo Alas (<http://leopoldoalas.blogia.com/2004/agosto.php>) y las reseñas aparecidas en la prensa:

<http://www.elmundo.es/elmundo/hemeroteca/2004/01/28/m/madrid.html>

<http://www.elmundo.es/papel/2004/02/07/madrid/1581558.html>

una cuestión metodológica de primer orden. Utilizando criterios de selección justificados y basados en el análisis del catálogo llegamos a aislar el tema de la homosexualidad como principal objetivo del celo censor. La acumulación de datos procedentes del catálogo TRACETi, así como el análisis de la información textual y contextual recogida en el mismo, apunta al que nos ocupa como conjunto textual prototípico. Estudiado ya el caso de *Historia del Zoo*, e identificados y analizados otros como *La gata sobre el tejado de zinc* o *Té y simpatía* (Pérez López de Heredia, 2004: 179-192); sólo restaba profundizar en el texto que de forma más clara y abierta presentó el tema tabú por excelencia a los espectadores españoles en la recta final del periodo franquista.

En Merino 2005a decíamos: «if the only trace we have of a potentially representative censorship case (see *The Boys in the Band*) is the target published text (even the corresponding TT-ST bi-text), the potential of such set of texts for further study is greatly reduced until some contextual censorship information is found that may help explain how the final publication came to be presented the way it was». Pues bien una vez que dicha información contextual –documentos del expediente AGA– y textual –manuscritos inéditos encontrados en dicho archivo– pudo materializarse, ya no restaba sino analizarla y someterla a minucioso escrutinio.

Este es precisamente el objeto de la presente aportación en la que he optado por citar estudios anteriores (véase Apéndice) para poder de esta forma mostrar el modo en que se ha procedido desde el punto de vista metodológico, teniendo en cada fase en cuenta la disponibilidad de material. Asimismo, el análisis textual realizado se presenta de forma muy esquemática, recurriendo a anexos de diversa naturaleza: con-textuales (descripción detallada de la documentación hallada en el expediente AGA correspondiente, transcripción de informes y otros documentos¹⁶), macro-textuales (emparejamientos o mapas de réplicas¹⁷) y micro-textuales (pares de fragmentos TO-TM, TM-TM). Presentamos la evidencia tal y como la hemos encontrado en los archivos, sin extraer citas o pasajes concretos. Así se podrá apreciar de forma minuciosa la mecánica interna del aparato censor, pero también los recursos dialécticos de otras partes interesadas en que la producción llegara a buen puerto. Ese característico tira y afloja que se había instalado en el proceder burocrático-censor nos muestra en casos como éste que la diferencia entre prohibición y autorización podía ser mínima (Véase anexo 6).

¹⁶ La información contextual derivada del análisis del expediente y de los manuscritos encontrados en el AGA es de gran utilidad a la hora de seleccionar fragmentos textuales susceptibles de comparación. En los informes se citaban páginas donde se habían efectuado tachaduras o correcciones o simples anotaciones o subrayados. Utilizando como variable lo que había sido objeto de censura directa y explícita, se puede proceder a la primera selección textual.

¹⁷ En Merino 1994 (44-46) se postulaba la réplica como unidad de descripción y comparación de textos dramáticos o «unidad de análisis contrastivo» (Santoyo 2004: VII). Respecto a esta unidad mínima estructural del texto dramático véase Merino 2005b. Para la utilización de la misma en análisis de textos cinematográficos, véase Romero 2005, 246-247 y 249-250.

Estudio textual: Los chicos de la banda

Como ya hemos apuntado de entre los estudios textuales seleccionados por su representatividad, hemos abordado en anteriores aportaciones aquellos que tocan la moral sexual: el adulterio¹⁸ y la homosexualidad¹⁹, y, a la vista de la documentación encontrada en 2005, pudimos avanzar en el análisis de *Los chicos de la banda* de Mart Crowley. Se trata de la obra que más abiertamente y de modo más explícito abordó el tema de la homosexualidad con gran impacto mediático en un año clave en el ocaso del régimen franquista: 1975.

Establecido el conjunto textual en torno a la obra de Crowley, probada la existencia de documentación sobre censura y localizados todos los documentos disponibles²⁰, procedimos a digitalizar el segundo acto de las siguientes versiones:

TO (texto en lengua origen, Crowley, 1968)

TMce1.1 y **TMce1.2** (Texto meta censurado 1.1 y 1.2: versiones de Jaime Salom localizadas en AGA)

TMce2 (texto meta censurado 2, versión de Artime y Azpilicueta en AGA)

TMpub (versión de Artime y Azpilicueta texto meta publicado, Crowley, 1975)²¹.

En esta cadena textual parece que faltaría al menos un hipotético TMce2.1* que habría sido la fuente para TMce2 (que renombraríamos TMce2.2) y a TMpub.

Los diferentes textos correspondientes al acto II fueron comparados entre sí comenzando por los emparejamientos más obvios: TO_TMce1.1, TMce1.1_TMce1.2; TO_TMce2, TO_TMpub, TMce2_TMpub y no descartando ninguno de los posibles emparejamientos, p.e. TMce1.1_TMce2. Dicha comparación se llevó a cabo en dos fases para cada una de las parejas de textos comparables: a nivel macrotextual (emparejamiento de réplicas, véase anexo 2 y 4) y microtextual (anexo 3 y 5), es decir comparación de fragmentos textuales seleccionados.

Comenzamos numerando cada réplica de cada segundo acto en cada texto (TO, TMce1.1, ... TMpub) desde 1 en adelante, del modo que vemos en los ane-

¹⁸ *El amante complaciente* de Graham Greene una cadena textual compleja y un expediente de censura dilatado (Merino 2003, 657-658 y 662-670).

¹⁹ Expusimos la extensa historia *Historia del Zoo* de Edward Albee en el teatro español (1963-2003) y analizamos los fragmentos más explícitos y problemáticos (Merino 2003: 658-659).

²⁰ En el anexo 6 se hace una descripción detallada del expediente 267/70 localizado en el AGA y analizado para este estudio.

²¹

TO acto II	TMpub acto II	TMce2 acto II
15.369 palabras	11.167 palabras	10.540 palabras
798 réplicas	665 réplicas	614 réplicas

xos 2 y 4. Por tanto contamos con un mapa de cada texto que nos sirve a su vez para comparar y ubicar fragmentos textuales. Además el número total de réplicas nos permite realizar una comparación global de cuánto material textual del original está presente en los diferentes textos meta, o cuánto material de un texto meta como TMce1.1 ha sido reflejado o suprimido en su revisión posterior, p.e. en TMce1.2.

Tomemos una pequeña selección de réplicas, un fragmento del acto II, desde la número 204 a la 214 en el original TO, que se corresponde con el intervalo 179 a 188 en TMce1.1 y 160 a 167 en TMce1.2; ambas, versiones de Jaime Salom localizadas en AGA.

TO	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214
TMce1.1	179		180	181	182	183	184	185	186	187	188
TMce1.2	160				161	162	163	164	165	166	167

Sin duda nos sería mucho más difícil la localización y cotejo de réplicas si no hubiéramos procedido a su comparación macro-textual previa (Véase Anexo 2) y si no hubiésemos contado con dicho mapa de réplicas²².

A partir del emparejamiento anterior de réplicas, seleccionamos fragmentos de texto objeto de análisis: pares comparables de fragmentos bi-textuales (TO-TM) o de parejas de textos en lengua meta (TM-TM).

Veamos la correspondencia de fragmentos de texto en las réplicas 204 a 206 y 212 a 214 del TO, 179 a 180 y 186 a 188 del TMce1.1; y 160 y 162 a 164 del TMce1.2, respectivamente:

204 DONALD- No, thank you, Emory. It was very good.	179 DONALD- No gracias, Emory. Muy bueno.	160 DONALD- No gracias, Emory. Muy bueno.
205 EMORY- Did you like it?		
206 COWBOY- I'm not a steal. I cost twenty dollars. (DONALD <i>returns to stool</i> . BERNARD <i>returns his Plate to EMORY</i> -)	180 VAQUERO- ¡No soy un saldo! Me han dado veinte dólares para que viñera.	

²² Número total de réplicas del segundo acto en cada texto:

TO, II	TMce1.1, II	TMce1.2, II	TMpub, II	TMce2, II
796	649	626	665	614

212 HAROLD- Oh, yeah, well, why don't you <i>not</i> tell me about it? (<i>Returns to his chair.</i>)	186HAROLD-¿De veras? Aclárame eso.	162 HAROLD-¿De veras? Aclárame eso.
213 MICHAEL- (<i>Crosses above sofa.</i>) You starve yourself all day; living on coffee and cottage cheese so that you can gorge yourself at one meal. Then you feel guilty and moan and groan about how fat you are and how ugly you are when the truth is you're no fatter or thinner than you ever are.	187 MICHAEL- Te XXX mueres de hambre, todo el día, viviendo sólo de cafés y queso, y luego te das el gran atracón para cenar. Entonces te sientes culpable y todo son quejas porque te encuentras gordo y feo. La verdad es que estás como siempre. Ni mejor, ni peor.	163 MICHAEL- Te mueres de hambre, todo el día, vi- viendo sólo de cafés y queso, y luego te das el gran atracón para cenar. Entonces te sientes culpable y todo son quejas porque te encuentras gordo y feo. La verdad es que estás como siempre. Ni mejor, ni peor.
214 EMORY- Polly Paranoia. (<i>EMORY moves to the coffee table to take HANK'S empty plate.</i>)	188 EMORY- Harold Paranoico... nombre de artista de cine griego o algo así. (SE LLEVA EL PLATO VACIO DE HENRY)	164 EMORY- Harold Paranoico... <u>N</u> ombre de artista de cine griego o algo así. (SE LLEVA EL PLATO VACIO DE HENRY)

Sub-conjunto textual: TO-TMce1.1, TMce1.1_TMce1.2

El ejemplo que acabamos de aportar ilustra el modo en que se han comparado el conjunto de textos entre sí tanto a nivel macro como microtextual. A continuación procedemos a reflejar el resultado de la comparación de los textos que conforman el primer sub-conjunto textual *Los chicos de la banda/The boys in the band*: los dos manuscritos encontrados en AGA de la versión de Jaime Salom junto con el original inglés publicado.

Partiendo del mapa que nos brinda la comparación macrotextual (anexo 2): réplicas 1 a 214 del TO, 1 a 188 del TMce1.1, y 1 a 167 del TMce1.2. pasaremos a clasificar los fenómenos identificados tras el cotejo TO_TMce1.1 y TMce1.1_TMce1.2²³.

Obviamente se procedió a comparar también TO y TMce1.2, este cotejo vino a ratificar el lugar que TMce1.2 ocupa en la cadena de producción textual (TO > TMce1.1 > TMce1.2) y, aunque muy bien podría haber ocurrido que tuviéramos que reconsiderar esta secuencia, no fue éste el caso.

²³ Por razones de índole práctica, de los textos que componen este sub-conjunto textual se han manejado en formato electrónico las siguientes réplicas del acto II (aproximadamente una cuarta parte del total):

TO, II	TMce1.1, II	TMce1.2, II
1-214	1-188	1-167

Comparación de bi-texto TO_TMce1.1

- Supresión de réplicas del TO: 10-11, 29 a 37, 42-43, 56-57²⁴, 73-80, 92, 114-116, 124-125, 159-160, 171, 181-182, 205

Podríamos en un principio atribuir estas supresiones a efectos de la auto-censura previa que el traductor podría haber llevado a cabo sobre el texto. Pero esta hipótesis sólo se sostendría en el caso de las réplicas 73-80 donde se habla de drogas, o 114-116 en las que la referencia a la marihuana (*grass*) parece haberse eliminado.

- Adición de réplicas: 23-24, 29-31, 56-57 TO (47 y 47b TMce1.1), 93, 135.

Todas estas adiciones no lo son tanto de material textual creado por el traductor, como fruto de mecanismos de reestructuración textual, tal y como evidencia la geminación de la réplica del TO nº 155 en TMce1.1 134-135.

Comparación del par TMce1.1_TMce1.2

- Las supresiones y adiciones que se apreciaban en TMce1.1 respecto a TO se mantienen en TMce1.2, lo que corrobora la progresión textual TO>TMce1.1>TMce1.2.

- El segundo manuscrito firmado por Jaime Salom además presenta supresiones de réplicas respecto al primer manuscrito. Así se suprimen las réplicas 159 a 177 de TMce1.1 en TMce1.2 (Anexo 3) y 180-181. Se trata de un fragmento donde hay diversas referencias culturales a autores y obras norteamericanos que podrían ser identificadas con escándalos provocados por autorizaciones o prohibiciones censoras.

- El texto tachado o marcado de algún modo en TMce1.1 aparece corregido, o invariable en TMce1.2, independientemente de que se mencione la página afectada en los informes, o se haya resaltado en el propio manuscrito.

- Otra diferencia significativa es la adición en TMce1.2 de una introducción, denominada «Antecrítica», muy en la línea de Escelicer, editorial donde solían publicarse textos llevados a escena. Esta preparación del manuscrito podría ser un indicio de que Jaime Salom y el productor del espectáculo preveían que el texto fuera aprobado y llegara a escena, para lo que prepararon el texto para su inmediata publicación. Por la importancia de la introducción y los argumentos que se esgrimen en defensa de la representación de la obra, y dado que dicho texto hasta donde sabemos ha permanecido inédito, lo reproducimos íntegro en el anexo 7.

A continuación se presenta un cuadro en el que se recogen las modificaciones observadas en el manuscrito TMce1.1 y su reflejo en TMce1.2, tanto las mencionadas en los informes de los censores, como las que figuran en los textos manuscritos.

²⁴ Se trata en realidad de una reducción 55, 56, 57 TO> 47 TMce1.1. 123, 124 y 125 > 104.

Páginas marcadas, señaladas o tachadas en Ms. TMce1.1, expediente 267/70

PÁG.	RÉPLICAS (R.)	TEXTO MARCADO (M), TACHADO (T), PROPUESTO (P) EN MS.	TEXTO TMCE1.2
10	r. 91-111	r. 105: Coño (M)	r. 104 =
16	r. 195-214	r. 206: marica (M)	r. 204 =
17	r. 215-235 I	r. 228: ¡mierda! (M)	r. 226 =
22-23	r. 295-339 I	r. 319: hijo de puta (M)	r. 317 =
29	r. 433-447	r. 440: cabrito (M)	r. 437 =
31	r. 473-484	r. 478: maldito maricón de mierda ... Asqueroso invertido (M)	r. 470 =
33	r. 1-6 II	r. 3: ilegible (T) (P: <i>bebido</i>) r. 5: ilegible (T) (P: <i>bebido</i>) r. 6(lín. 4): (T) (P: <i>copas para</i>) r. 6(lín. 5): M carajo (M)	r. 3 <i>bebido</i> r. 5 <i>bebido</i> r. 6 <i>copas para</i> r. 6 (lín 6) =
34	r. 7-26 II	r. 10: (uvas) (T)	r. 10 =
36	r. 47-61	r. 54: (mis [pastillas]) (T)	r. 55=
37	r. 62-86	r. 78: maricas (M)	r. 76=
42-43	r. 154-194 II	r. 159 a 177. P: «NO» r. 180-182 (M) r. 187 T: (mueres) (T)	SUPRIMIDO
44	r. 195-206 II	r. 195 a 197 (M)	r. 174-175 =
48	r. 264-285 II	r. 278: mierda (M)	r. 255 =
55	r. 389-406	r. 402: maricón (M) r. 403: maricón (M)	r. 379-380 =
56	r. 407-428	r. 412: mierda (M)	r. 389 =
60	r. 490-508	r. 502: + Henry (P) r. 503: HENRY (T)	r. 480 texto =
61	r. 509-529	r. 527: mierda (M)	r. 504 =
66	r. 591-600	r. 593: coño (M)	r. 570 =
68	r. 613-629 II	r. 628: mierda (M) r. 629: mierda (M)	r. 605= r. 606=

Páginas mencionadas por censores en informes (exped. 267/70): **11, 17, 22-23, 33, 42-43, 44, 68, 70.**

Sub-conjunto textual: TO-TMce2>TMpub (TO>TMpub>TMce2)²⁵

Este subconjunto textual nos ha planteado dificultades de orden metodológico. Para empezar no contamos con ninguno de los documentos del expediente, únicamente la referencia al número generado en su entrada a censura y que figura anexo al manuscrito localizado en AGA (533/74, caja AGA 85504 consulta enero 2005: TMce2). Sí contamos con un texto publicado (MK Ediciones 1975, TMpub, Crowley 1975) suscrito por los mismos traductores que el mencionado manuscrito, publicado con un mínimo espacio de tiempo respecto a la representación de esta versión. La edición en sí aporta abundante información sobre la reacción de la prensa y del público y deja constancia de un fenómeno teatral muy sintomático del entorno socio-político (Crowley 1975, pp. III-XII).

La segunda dificultad con la que nos hemos encontrado es de orden cronológico. En principio cabría esperar que TMce2 fuese anterior en la cadena de producción a TMpub, sin embargo ya en la comparación macrotextual y correspondiente emparejamiento de réplicas (TMce2_TO y TMpub_TO, TMce2_TMpub) se pudo constatar que para la presentación de la comparación de estos tres textos se debía utilizar la secuencia TO> TMpub>TMce2. Esto podría deberse a que TMpub se hubiera basado en un manuscrito anterior a TMce2, un hipotético TMce2.1*, no localizado. Sea como fuere el único texto encontrado en AGA y que parece sirvió para obtener la autorización que permitió la representación e inmediata publicación de la obra, forma parte de la comparación y, aunque cronológicamente es supuestamente anterior, ha de reubicarse de otro modo, como se puede comprobar en el anexo 4.

Comparación de bi-texto TO_TMpub

- Supresión de réplicas del TO: 8-9, 52-56, 64, 74-75, 87-91, 100, 120-121, 164-165, 168-175, 184-197, 207 (Véase anexo 5)²⁶.
- Adición de réplicas: 45, 51, 65-66, 86, 166-167, 174-175²⁷

²⁵ La casuística en el estudio de fenómenos observados al comparar ambos pares podría resumirse del siguiente modo:

- Supresión de réplica en TMpub respecto a TO	se mantiene supresión en TMce2.
- Adición de réplica en TMpub respecto a TO	se mantiene adición en TMce2.
- Adición de réplica en TMpub respecto a TO	No se mantiene adición en TMce2.
- Traducción de réplica (TO) en TMpub	Traducción de réplica (= que en TMpub).
- Traducción de réplica (TO) en TMpub	Supresión de réplica traducida en TMpub.
- Modificación de réplica de TO en TMpub	Se mantiene la modificación.

²⁶ El resto de réplicas suprimidas son: 215-217, 222-223, 233, 243, 257-264, 289*-299, 301, 308, 314-317, 321, 335, 338, 341-342, 345, 347-353, 370-372, 392, 396-398, 415, 421, 425-426, 429, 444-445, 473-476, 495, 502-505, 514-515, 541, 561-562, 581, 591-592, 600-602, 609-610, 616-617, 619-622, 625.

²⁷ El resto de réplicas añadidas son: 291, 297, 300-301, 356, 399, 514, 519-520, 534, 562-563, 662-663.

Como puede comprobarse en el anexo 4 las supresiones de réplicas de TO en Tmpub (8-9, 64, 74-75...) coinciden con supresiones en TMce2. Además en TMce2 se dan supresiones de réplicas completas respecto a Tmpub, lo que corrobora la progresión de un texto a otro, necesariamente del texto publicado, o su correspondiente manuscrito aún no localizado (TMce2.1*) al manuscrito AGA que hemos etiquetado por ahora TMce2.

Una vez más las adiciones observadas en Tmpub se pueden localizar en el manuscrito, corroborando la progresión textual indicada.

Comparación del par Tmpub_TMce2

- Supresión de réplicas respecto a Tmpub (o TMce2.1*): 52-56, 75-79, 108-110, 149-152, 171-178 (Véase anexo 5) ²⁸.

- Adición de réplicas: ninguna.

Las supresiones y adiciones que se apreciaban en Tmpub respecto a TO se mantienen en TMce2. El manuscrito presenta supresiones de réplicas respecto al texto publicado lo que ratifica la progresión textual TO> Tmpub (TMce2.1*)>TMce2.

Por lo demás, se dan modificaciones, adiciones y supresiones de material textual dentro del ámbito de la réplica. En la número 9, acto II Tmpub_9TMce2: «Me ha pegado esa asquerosa duquesa» > «Me ha pegado ese asqueroso». En la mayor parte de los casos parece ser texto tachado (T) por los censores. En el siguiente cuadro se indican las marcas que aparecen en el acto II del manuscrito encontrado en el AGA. Se han reflejado las diferencias entre dicho TMce2 y el texto publicado por MK Ediciones.

Páginas marcadas (M) o señaladas y tachadas (T), con texto alternativo *a mano* en ms. (P) TMce2, expediente 533/74

PÁG.	RÉPLICAS	TEXTO MARCADO (M), TACHADO (T), PROPUESTO (P) EN TMCE2	TEXTO EN TMPUB
5	r. 49 acto I	La única ventaja de la masturbación es que no hace falta ni ser joven ni ser guapo. (T)	r. 51 La única ventaja de divertirse a solas, es que no hace falta ser joven ni ser guapo.
10	r. 79	Si te cansas de chicos... ¿por qué no chicas? ¿Y por qué no chicos y chicas mezclados? (M)	r. 81 =

.../...

²⁸ El resto de réplicas suprimidas son: 178 289-291, 316-317, 399, 432-438, 502-510, 521, 525-528, 551-552.

.../...

PÁG.	RÉPLICAS	TEXTO MARCADO (M), TACHADO (T), PROPUESTO (P) EN TMCE2	TEXTO EN TMPUB
15	r. 111-112	MICHAEL- Puta DONALD- De nada (M)	r. 113-114 =
17	r. 135	Eres una zorrona	r. 137 Eres una zorrona
18	r. 138	¿quién es esa (T) <i>belleza</i> (P) tan exótica?	r. 141 ¿quién es esa belleza tan exótica?
18	r. 141	tifón(T) del Caribe(P)	r. 143 tifón del Caribe
19	r. 160 r. 161	[¿dónde habéis encontrado] a esta perdida? (M) debajo de(T) un farol(P)	r. 163 [¿dónde habéis encon- trado] a esta perdida? r. 164 debajo de un farol
21	r. 183 r. 184	EMORY- ¿Con quién hay que acostarse para conseguir una copa? (M) MICHAEL- ¡Cállate (T) !(P)	r. 187 r. 188 MICHAEL- ¡Cállate, cotorra!
21	r. 186	Cuando se hacen ciertas cosas con un compañero de universi- dad (M)	r. 190 =
21	r. 190	Habíamos tenido nuestros de- vaneos (M)	r. 194 =
22	r. 190	Entrar en un bar de ambiente (M)	r. 195 =
22	r. 196	Hay gente que necesita beber para hacer el amor (M)	r. 201 =
23	r. 205	Nada de mariconadas	r. 210 =
23	r. 208	Si es otra mariquita	r. 213 =
23	r. 210	[¡No le hagáis caso!] (T)	r. 215 =
24	r. 219 r. 220	¡Qué mona te queda la marico- nera! (M) BERNARD- No seas tan loca o te doy una torta	r. 224-225 =
25 26	r. 238-241 r. 249-251(M)		= r. 249-251 = r. 259-261
27	r. 265	También ellos son invertidos [sus padres] (M)	r. 276 =
29	r. 285 r. 287	EMORY- Servidora se acuerda muy bien ... MICHAEL- Pare- cemos coristas reumáticas. (M)	r. 296-297 =

.../...

.../...

PÁG.	RÉPLICAS	TEXTO MARCADO (M), TACHADO (T), PROPUESTO (P) EN TMCE2	TEXTO EN TMPUB
31	r. 305	[Qué impuntual es esa] (T) pesada (P)	r. 316 Qué impuntual es esa pesada.
32	r. 316	Mira por donde... dos almas gemelas	r. 327 =
34	r. 351	[HANK- Estoy tramitando el] divorcio. Larry y yo somos... compañeros de habitación en una Residencia. (M)	r. 362 HANK- Estoy ... tramitando el divorcio. Larry y yo somos... compañeros de habitación en una residencia
35	r. 370	[EMORY- ¿no le conoces? Es un hombre muy ocupado. Es un hombre muy hombre. Pero... entre que se pone las pestañas postizas, el fondo de Elizabeth Arden y la mascarilla al huevo, con perdón... se pasa] cuatro horas. El pobre es feiiiiisiiiiima. (M)	r. 381 EMORY- ¿no le conoces? Es un hombre muy ocupado. Es un hombre muy hombre. Pero... entre que se pone las pestañas postizas, el fondo de Elizabeth Arden y la mascarilla al huevo, con perdón... se pasa cuatro horas. El pobre es feiiiiisiiiiima.
36	r. 380-384	(M)	r. 391-395 =
38	r. 401	Me dan asco los maricas (M)	r. 412 =
41	r. 438	[... esta noche quería ir pronto a la cama.] BERNARD- ¿A qué cama?] (M)	r. 449-450 =
43	r. 463-465 (M)	ALAN- Váyase a tomar por... EMORY- (SERIO) ¿Contigo? Qué más quisieras, (T)... ALAN- ¡Mariquita de mierda!... ¡Invertido! Te voy a matar, maricón, maricón... ¡maricón!	r. 475-477 ALAN- Váyase a tomar por... EMORY- (SERIO) ¿Contigo? Qué más quisieras... guapa... ALAN- ¡Mariquita de mierda!... ¡Invertido! Te voy a matar, maricón, maricón... ¡maricón!
47	r. 9 acto II	Esa asquerosa duquesa (T) (P) Ese asqueroso	r. 9 Esa asquerosa duquesa
47	r. 11	¿Quién es? T	r. 11 ¿Quién es? =T
48-49	r. 21-48	M	r. 21-48 =
50	r. 59	No tomaré la píldora para frenar el apetito	r. 64 No necesitaré tomar la píldora

.../...

.../...

PÁG.	RÉPLICAS	TEXTO MARCADO (M), TACHADO (T), PROPUESTO (P) EN TMCE2	TEXTO EN TMPUB
52	r. 78	Cuidado con el mariquita violento (M)	r. 88 =
52	r. 81	Que sirva la cena antes de irme, (T)	r. 91 Que sirva la cena antes de irme =T
54 54	r. 105 M r. 108	[mi alma] entiendo por lo que me enseñó el rabino (T), que es hermosa	r. 118 = r. 121 entiendo por lo que me enseñó el rabino (T), que es hermosa =T
55	r. 111	¡Ay, que me quemo! (T 2 oraciones)	r. 124 ¡Ay, que me quemo! ¡ que me quemo! ¡ que me quemo...!
55	r. 117	¡Y más pecadora que la Magdalena! (M)	r. 130 =
57	r. 134	(T) (1ª oración)	r. 146 Sería una buena ama de casa para cualquiera
59M 60	r. 158 r. 167	M (T) cerdo (P)	r. 190 ¡Zorra! =
61	r. 170	[Apaga las velas,](T) [y formula un deseo]	r. 193 Apaga las velas, y formula un deseo
61	r. 176	[me hace mucha ilusión,] (T)	r. 199 me hace mucha ilusión =T
61 62	r. 182 r. 193-197M	[Es arte gay, tu no lo entiendes,] (T)	r. 205 Es arte gay, tu no lo entiendes, tonta r. 216-220 =
67 67	r. 256 r. 263-265 M	Bueno, (T) bellezas	r. 279 Bueno, bellezas = r. 286-288 =
71	r. 315-317	MICHAEL.- Gracias por decorarme el teléfono, (T) EMORY.- (T) MICHAEL.- (T)	r. 344 MICHAEL.- Gracias por decorarme el teléfono.
73	r. 332-334	EMORY.- Recuerdo que mientras me hacía la limpieza, estuve todo el tiempo mirándole a los ojos (T)... HAROLD.- (T) MICHAEL.- Es que Emory siempre fue muy (T) <i>romántico</i> (P)	r. 359-361 EMORY.- Recuerdo que mientras me hacía la limpieza, estuve todo el tiempo mirándole a los ojos y sentía un terrible deseo de morderle los dedos. HAROLD.- No esperaba menos de ti. MICHAEL.- Es que Emory siempre fue muy fálico .

.../...

.../...

PÁG.	RÉPLICAS	TEXTO MARCADO (M), TACHADO (T), PROPUESTO (P) EN TMCE2	TEXTO EN TMPUB
73	r. 339 M		r. 366 =
76	r. 367	Le dejo que me humille, (T) que se ría de mi color	r. 394 Le dejo que me humille, que se ría de mi color = T
79	r. 408-410	[LARRY.- Ojalá lo hiciera. Todo sería mucho más sencillo. A quien llamas ... ¿a tu mujer? COWBOY.- No cogen el teléfono. Estará en el baño.] MICHAEL.- (T) (LE CHASQUEA LOS DEDOS...)	r. 444-445 LARRY.- Ojalá lo hiciera. Todo sería mucho más sencillo. A quien llamas ... ¿a tu mujer? No cogen el teléfono. Estará en el baño. COWBOY.- = T (LE CHASQUEA LOS DEDOS...)
80	r. 422 r. 437-438 M	[El mensaje es para Larry de mi parte y dígaselo (T) así: (P) [Te amo. Gracias]	r. 457 El mensaje es para Larry de mi parte y dígaselo así: Te amo. Gracias r. 472-473 =
81 82 82	r. 443-446 r. 451-456 r. 458	A la fuerza, (T)	r. 478-481 = r. 485-491 = r. 493 A la fuerza, guapa .
83	r. 475	MICHAEL.- Pues cállate ... de una vez, (T)	r. 525 MICHAEL.- pues cállate ... de una vez!
87 87	r. 513 r. 514	[¿No has llamado así a Emory? ... mariposa... maricón?... O.. sarasa... de la acera de enfrente? (M)] ¿Has oído alguna vez la expresión: (T) «entiende»?	= r. 566 ¿Has oído alguna vez la expresión: «ese entiende»?
91	r. 561 M	[Eres homosexual y no quieres serlo.] pero no puedes hacer nada por evitarlo (M)	r. 613 =
93	r. 568	[a Bernard] ¡Ay, Bernardette... qué pesada (P -o) eres! ¡Coña! (P)	r. 621 [a Bernard] ¡Ay, Bernardina... qué pesada eres, coña!

Conclusiones

Del estudio del conjunto textual que se ha planteado de modo esquemático en las páginas anteriores podemos derivar conclusiones de tipo fundamentalmente metodológico. Hemos visto que en estudios como el que nos ocupa –más

complejos cuanto mejor acceso tenemos a los diferentes textos y manuscritos que se generaron— es indispensable proceder del modo en espiral que indicaba Toury (2004) para los estudios descriptivos de traducción. El proceso de comparación textual no se da únicamente en la fase final, sino que es un procedimiento indispensable para ubicar en qué lugar de la cadena de producción textual se generó cada versión. La descripción estructural de cada texto, en forma de mapas de réplicas numeradas, y la comparación textual por muestreo son recursos necesarios para establecer pares de textos comparables, tanto bi-textos netos (TO-TM) como parejas de textos meta.

La comparación de las parejas de textos ya establecidas que hemos expuesto de manera esquemática, junto con las indicaciones de los cambios propuestos y efectuados en los textos, como resultado del filtro censor, nos muestran cambios realmente mínimos, si tenemos en cuenta el grado de presencia del tema homosexual en la obra.

De hecho, una vez comparados todos los textos entre sí, y establecidos los pares comparables, los resultados apuntan a una manipulación textual progresiva, a una negociación constante, con el texto en el centro. Un texto con el que se enfrentaban los censores (el número total de modificaciones propuestas por el aparato censor es sorprendentemente bajo en este caso), y un texto con el que los peticionarios pretendían forzar la resistencia institucional en un periodo de involución política que contrastaba visiblemente con una imparable eclosión social.

La censura explícita puede registrarse y rastrearse con facilidad, la autocensura también puede llegar a reconstruirse en parte. Lo que resulta algo más difícil de sopesar son las presiones externas, las negociaciones constantes. En los anexos donde se reconstruye el expediente censor de *Los chicos de la banda* podemos ver un claro empate entre los miembros de la Junta de Censura, que pudo haber supuesto una autorización de la obra en 1972.

El análisis progresivo del catálogo TRACETi nos ha llevado a establecer conjuntos textuales prototípicos y el que analizamos aquí, desde la perspectiva del tratamiento temático que de los productos culturales se hizo en el ámbito censor, probablemente sea de los más representativos.

Es evidente que esta aportación pretende ejemplificar la complejidad de estudios que, como éste, se basan en fuentes documentales de gran riqueza textual y contextual. Cómo se aborda un estudio de estas características, cuáles son las restricciones, cómo nos ayuda el marco disciplinar a resolverlas y qué pueden aportar los diferentes estudios de casos.

Hacia el corpus paralelo TRACETi

Como parece obvio la comparación de los textos estudiados no podría quedarse en los límites que estableció en su día el filtro censor. La disponibilidad de textos en formato electrónico permite someter dichos textos a procesos de alineación y comparación para diferentes propósitos y desde perspectivas diversas.

Por decirlo de otro modo, los corpus TRACE tienen un gran potencial de cara al análisis contrastivo inglés-español. Así mismo podrán ser fuente de estudios sobre el modo en que se tradujeron textos que, en su gran mayoría, siguen formando parte de nuestra cultura, sin actualizaciones o cambios. Por extensión dichos corpus podrían ser utilizados por investigadores que, hasta ahora, han tenido que recurrir a la compilación ad hoc antes de acometer estudios contrastivos de diversa índole (véase: <http://actres.unileon.es> y Kenny, 2001).

El estudio textual cuyo planteamiento se presenta en esta aportación se extenderá al corpus paralelo TRACE. Hasta la fecha no hemos podido verificar la utilidad de programas de alineación y marcación textual que faciliten realmente esta labor²⁹ para textos teatrales. De hecho la presentación que se ha realizado mediante columnas y celdas numeradas, tal y como se refleja en los anexos 3 y 5, ha sido la herramienta que más nos ha allanado el camino a la comparación y análisis textual. Partiendo de las parejas de fragmentos textuales divididos en réplicas pretendemos, con la colaboración del experto informático Knut Hoffland³⁰ (Aksis, Universidad de Bergen, Noruega) acomodar los programas allí utilizados sobre corpus paralelos de narrativa a las particularidades del texto teatral y la casuística de conjuntos textuales complejos. Se trata de una labor en marcha de la que esperamos derivar resultados en breve.

Una vez alineados y marcados los textos digitalizados, esperamos no sólo analizarlos en lo tocante a censura, partiendo de palabras clave marcadas por los censores, o de palabras o expresiones identificadas en los originales como potencialmente peligrosas. Prevemos que el corpus paralelo TRACE sirva como banco de datos para el contraste inglés-español en todas sus dimensiones, del mismo modo que otros corpus sobre literatura han probado ya su potencial (Rabadán, Labrador y Ramón, 2004).

²⁹ Se han probado Wordsmith Tools, Multiconcord, WinAlign y Corpus Presenter (Hickey 2003).

³⁰ En este sentido nos es de gran ayuda la experiencia sobre corpus ACTRES (Proyectos dirigidos por Rosa Rabadán, LE003A05 y HUM2005-01215). Agradecemos la información aportada en comunicación personal por Marlén Izquierdo, becaria de investigación ACTRES (véase Izquierdo 2006).

APÉNDICE

Esbozo de estudio textual potencial (Merino 2003, 655-656)

Los chicos de la banda de Mart Crowley, en versión de Artime y Azpilicue-ta, estrenado el 3 de septiembre de 1975.

«Después de cinco años de congelación» (Crowley 1975: III) se consigue llevar a escena esta obra de temática homosexual de la que no hemos conseguido localizar el expediente. Contamos, como en el caso de *Equus*, con la publicación en MK Ediciones (1975) y con abundante información procedente de las reacciones de los críticos en la prensa escrita del momento.

Como indicaba Francisco Álvaro «el tema no es nuevo en nuestra escena... se ha tratado ya en *Té y simpatía*, en *Ejercicio para cinco dedos...* Pero en *Los chicos de la banda* se generaliza a todos los personajes, menos uno» (1975: 86). Si 1955 puede considerarse la fecha de entrada en la escena española del tema de la homosexualidad, en los años sesenta será una temática ya establecida (recordemos el caso de *Historia del Zoo* de Albee). Así, por ejemplo, en 1961, en el expediente correspondiente a la obra de Morris West *El abogado del diablo* un censor se pregunta si subsiste «la veda a los maricones» (expediente nº 278-61) mientras intenta acomodar su postura intransigente a los nuevos aires que parecen estar entrando en las instituciones censoras. Esto no deja de ser un síntoma muy significativo de cambio.

En el momento del estreno se dice del autor, Mart Crowley, que con esta obra «se ha apuntado un éxito fabuloso –también en España–, desde su estreno, hace seis años, en Nueva York» (Álvaro, 1975:86). También, respecto al tema central de la obra, hay comentarios muy explícitos en contra. En *ABC* se podía leer: «entre las plagas de nuestro tiempo figura el homosexualismo, problema pavoroso al que teatralmente suele dársele un tratamiento caricaturesco, porque hay algo en la apariencia y la conducta del homosexual masculino que induce fácilmente a la risa» (Álvaro, 1975:86). El mismo crítico califica la obra como «una espléndida comedia de malas costumbres» (1975: 87). En la *Gaceta Ilustrada* se resume el contenido de la pieza con un: «Se trata de un resumen «digest» de dos horas sobre la homosexualidad para públicos de la clase media curiosa, no muy culta y comprensiva. Un resumen «kitsch» de cuanto una parte de ese público desea oír, con fugaces mostraciones de lo que quiere ver» (Álvaro, 1975: 89).

Los comentarios abundaron en la prensa, pero sobre todo este acontecimiento teatral quedó en la retina del espectador medio español como referente inequívoco de una obra que trataba abiertamente un tema que durante años había sido tabú. El tema se había ido introduciendo de forma solapada, con matices, de forma indirecta, desde hacía veinte años; hasta que la representación de *Los chicos de la banda*, en septiembre de 1975, marca un hito tremendamente significativo.

Como rastros de esta obra nos ha quedado la abundante documentación de críticas de teatro y reacciones en la prensa diaria, que también se recogen,

en parte, en la edición ese mismo año; así el texto de MK Ediciones es el único referente textual con que contamos hasta la fecha, por lo que el estudio textual comparativo habrá de postergarse hasta comprobar si se puede rescatar algún texto intermedio de los presentados a censura, o al menos el expediente correspondiente en el que se pueda verificar la negociación que llevó a la autorización de la pieza. Dicha información interna es indispensable para poder hacer una valoración comparativa ajustada del texto inglés y el texto español publicados.

Planteamiento de estudio textual (Merino 2005b, 107-111)

Los chicos de la banda, de Mart Crowley. Esta obra fue consignada en el corpus textual de 1994: una traducción publicada por MK Ediciones en 1975 que, junto con el original de 1968, formaba parte del corpus de unos cien bitemos (parejas de textos meta y originales), y como tal se sometió a estudio macrotextual. El cómputo total de réplicas situaba este texto en noveno o decimotercer lugar respecto al extremo de supresión, según se considerara el cómputo de réplicas suprimidas en TM respecto a TO (250) o el tanto por ciento de las mismas (82,1%) respectivamente. En todo caso se trataba de una edición escénica típica que mostraba un alto grado de intervención sobre el original.

El estudio de esta obra quedó en principio relegado al nivel de comparación macrotextual, pues no fue seleccionada para el ulterior estudio microtextual, que se efectuó sobre cuatro conjuntos textuales: los que representaban el extremo de supresión (47,8%, -837 réplicas en TM respecto a TO), el de adición (182%, y +224) y el centro de adecuación (100% 0).

Las razones que me llevan a volver ahora a esta traducción son un tanto diferentes de las que habría indicado su análisis hace diez años. El expediente AGA correspondiente a esta obra ha resultado ser representativo por motivos bien diferentes en el contexto de las investigaciones TRACE. Como ya se ha apuntado no se utilizó como base la investigación ni el corpus de 1994 en las búsquedas de expedientes de teatro en el AGA, pues no se querían imponer criterios de selección ajenos a dicha investigación. Sin embargo en el curso de la recogida de datos, alrededor del año 2001, se localiza una referencia relativa al expediente de petición de permiso, y posterior denegación, de representación de la obra de Crowley. Se trataría de un caso más de solicitud que quedó en el olvido, de unas páginas olvidadas en el archivo e ignoradas por el público, si no fuera porque, en este caso, había constancia impresa de que la obra había llegado a representarse y publicarse en 1975 (MK Ediciones). De ahí el interés de rastrear el expediente y su trayectoria.

Curiosamente no constaba el nombre de Mart Crowley en el fichero de autores de teatro del propio AGA, ni el título de la obra. Desde la perspecti-

va de los bancos de datos usados por la censura para su propia gestión, esta obra, salvo por un único expediente de solicitud de permiso y dictamen de denegación en 1969, no había existido, pues no había sido consignado en dichos ficheros.

Desde 2001 y en el marco de la investigación TRACE-teatro, hemos intentado rastrear de forma intermitente el expediente de concesión de permiso, previo a la representación de 1975, que, obviamente, hubo de mediar para que la producción llegara al Teatro Barceló de Madrid el 3 de septiembre de 1975. Durante cuatro años este ha sido uno de los casos espinosos que se han utilizado para poner a prueba los procedimientos de archivo de información del AGA, pues una y otra vez las búsquedas eran infructuosas.

La insistencia en tratar de encontrar evidencia de un caso que indefectiblemente debería haber sido archivado, ha sido más acuciante en tanto que esta obra se iba perfilando como representativa de una cadena de conjuntos textuales que, desde 1956, contribuyeron a introducir en el teatro español el tema más polémico desde el punto de vista de la censura: la moral sexual y particularmente la homosexualidad.

Té y simpatía en 1956, *Ejercicio para cinco dedos* en 1959, *Historia del Zoo* en 1963 (hasta el 1973, en sesiones de Teatro de Cámara y Ensayo, desde 1973 en teatros comerciales, donde continúa presente hasta el día de hoy), y *Los chicos de la banda* en 1975, año de la muerte de Franco, nos brindan evidencia abundante de cómo se fue introduciendo en nuestro sistema teatral uno de los temas más perseguidos por la censura y cómo lo fue haciendo de modo que, un par de meses antes de la muerte de Franco, y del gran cambio político subsiguiente, pudiera darse de forma autorizada y con todo tipo de cobertura mediática, la puesta en escena de una obra de inequívoca temática, en la que todos los personajes son abiertamente homosexuales y como tales actúan y hablan sobre el escenario.

Parece obvio que, en tanto que dramaturgo americano, Mart Crowley no habría sido a priori estudiado como representante de una corriente teatral, o de un país de origen; su obra se reduce a esta pieza y el éxito cosechado en EE.UU., en 1968, y el que la obra obtuvo en 1975 en España se quedó reducido a una explosión mediática, a un impacto puntual que no tuvo continuidad.

El caso contrario lo representan autores de teatro norteamericanos como Arthur Miller (Merino 1993 FIT) o Tennessee Williams, muy representativos del teatro traducido inglés-español, que tienen tras de sí una dilatada historia y presencia en los escenarios españoles (Merino 1994 y Pérez 2004). Sin embargo Crowley y el conjunto textual de *Los chicos de la banda*, a día de hoy nos sirven sobre todo para ilustrar lo ocurrido con obras muy problemáticas desde el punto de vista censor que se consiguieron hacer llegar al público contra todo obstáculo y dificultad.

En enero de 2005, en una estancia de investigación en el AGA, pude por fin rastrear, utilizando los recursos metodológicos acumulados en las investigaciones TRACE, algunos de los vínculos perdidos de este caso: el expediente de *Los*

chicos de la banda. Frente a la confirmación oficial de que no existía tal autor u obra en los ficheros oficiales, las sucesivas peticiones de archivos relacionados rindieron sus frutos.

Podemos reconstruir ahora, mediante la documentación localizada (expedientes AGA 267/70 y 533/74 respectivamente), cómo fue aproximadamente el proceso que llevó a la representación de esta polémica obra:

22 de junio de 1970	Andrés de Kramer solicita permiso de representación para el Teatro Beatriz. Versión de la obra: Jaime Salom.
30 de junio de 1970	Sesión de la Junta de Censura. Se aplica la norma 9, 1ª para denegar el permiso.
24 de julio de 1970	Se presenta recurso contra el dictamen de prohibición.
27 de octubre de 1970	Se ratifica la Prohibición en Pleno. Votan 10 vocales la prohibición, 8 la autorización, y 5 se decantan por la autorización con tachaduras.
12 de mayo de 1972	Solicitud de revisión de expediente y de autorización.
19 de mayo de 1972	Revisado. Ratificada la prohibición.
1974-75	[El contenido del expediente 533/74 no ha sido localizado. Contamos únicamente con el texto de Artime y Azpilicueta identificado con dicho número de expediente. «Expediente entregado al Subdirector General 03-01-75»]

Disponemos pues de dos textos más: el TM presentado a censura en 1970, en versión de Jaime Salom (expediente 267/70), y el que deriva en la representación de 1975 (expediente 533/74), en versión de Artime y Azpilicueta: el texto escénico que llegó a publicarse también en 1975. La documentación del expediente 267/70 ha sido localizada en su práctica totalidad, mientras de la correspondiente al 533/74 sólo ha podido identificarse el texto mecanografiado.

Como se puede ver en el breve esbozo de este caso, la riqueza contextual y textual que nos brindan las investigaciones realizadas en el AGA, dentro del marco del proyecto TRACE, es infinitamente mayor que el par de textos TM-TO de la obra de Crowley analizados en Merino 1994. A día de hoy podemos, además rastrear el proceso textual que llevó a la publicación y podemos iniciar el rastreo de las 250 réplicas suprimidas, con datos que corroboren quién y cómo efectuó dichos cortes, amén de otros posibles cambios que pudieran haberse dado.

El emparejamiento textual tiene ahora una secuencia clara: el primer texto mecanografiado presentado a censura, el de Jaime Salom, que denominaremos TMce1, podríamos compararlo con el TO inglés (TMce1-TO), añadiendo la comparación de TMce1 con todos los borradores firmados por el mismo autor y guardados en el mismo expediente (TMce1.1>TMce1.2...).

El texto firmado por Artime y Azpilicueta para el expediente 533/74, que denominaremos TMce2 podría compararse con TO, y con TMce1 (o TMce1.1, TMce1.2...), para tratar de establecer la cadena textual que llevo a dicho TMce2

(o TMce2.1, TMce2.2...). Por último tanto TMce2 como TMce1 tendrán que ser comparados con TMpub, es decir con la obra publicada por MK Ediciones en 1975. Si queremos reconstruir la cadena textual que derivó en dicha publicación, y dado que tenemos la evidencia textual que nos brindan ambos expedientes, deberemos proceder como se indica³¹.

³¹ Sin duda, para llevar a cabo este complejo proceso, es indispensable manejar no sólo las indicaciones de página que los censores utilizaban sobre los manuscritos en los que se introducían cortes y tachaduras, sino unidades mínimas estructurales, réplicas, que nos sirvan para emparejar segmentos de texto en cada uno de los estadios de comparación de TM-TO, TM-TM, comenzando a nivel global, de modo que se pueda establecer un mapa de coincidencias, supresiones y adiciones de réplicas.

Tanto en el nivel de comparación macro-textual como micro-textual la réplica se erige como indispensable recurso metodológico, sin el que nos veríamos abocados a eludir la especificidad del texto teatral / dramático, que desde su propia génesis exhibe, de forma inequívoca, tanto a nivel macro-estructural como a nivel micro-textual. Tal y como se demostró en Merino 1994, la réplica entendida como unidad mínima estructural del texto dramático, es una herramienta indispensable en la comparación y descripción de textos dramáticos (véase también Merino 1993 y 2005).

ANEXO 1

Cronología de la introducción del tema «homosexualidad» en el sistema teatral español

1955	1957	1958	1959	1962	1963
TÉ Y SIMPATÍA, expte. 358/55 Solidaridad. M. L. Regás traductora	TÉ Y SIMPATÍA Tº Cº Eº ref.: Primer Acto. José Monleón. Mayo 1957	TÉ Y SIMPATÍA ref.: Álvaro 1958 Reposición 31-3-58 Compañía Pastora Peña V. Fernández Asís, Premio Nacional de Teatro 1958	EJERCICIO PARA CINCO DEDOS 1959 ³² Asiste autor Peter Shaffer 19/2/59 Álvaro 98-101	TÉ Y SIMPATÍA expte. 299/62 G. Vergel, Mtz. Odell	HISTORIA DEL ZOO Expte. 75/63 C/71772
		GATA-TEJADO ZINC T. Williams			
1969	1970	1972	1973	1974	1975
HISTORIA DEL ZOO expte. 118/69 C/85240	LOS CHICOS DE LA BANDA expte. 267/70 Versión: J. Salom Prohibida 2 ms.	HISTORIA DEL ZOO 1972 expte. 593/72 Una historia del zoo. T. Moix	ZOO 1973 6-9-73 guía CE1	LOS CHICOS DE LA BANDA Expte. 533/74 [EQUUS 323/74, 237/83] REF.: Álvaro 1974	HISTORIA DEL ZOO 1975
					CHICOS-BANDA Expte. AGA 533/74

³² Consulta del expediente de *Ejercicio para cinco dedos* en AGA (enero 2005): 3 guías de censura, primera expedida en 1959, 2 en 1966- Tachaduras que se indican en manuscrito:

II, p. 48: STANLEY (convirtiese) en un marica

II, p. 31: PAM ¡Qué estupendo sería que les hiciese un niño a todas las chicas de Ipswich!

II, p. 10: PAM ¡Hazme arder en deseo!

I, p. 15: PAM Pero como es viuda no se le puede censurar ¿verdad? (P. 19 Tmpub)

I, p. 62: CLIVE Ella estaba medio desnuda y él la estaba besando. (P. 53 Tmpub)

ANEXO 2

Macrotextual: Emparejamiento de réplicas Los chicos de la banda TO > Tmcel.1 > Tmcel.2

TO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24		25	26	27	28		29	30	
Tmcel.1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	9bis	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24		25	26	27	28	29	30	31
Tmcel.2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	9bis	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24		25	26	27	28	29	30	31
	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60			
								32	33	34	35		36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47		47bis	48	49	50				
								32	33	34	35		36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47		47bis	48	49	50				
	61	62	63	64	65			66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	
	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64																			
	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64																			
	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115								
	75		76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97									
	75		76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97									
	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140								
	98	99	100	101	102	103	104	104bis	104bis	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119									
	98	99	100	101	102	103	104	104bis	104bis	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119									
	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155		156	157	158	159	160	161	162	163	164	165							
	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138														
	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138														
	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188	189	190								
	144	145	146	147	148			149	150	151	152	153	154	155	156	157		158	159	160	161	162	163	164	165								
	144	145	146	147	148			149	150	151	152	153	154	155	156	157		158															
	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214									
	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188										
													159	160				161	162	163	164	165	166										

ANEXO 3

Los chicos de la banda TO> TMcel.1.1 >TMcel.2 rep.184_rep.214TO__rep. 159_188 TMcel.1 rep.159_167 TMcel.2

184. MICHAEL- Ladies and gentlemen. . . . Correction: Ladies and ladies, I would like to announce that you have just eaten Sebastian Veneble. (<i>Puts knife on table.</i>)	159. MICHAEL- Señoras y señores. Acaban de comerse a Sebastián Venable	
185. COWBOY- Just eaten <i>what</i> ?	160. VAQUERO- ¿Comernos qué?	
186. MICHAEL- (<i>Goes to COWBOY-</i>) Not <i>what</i> , stupid, <i>who</i> . A character in a play. A fairy who was eaten alive. I mean the chop-chop variety.	161. MICHAEL- No qué, idiota, sino quién. Es un personaje de «De pronto, el verano pasado», un homosexual que fue comido vivo.	
187. COWBOY- Jesus. (<i>Puts plate down on steps.</i>) (MICHAEL <i>crosses to sofa.</i>)	162. VAQUERO- ¡Dios mio!	
188. HANK- Did Edward Albee write that play?	163. HENRY- ¿Es de Edward Albee, no?	
189. MICHAEL- No. Tennessee Williams.	164. MICHAEL- No, de Tennessee Williams.	
190. HANK- Oh, yeah.	165. HENRY- Ah, sí.	
191. MICHAEL- Albee wrote «Who's Afraid of Virginia Woolf?»	166. MICHAEL- Albee es el de «¿Quién teme a Virginia Wolf?»	
192. LARRY- Dummy.	167. LARRY- Estúpido.	
193. HANK- I know that. I just thought maybe he wrote that other one too.	168. HENRY- Eso ya lo sé. Pero creí que también había escrito la otra.	

.../...

.../...

194. LARRY- Well, you made a mistake.	169. LARRY- Pues te has equivocado.	
195. HANK- So I made a mistake.	170. HENRY- Bueno, me he equivocado, ¿y qué?	
196. LARRY- That's right, you made a mistake.	171. LARRY- Pues eso, que te has equivocado.	
197. HANK- What's the difference? You can't add. (BERNARD <i>laughs</i> .)	172. HENRY- Está bien. Tú en cambio no sabes ni sumar.	
198. COWBOY- Edward who?	173. VAQUERO- ¿Edward... qué?	
199. MICHAEL- (To EMORY-) How much did you pay for him?	174. MICHAEL- (A EMORY) ¿Cuánto has pagado por eso?	
200. EMORY- He was a steal.	175. EMORY- Barato. Era un saldo.	
201. MICHAEL- He's a ham sandwich-fifty cents any time of the day or night. (<i>Crosses to bar via below coffee table.</i>) (DONALD <i>rides, crosses to Left table with plate.</i>)	176. MICHAEL- Pues todavía es caro. ¡Qué tipo!	
202. HAROLD- King of the Pig People. (MICHAEL <i>gives him a look.</i>)	177. HAROLD- Y tú, ¡qué cerdo! (MICHAEL LE ECHA UNA MIRADA. DONALD LLEVA SUPLATO, YA VACIO, A LA MESA)	
203. EMORY- (To DONALD.) Would you like some more?	178. EMORY- (A DONALD) ¿Quieres un poco más?	159. EMORY- (A DONALD) ¿Quieres un poco más?
204. DONALD- No, thank you, Emory. It was very good.	179. DONALD- No gracias, Emory. Muy bueno.	160. DONALD- No gracias, Emory. Muy bueno.

205. EMORY- Did you like it?			
206. COWBOY- I'm not a steal. I cost twenty dollars. (DONALD <i>returns to stool</i> . BERNARD <i>returns his Plate to EMORY</i> -)	180. VAQUERO- ¡ No soy un saldo! Me han dado veinte dólares para que viniera.		
207. EMORY- More?	181. EMORY- (A BERNARD)¿ Un poco más?		
208. BERNARD- (<i>Nods negatively</i> .) It was delicious-even if I did make it myself.	182. BERNARD- (NIEGA CON LA CABEZA) No porque lo haya hecho yo, pero está delicioso.	161. BERNARD- (NIEGA CON LA CABEZA) No porque lo haya hecho yo, pero está delicioso.	
209. EMORY- Isn't anybody having seconds? (EMORY <i>bends over to whisper «cake» to BERNARD</i> - BERNARD <i>goes to COWBOY and beckons him to follow him out to the kitchen</i> . COWBOY <i>exits with his plate to kitchen</i> .)	183. EMORY- ¿ Quién repite?	162. EMORY- ¿ Quién repite?	
210. HAROLD- I'm having seconds and thirds and maybe even fifths. (<i>He rises and crosses to EMORY</i> -) I'm absolutely desperate to keep the weight up.	184. HAROLD- Yo, aunque me engorde. Con lo que cuesta mantener mi peso. (SE SIRVE. BERNARD, EMORY Y EL VAQUERO A UNA SEÑA DE LOS DOS ANTERIORES, HACEN MUTIS POR LA PUERTA DE LA COCINA)	163. HAROLD- Yo, aunque me engorde. Con lo que cuesta mantener mi peso. (SE SIRVE. BERNARD, EMORY Y EL VAQUERO A UNA SEÑA DE LOS DOS ANTERIORES, HACEN MUTIS POR LA PUERTA DE LA COCINA)	
211. MICHAEL- (<i>Parodying HAROLD</i> -) You're <i>absolutely</i> paranoid about <i>absolutely</i> everything.	185. MICHAEL- (IMITANDO EL TONO Y LA VOZ DE HAROLD). Eres «absolutamente» paranoico, «absolutamente» en todo.	164. MICHAEL- (IMITANDO EL TONO Y LA VOZ DE HAROLD). Eres «absolutamente» paranoico, «absolutamente» en todo.	

.../...

.../...

212. HAROLD- Oh, yeah, well, why don't you <i>not</i> tell me about it? (<i>Returns to his chair.</i>)	186. HAROLD-¿De veras? Aclárame eso.	165. HAROLD-¿De veras? Aclárame eso.
213. MICHAEL- (<i>Crosses above sofa.</i>) You starve yourself all day; living on coffee and cottage cheese so that you can gorge yourself at one meal. Then you feel guilty and moan and groan about how fat you are and how ugly you are when the truth is you're no fatter or thinner than you ever are.	187. MICHAEL- Te XXX <u>mue</u> res de hambre, todo el día, viviendo sólo de cafés y queso, y luego te das el gran atracón para cenar. Entonces te sientes culpable y todo son quejas porque te encuentras gordo y feo. La verdad es que estás como siempre. Ni mejor, ni peor.	166. MICHAEL- Te mueres de hambre, todo el día, viviendo sólo de cafés y queso, y luego te das el gran atracón para cenar. Entonces te sientes culpable y todo son quejas porque te encuentras gordo y feo. La verdad es que estás como siempre. Ni mejor, ni peor.
214. EMORY- Polly Paranoia. (EMORY <i>moves to the coffee table to take HANK'S empty plate.</i>)	188. EMORY- Harold Paranoico... nombre de artista de cine griego o algo así. (SE LLEVA EL PLATO VACIO DE HENRY)	167. EMORY- Harold Paranoico... Nombre de artista de cine griego o algo así. (SE LLEVA EL PLATO VACIO DE HENRY)

ANEXO 4

Emparejamiento de réplicas Los chicos de la banda TO> TMpub >TMce2

TO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
TMpub	1	2	3	4	5	6	7		8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	
TMce2	1	2	3	4	5	6	7		8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	
	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51		52	53	54	55	56	57	58	59	60	
	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51									
	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51									
	61	62	63	64	65			66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86				
	61	62	63		64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74		75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86				
	56	57	58		59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69							70	71	72	73	74	75	76				
	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120		
	87	88	89	90	91	92	93	94		95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115		
	77	78	79	80	81	82	83	84		85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97										
	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140							
	110	111	112	113			114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132							
	98	99	100				101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119							
	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165							
	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155									
	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135																
	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	190					
	156	157								157b	158	159	160	161	162	163	164	165														
	139	140								140b	141	142	143	144	145	146	147	148														
	192	193	194	195	196	197			198	199	200	201	202	203		204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214						
								166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178		179	180	181	182	183	184					
								149	150	151	152	153					154	155?			156	157	158	159	160	161	162					

ANEXO 5

Los chicos de la banda TO> TMpub > TMce2 rep.184_rep.214TO__rep.166_185TMpub 149_162TMce2

184. MICHAEL- Ladies and gentlemen. . . . Correction: Ladies and ladies, I would like to announce that you have just eaten Sebastian Veneble. (<i>Puts knife on table.</i>)		
185. COWBOY- Just eaten <i>what</i> ?		
186. MICHAEL- (<i>Goes to COWBOY</i> .) Not <i>what</i> , stupid, <i>who</i> . A character in a play. A fairy who was eaten alive. I mean the chop- chop variety.		
187. COWBOY- Jesus. (<i>Puts plate down on steps.</i>) (MICHAEL <i>crosses to sofa.</i>)		
188. HANK- Did Edward Albee write that play?		
189. MICHAEL- No. Tennessee Williams.		
190. HANK- Oh, yeah.		
191. MICHAEL- Albee wrote «Who's Afraid of Virginia Woolf?»		
192. LARRY- Dummy.		
193. HANK- I know that. I just thought may- be he wrote that other one too.		
194. LARRY- Well, you made a mistake.		
195. HANK- So I made a mistake.		
196. LARRY- That's right, you made a mistake.		

197. HANK- What's the difference? You can't add. (BERNARD <i>laughs</i> .)		
	166. DONALD- A mi me da la impresión de que Alan es un personaje de Edward Albee.	149. DONALD- A mi me da la impresión de que Alan es un personaje de Edward Albee.
	167. MICHAEL- Pues yo diría que de Oscar Wilde.	150. MICHAEL- Pues yo diría que de Oscar Wilde.
198. COWBOY- Edward who?	168. COWBOY- ¿Oscar qué?	151. COWBOY- ¿Oscar qué?
199. MICHAEL- (To EMORY-) How much did you pay for him?	169. MICHAEL- (A EMORY) . ¿Cuánto has pagado por esto?	152. MICHAEL- (A EMORY). ¿Cuánto has pagado por esto?
200. EMORY- He was a steal.	170. EMORY- ¡Uyyyy, un robo!	153. EMORY- ¡Uyyyy, un robo!
201. MICHAEL- He's a ham sandwich-fifty cents any time of the day or night. (<i>Crosses to bar via below coffee table.</i>) (DONALD rises, crosses to Left table with plate.)	171. MICHAEL- Encima es caro.	
202. HAROLD- King of the Pig People. (MICHAEL gives him a look.)	172. HAROLD- Michael, eres el rey de los cochinos. (BERNARD SE LLEVA EL PLATO DE LA MESA).	
203. EMORY- (To DONALD.) Would you like some more?	173. EMORY-¿Más?	
	174. LARRY-¿Por qué no le sirves?	
	175. EMORY-¿Quieres más?	
204. DONALD- No, thank you, Emory. It was very good.	176. DONALD- No gracias, Emory. Estaba muy bueno.	
205. EMORY- Did you like it?	177. COWBOY- No soy un robo. Me compran por sólo veinte dólares.	154. COWBOY- No soy un robo. Me compran por sólo veinte dólares.

.../...

.../...

206. COWBOY- I'm not a steal. I cost twenty dollars. (DONALD returns to stool. BERNARD returns his Plate to EMORY-)	178. EMORY- ¿Te ha gustado?	155. EMORY- ¿Más?
207. EMORY- More?		
208. BERNARD- (Nods negatively.) It was delicious-even if I did make it myself.	179. BERNARD- (NIEGA CON LA CABEZA). Estaba delicioso. A pesar de haberlo hecho yo.	156. BERNARD- (NIEGA CON LA CABEZA). Estaba delicioso. A pesar de haberlo hecho yo.
209. EMORY- Isn't anybody having seconds? (EMORY bends over to whisper «cake» to BERNARD- BERNARD goes to COWBOY and beckons him to follow him out to the kitchen. COWBOY exits with his plate to kitchen.)	180. EMORY- ¿Nadie quiere repetir?	157. EMORY- ¿Nadie quiere repetir?
210. HAROLD- I'm having seconds and thirds and maybe even fifths. (He rises and crosses to EMORY-) I'm absolutely desperate to keep the weight up.	181. HAROLD- Yo, sí. Hasta cinco veces. (SE LEVANTA Y VA HACIA LA MESA). Estoy deseando, fervientemente, adelgazar, pero... (BERNARD SUSURRA ALGO EN EL OIDO DE EMORY. EMORY ASIENTE. BERNARD SE ACERCA AL COWBOY Y LE SUSURRA ALGO EN EL OIDO. EL COWBOY DEJA EL PLATO EN LA MESA Y VA A LA COCINA CON EMORY Y BERNARD).	158. HAROLD- Yo, sí. Hasta cinco veces. (SE LEVANTA Y VA HACIA LA MESA). Estoy deseando, fervientemente, engordar. (BERNARD SUSURRA ALGO EN EL OIDO DE EMORY. EMORY ASIENTE. BERNARD SE ACERCA AL COWBOY Y LE SUSURRA ALGO EN EL OIDO. EL COWBOY DEJA EL PLATO EN LA MESA Y VA A LA COCINA CON EMORY Y BERNARD).
211. MICHAEL- (Parodying HAROLD-) You're absolutely paranoid about absolutely everything.	182. MICHAEL- (IMITANDO A HAROLD). «Tu punto de vista sobre absolutamente cada una de las cosas de este mundo, es absolutamente paranoico.»	159. MICHAEL- (IMITANDO A HAROLD). Tu punto de vista sobre absolutamente cada una de las cosas de este mundo, es absolutamente paranoico.
212. HAROLD- Oh, yeah, well, why don't you not tell me about it? (Returns to his chair.)	183. HAROLD- ¿Ah, si? Explicámelo.	160. HAROLD- ¿Ah, si? Explicámelo.

213. MICHAEL- (<i>Crosses above sofa.</i>) You starve yourself all day; living on coffee and cottage cheese so that you can gorge yourself at one meal. Then you feel guilty and moan and groan about how fat you are and how ugly you are when the truth is you're no fatter or thinner than you ever are.	184. MICHAEL- Estás todo el día muerto de hambre... prácticamente sólo vives de café y de queso. Y de pronto te hinchas cuando alguien te invita a comer. Entonces, sientes complejo de culpabilidad, te quejas y dices que estás gordo y feo... cuando la verdad es que no estás ni más gordo ni más feo que de costumbre.	161. MICHAEL- Estás todo el día muerto de hambre... prácticamente sólo vives de café y de queso. Y de pronto te hinchas cuando alguien te invita a comer. Entonces, sientes complejo de culpabilidad, te quejas y dices que estás gordo y feo... cuando la verdad es que no estás ni más gordo ni más feo que de costumbre.
214. EMORY- Polly Paranoia. (EMORY moves to the coffee table to take HANK'S empty plate.)	185. EMORY- Se hace luz de gas a si misma.	162. EMORY- Se hace luz de gas a si misma.

FRAGMENTO FINAL TO 786_796, *TMpub 655_665, TMce2 604_614*

786. MICHAEL- It's early. (<i>Leans wearily on pillar.</i>)	655. MICHAEL- Entonces, es temprano.	604. MICHAEL- Entonces, es temprano.
787. DONALD- What does life hold? Where're you going?	656. DONALD- ¿Qué nos guardará la vida?... ¿A dónde vas?	605. DONALD- ¿Qué nos guardará la vida?... ¿A dónde vas?
788. MICHAEL- The bedroom is ocupado and I don't want to go to sleep anyway until I try to walk-off some of this booze. If I went to sleep like this, when I wake up they'd have to put me in a padded cell-not that that's where I don't belong. (<i>A beat.</i>) And there's a midnight mass at St. Malachy's that all the show people go to. I think I'll walk over there and catch it.	657. MICHAEL- A respirar un poco de aire puro. Si me acuerdo ahora, mañana me tendrían que llevar a un manicomio... y a lo mejor me sentaba bien. Además hay una misa a medianoche en San Patricio Suele ir mucha gente de teatro... Creo que me voy a acercar hasta allí dando un paseo y entraré	606. MICHAEL- A respirar un poco de aire puro. Si me acuerdo ahora, mañana me tendrían que llevar a un manicomio... y a lo mejor me sentaba bien. Además hay una misa a medianoche en San Patricio Suele ir mucha gente de teatro... Creo que me voy a acercar hasta allí dando un paseo y entraré
789. DONALD- (<i>Raises his glass.</i>) Well, pray for me.	658. DONALD- Reza por mí. En cuanto me acabe esta botella, me irá.	607. DONALD- Reza por mí. En cuanto me acabe esta botella, me irá.

.../...

.../...

790. MICHAEL- (<i>Indicates bedroom.</i>) May-be they'll be gone by the time I get back.		
791. DONALD- (<i>Rises and goes to bar.</i>) Well, I will -just as soon as I knock off this bottle of brandy. (<i>Pours brandy to his snifter.</i>)	[658bis]	[658bis]
792. MICHAEL- Will I see you next Saturday?	659. MICHAEL- ¿Nos veremos el próximo sábado?	608. MICHAEL- ¿Nos veremos el próximo sábado?
793. DONALD- (<i>Turns to MICHAEL.</i>) Unless you have other plans. (<i>MICHAEL shakes his head «no.»</i>) Michael, did he ever tell you why he was crying on the phone-what it was he <i>had</i> to tell you?	660. DONALD- Supongo. Si no tienes otros planes.	609. DONALD- Supongo. Si no tienes otros planes.
794. MICHAEL- No. It must have been that he'd left Fran.- Or maybe it was something else and he changed his mind.	661. MICHAEL- No. (VA HACIA LA PUERTA).	610. MICHAEL- No. (VA HACIA LA PUERTA).
795.	662. DONALD- ¿Michel?	611. DONALD- ¿Michel?
796.	663. MICHAEL- (SE DETIENE Y SE VUELVE), ¿Qué?	612. MICHAEL- (SE DETIENE Y SE VUELVE). ¿Qué?
797. DONALD- Maybe so. (<i>A beat.</i>) I wonder why he left her.	664. DONALD- Me pregunto por qué Alan había dejado a su mujer...	613. DONALD- Me pregunto por qué Alan había dejado a su mujer...
798. MICHAEL- (<i>Wearily.</i>) . . . As my father said to me when he died in my arms, «I don't understand any of it. I never did.» (<i>A beat.</i>) DONALD goes to his stack of books, selects one, sits Down Right chair.) Turn out the lights when you leave, with you? (<i>DONALD nods.</i>) MICHAEL goes to the door, opens it and exits closing door behind him as:) LIGHTS FADE OUT-THE END	665. MICHAEL- Mi padre, en el momento de morir, me dijo: «No entiendo nada. Nunca lo entenderé. Ni lo entenderé». (<i>DONALD VA A SU MONTON DE LIBROS. COGE UNO y SE SIENTA EN UNA SILLA.</i>) Por favor, apaga las luces cuando te vayas. (<i>DONALD ASIENTE. MICHAEL LE MIRA DURANTE UN LARGO Y SILENCIOSO MOMENTO.</i>) DONALD EMPIEZA A LEER. MICHAEL ABRE LA PUERTA y SALE).	614. MICHAEL- Mi padre, en el momento de morir, me dijo: «No entiendo nada. Nunca lo entenderé. Ni lo entenderé». (<i>DONALD VA A SU MONTON DE LIBROS. COGE UNO y SE SIENTA EN UNA SILLA.</i>) Por favor, apaga las luces cuando te vayas. (<i>DONALD ASIENTE. MICHAEL LE MIRA DURANTE UN LARGO Y SILENCIOSO MOMENTO.</i>) DONALD EMPIEZA A LEER. MICHAEL ABRE LA PUERTA y SALE).

ANEXO 6

*Descripción detallada-expediente 267/70*³³

Solicitud de permiso de representación. **22 junio 1970**, firmada por **Andrés Kramer**.
Compañía Teatro Beatriz. Obra: Los chicos de la banda.
Dirigida al Ilmo. Sr. Director de Cultura Popular y Espectáculos. Madrid³⁴.
En pág. 2 datos de la obra, título, género: drama, Autor: Mart Crowley, Nacionalidad: norteamericano
Domicilio del representante: Andrés Kramer,
Nombre del traductor: Jaime Salom. Nacionalidad: española. Domicilio. Adaptador: Jaime Salom.
Nombre y domicilio del peticionario: Andrés Kramer.
Cuadro artístico de la Compañía: no consta.
Fecha o temporada de estreno o reposición: otoño 1970.
Teatro o localidad en que ha de efectuarse: Teatro Beatriz de Madrid. Director, decorador, figurinista, músico: no consta.

INFORME (formulario estándar de dos páginas. Datos de la obra, dictamen propuesto, nombre y firma del Vocal) MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO. DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA POPULAR Y ESPECTÁCULOS. SERVICIO DE TEATRO. JUNTA DE CENSURA TEATRAL. SESIÓN DEL DÍA 30 DE JUNIO DE 1970.

INFORME VOCAL Sr. Soria. 4 (PROHIBIDA). PÁG 2 ARGUMENTO, INFORME cumplimentados. SUPRESIONES: sin cumplimentar.

«Los chicos de esta banda forman un grupo de homosexuales ya mayorcitos que se reúnen en casa de uno de ellos par celebrar un cumpleaños. El amigo del dueño de la casa, hombre normal, se presenta en la fiesta y el ejemplo de aquellos degenerados le incita a reconciliarse con su mujer.» Informe: «Si el fondo de la obra puede considerarse positivo para llegar a estas conclusiones se hace a través de un cuadro de una gran crudeza, verdaderamente escandaloso, con el detallado comportamiento de todos y cada uno de los homosexuales. La norma es contundente y prohíbe la presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama. (Norma 9, 1ª)». P.

INFORME VOCAL Rvdo. P. Cea. 4 (PROHIBIDA). PÁG 2 ARGUMENTO: sin cumplimentar, INFORME cumplimentados. SUPRESIONES: sin cumplimentar.

«El fin no justifica los medios. El fin que se pretende, al parecer, en esta pieza es presentar un sentimiento de lástima entre los espectadores hacia unos seres hundidos en el homosexualismo, pero para ello se vale de el medio: desde que se levanta el telón hasta el final la escena está absorbida totalmente por homosexuales, con sus gestos, sus gritos, sus celos, etc. La mezcla con todo este ambiente de algún sentimiento religioso hace a la obra todavía más inaceptable. Contradice la norma 9ª, 1. P

³³ Siguiendo el orden en que se han encontrado los documentos en el AGA.

³⁴ Para una descripción detallada de la tipología documental encontrada en los expedientes de censura de teatro investigados en el AGA, recopilados por Merino, véase Anexos textuales Teatro en Rabadán ed. 2000: 191-203.

INFORME VOCAL Sr. Martínez Ruiz. 4 (PROHIBIDA). PÁG 2 ARGUMENTO: sin cumplimentar, INFORME cumplimentados. SUPRESIONES: sin cumplimentar.

Informe: «Una pandilla de homosexuales se reúne par a celebrar el cumpleaños de uno de ellos. Alan compañero de universidad de otro de ellos, Michael, le llama este porque necesita verlo. Cuando llega y tras presenciar sus gestos y ademanes, es obligado a participar en el «juego del amor». Alan que había roto con su esposa, llama a esta, como si se tratara de un viejo amigo, y la treta surte efecto. Alan se reconcilia con ella. Cualquiera que sea el resultado final la obra es inviable y por supuesto escandalosa. Norma 9, 1ª». P.

ACTA DE LA REUNIÓN DE LA **JUNTA DE CENSURA TEATRAL**. Subrayados los nombres de los tres vocales cuyos informes preceden al acta de la Junta. **Prohibida**. Pág. 2 del acta, firmada por el Jefe de Negociado de Control de Licencias, Jefe de Sección y Director General, **30 de junio de 1970**.

Escrito enviado desde Cultura Popular y Espectáculos, Promoción Teatral a Andrés Kramer, informándole de la prohibición dictaminada por el Pleno. 30 de junio de 1970.

«... según criterio expuesto por los ponentes que integran las dos Comisiones Delegadas Informantes, en que la obra tanto por su contenido como por su forma, incurre en las motivaciones de carácter prohibitivo contenidas en la norma de Censura nº 9-1ª».

Oficio que acompaña la documentación enviada a Andrés Kramer

Instancia-**recurso** suscrita por **Andrés Kramer** solicitando la revisión del dictamen prohibitivo. **24 de julio de 1970**, Entrada en Registro General 27 de julio de 1970.

Motivos del recurso: 1- Que la norma 9 1ª no está directamente lesionada, y a que las consecuencias morales y humanas que se deducen del contexto argumental de dicha obra, no implican una defensa de ciertos desvíos sexuales, sino antes al contrario una clara y rotunda lección normativa, en primer lugar para los padres cuya incomprensión y equivocaciones de sistemas educativos causan trastornos irreparables en las vidas de sus hijos demasiado queridos; en segundo lugar, el texto entraña una clara repulsión manifestada por la infelicidad y constante contradicción en que viven determinados y por desgracia, frecuentes sectores en nuestra sociedad, especialmente la americana... que hace exclamar al terminar la sección de la segunda y última parte de la obra, un auténtico manifiesto en contra de la aberración expresada. 2- «la clara posición religiosa del protagonista...arrepentimiento... sincero». III ... comprender problemas ajenos...norma de caridad cristiana...« IV en ningún momento la obra es soez... escenas que puedan herir la sensibilidad del espectador, que no puede negar la existencia de un hecho concreto, que muchas veces, se juzga con una sonrisa o un chiste fácil, cuando verdaderamente plantea auténticas tragedias en millares de familias.» (...)

Escrito enviado desde Cultura Popular y Espectáculos, Promoción Teatral (3877-70) a Andrés Kramer, informándole de la **ratificación de la prohibición** según Pleno. **27 de octubre de 1970**. Fecha de Salida 2 de noviembre de 1970

Oficio que acompaña la documentación enviada a Andrés Kramer

Acta del Pleno de la Junta de Censura Teatral, 27 de octubre de 1970, **ratificando** la prohibición (3 páginas.). Firmas del Jefe de Negociado de Control y Licencias, y del Director General, Presidente y Secretario de la Junta (pág. 3).

Informe Sr. García Cernuda. DICTAMEN: PROHIBIDA. Informe. Argumento y Supresiones no constan.

«Una muy detenida lectura de esta obra, buscando de una manera muy especial los más insignificantes apoyos en los que basar un juicio favorable que rectifique el anterior acuerdo de la Junta y permita su representación, ha resultado totalmente inútil. Sobre continuar estimándola moral, social y estéticamente irrepresentable, no se encuentran valores literarios que aconsejen superar aquellos obstáculos.

En cuanto a los «motivos del recurso» número I, II y III, indudablemente la actual campaña en contra de la Junta de Censura de Espectáculos Teatrales ha llegado a ser tan eficaz que el autor del Recurso debe estimar que la totalidad de sus miembros son deficientes mentales». P.

Informe Ilmo. Sr. D. Pedro Rocamora. DICTAMEN: 2.

Argumento: «... con quien ha hablado Alan es con su mujer con la que había reñido y con la que se reconciliaba como reacción ante el espectáculo repugnante de aquellos tipos». Informe: «Creo que lo obra tiene un fondo moral. Esa reacción de Alan en la que exalta el amor normal del marido por su mujer y el amor del padre hacia los hijos es una reacción saludable frente al espectáculo de un grupo... [pág. 2 no consta en la documentación]». A

Documento separado «Argumento, Informe (incompleto)» mecanografiados [culo repugnante de aquellos tipos... la obra tiene un fondo moral... se exalta el amor normal del marido por su mujer...espectáculo repugnante de aquellos tipos... la obra tiene un fondo moral... se exalta el amor normal del marido por su mujer...].

Informe Sr. Romero. DICTAMEN: 2. Argumento e informe. Supresiones: no constan.

ARGUMENTO: «Es una reunión de homosexuales, que celebran el cumpleaños de uno de ellos, aparece n hombre normal, abogado y amigo del protagonista. Este hecho provocará cierta incomodidad en la reunión, que acabará con actitudes enfrentadas y entre los distintos «chicos de la banda» que desembocarán en una crisis del grupo y de una forma muy acusada en Michael, el protagonista, católico y lleno de remordimientos por su desviación».

INFORME: El tema es duro y es mostrado objetivamente. No creo exista complacencia alguna del autor ni – morboso para le público, salvo quizás un poco en la figura de «Emory», especie de payaso del grupo. El planteamiento puede incitar a cierto público por el hecho de que se rata de un tema «tabú», pero también considero que es algo que no se debe desconocer – como no se ha desconocido el tema de la prostitución – si se plantea, como en este caso, en forma constructiva – algo parecido había en Té y Simpatía« – sin posibilidad de morboso deleite para espectadores amantes de emociones fuertes. La victoria del amor normal, el de Alan, es un aspecto sumamente positivo. Es de tener en cuenta así mismo el cuidado con que se han tratado las crisis religiosas del protagonista sobre la cual considero de interés conocer la opinión de los vocales religiosos».

Informe Srta. Sunyer. DICTAMEN: 2. Argumento e Informe

ARGUMENTO: «Los chicos de la banda plantea el problema del homosexualismo. Harold el protagonista tiene un sentido de culpabilidad –porque es católico le dice su amigo Donald-, no está lo bastante maleado para aceptar su situación, ni es lo bastante fuer-

te para dominarla. Desea salir de su pozo y procura meter a él a su amigo Alan – que es normal-, y que ha ido a verle en su tristeza de haberse disgustado con su mujer, pero sin saberlo le empujarán a la reconciliación con ella.

INFORME: Creo que puede autorizarse teniendo en cuenta que el protagonista está en una sensación de culpabilidad y que acaba la obra yéndose a Misa... solo allí, se puede encontrar quizá la respuesta...»

Informe Sr. Soria. DICTAMEN: 4. Informe (ratificando anterior, norma 9 1ª). No consta Argumento o Supresiones.

INFORME: «me ratifico en mi anterior y rotundo juicio prohibitivo. Norma 9, 1ª»..

Informe Sr. Tejedor. DICTAMEN: 2. Informe, Supresiones pág. 22, Argumento No

INFORME: Lamentamos no coincidir con la antecrítica del adaptador. El problema objeto de la comedia está analizado efectivamente de una manera llena de rigor, pero en modo alguno moralizadora. Por otra parte, y a la vista del personaje ALAN, la consecuencia a deducir no puede ser más desconsoladora. Creemos deber autorizarse para mayores de 18 años. Supresión. Pág. 22.

Informe Sr. Muelas. DICTAMEN: 4. Argumento e Informe (ilegibles).

Informe Sr. Zubiaurre. DICTAMEN: 2. («¡Sin falta!») Argumento e Informe. Supresiones: enmienda pág. 11 Cambio pág. 43 («mantis religiosa»).

ARGUMENTO: «los chicos ...» (título por cierto poco feliz), presenta, en 2 actos, a un grupo de maricas que se reúnen en casa de uno de ellos (Nueva York, apartamento lujoso) a festejar el cumpleaños de otro amigo. Los tipos son muy diversos: el feminoide nato, el refinado y esteticista, el bohemio neurótico, el condicionado por el complejo de Edipo, el borracho, el cínico y desenfadado, el obsesionado por problemas morales y religiosos... Sólo un personaje viejo amigo del anfitrión y que llega inesperadamente de visita, se declara ajeno a la banda. Ambiente de tedio, angustia, desesperación violencia. IFN El traductor pone al frente una justificación (suscribible, a mi juicio) de este tipo de realismo directo, crudo y «aleccionador». Sin embargo, la obra desilusiona por la falta de densidad humana y dramática. Está llevada, en general, con buen tino escénico y con acierto en la psicología de los tipos; pero peca de reiterativa. La traducción, aceptable. En orden a su autorización, cabría proponer algunos cambios. Yo me limito a uno, y a un a corrección (ésta motivada, al parecer, por un errata en la copia mecanográfica). Supresión- Enmienda, pág. 11 – Cambio, pág. 43 (Deben ser: «mantis religiosa»)

Informe Sr. Martínez Ruiz. Argumento. Supresiones: 17 (coño), 23, «nos los cepillamos, macho», 33, 44, 68, 70 (AT?)

ARGUMENTO: «Esta obra releída – y en la que creo recordar que se ha suprimido alguna escena de erotismo- me hace afirmarme en una opinión expresada en otras ocasiones. Existiendo la norma 9 parece difícil que pueda autorizarse, pues aunque este “círculo” de maricas se conduce, en un plano dialéctico y discretamente sensual, no faltan diálogos de violencia verbal y de presencia agobiante de elementos disgregadores. No cabe duda que el peligro nace de lo que llamaríamos la “publicidad” del hecho, su posible carácter inductivo, sin que exista una contrapartida segura de ejemplaridad. Sobre dos polos crece la comedia; en el primer acto, con la llegada del amigo Alan que choca con el ambiente de la fiesta de los maricas. En el segundo acto, el “suspense” se mantiene ante la declaración que cada uno hace de su “amor” por teléfono. Alan, divorciado

de su mujer, ante la basura reacciona y una vez que ha visto el abismo en que pudo caer con Justin, se reconcilia.

Informe Sr. Mampaso. DICTAMEN: 4. Informe

INFORME: «La norma 9, 1^a de Censura, prohíbe de un modo claro la presentación de las perversiones sexuales. No la justificación a la apología o la reprobación al rechazo. Prohíbe la simple presentación. Pues bien, esta obra no tiene otro objeto, ni otra acción que presentarnos una reunión de homosexuales en la celebración del cumpleaños de uno de ellos. Desfilan así diferentes tipos, en la extensa gama que cabe de estos anormales, elegidos por el autor para mostrar al público sus aficiones, sus problemas, sus celos... No cabe otra resolución que la prohibición. Ni siquiera son convenientes los argumentos del adaptador para justificar la obra. Que duda cabe que el tema de la homosexualidad puede ser tratado seriamente y hacerlo de forma profunda y positiva. Pero en esta obra casi todo es vulgar y las pinceladas dramáticas y las inquietudes del invertido que tiene fe en Dios, son tan ligeras que no bastan para proponer una excepción a la Norma de Censura que prohíbe. Debe rechazarse el recurso».

Informe Sr. Vasallo. DICTAMEN: Prohibida. Argumento

INFORME: «En contra de lo que el adaptador afirma, no la encontramos moralizadora. No justifica el fin los medios empleados. No basta con esa reconciliación de Alan con su esposa, ni con que Michael se vaya al final a rezar a San Malaquías. La crudeza de las situaciones, el violento diálogo, el descoco con que los personajes se producen, la podredumbre de que hacen gala, son lamentables. ¿Dónde está la lección? Las justificaciones que se tratan de dar sobre la infancia de algunos personajes, tampoco resultan convincentes. Edipo no era invertido, según parece. Por otro lado, teniendo en cuenta la Ley de igualdad de derechos de la mujer con el hombre habría que autorizar forzosa-mente cualquier día una obra donde todas las mujeres fueran lesbianas. No consideramos que sea un espectáculo digno ni ejemplar para el teatro español, aunque se desarrolle en ambiente extranjero. Ni tampoco puede pesar como antecedente el haber autorizado con anterioridad “La extraña pareja” o el episodio de los invertidos casados de la obra de Paso “España es diferente”. Eran cosa distinta. Por tanto, se estima que la prohibición debe ser reiterada».

Informe Sr. Díez Crespo. DICTAMEN: 2. Argumento

ARGUMENTO: «Problema entre homosexuales, dura y difícil, una cierta insinuación hacia un arrepentimiento, que seguramente es falso. lo único que puede mantener nuestro criterio sobre la no prohibición, es la calidad teatral».

Informe Sr. Barceló. DICTAMEN: 4.

INFORME: «La norma 9, 1^a, es taxativa: Se prohibirá “la representación de las perversiones sexuales como eje de la trama”. Aquí no se trata solo de una perversión sexual personal, sino que se presenta como modo de vida de toda una colectividad. Como un hecho sin discusiones y enfocado como de absoluta normalidad, aun cuando los personajes admitan la otra normalidad, digamos, “normal”: No hay mas que algún personal y esporádico arrepentimiento y en momento alguno se presenta como reprobable. Simplemente, unos homosexuales, aparecen en escena viviendo la normalidad de su vida homosexual. Y esto cae también dentro de la norma tercera, que dice: “la presentación de las circunstancias que pueden explicar humanamente una conducta moralmente repro-bable, deberá hacerse de forma que esta no aparezca ante el espectador como objetiva-

mente justificada”. Por otra parte, la norma 18 establece la prohibición “cuando la acumulación de escenas que en sí mismas no tengan gravedad cree por la reiteración un clima lascivo, brutal, grosero o morboso”. Todas estas consideraciones, más el peligro que hoy supone la creciente difusión de este tipo de ideas, amparadas en la necesidad de “estar al día de lo que ocurre en el mundo” hacen que la obra considerada deba ser PROHIBIDA».

Informe Sr. B. De la Torre. DICTAMEN: 4.

INFORME: «La obra viene a ser una exposición más pintoresca que dramática de la vida y psicología de unos tarados. El que estos tarados existan, no justifica, como pretende el adaptador que se les de carta de naturaleza en las relaciones de una sociedad normal. Porque por la misma razón habría que dar entrada a toda la basura, que, por un simple imperativo higiénico continua manteniéndose en el basurero... No veo por tanto, nada que justifique la alteración de las normas establecidas al respecto. Y de acuerdo con ellas la considero prohibible en virtud de la 9, 1ª.»

Informe Sr. Vázquez Doderó. DICTAMEN: 4. No cumplimenta el resto.

Informe Sr. Aragonés. DICTAMEN: 2. Informe, pág. 22. (norma 17 1ª)

INFORME: «El problema de la homosexualidad es tratado con patente intención catártica. No creo que la obra anime a que espectador alguno se desvíe a bujarrón. Los que nos presenta la trama son personajes atormentados y enfermos, no viciosos o degenerados. Como hay, además, dignidad artística. Todo ello me mueve a una interpretación muy flexible de la Norma 9ª, 1º, que, literalmente considerada, supondría la prohibición de la obra. E insisto en que no hay “perversión sexual”, sino naturalezas desviadas, enfermedad. La supresión propuesta transgrede innecesariamente la norma 17, 1º».

Informe Rvd. P. Cea. DICTAMEN: 4. Informe

INFORME: «No hallo razones distintas para cambiar el informe prohibitivo emitido a la misma obra en la lectura anterior.»

Informe Rvd. P. Artola. DICTAMEN: Al dorso. Prohib. En principio. Informe

INFORME: «Estimo que la pieza incide en la norma que prohíbe la presentación de desviaciones sexuales. Sin embargo la obra tiene una clara intención moralizadora. Pero no sé si el nivel de la obra justifica una excepción a la norma general. Me inclino a mantener la prohibición.»

Texto mecanografiado marcado 267/70. Versión Jaime Salom.

Transcripción de documento en expediente 267/70 (cumplimentado de forma manuscrita)

PLENO POR: recurso

TÍTULO DE LA OBRA

Los chicos de la banda

AUTOR: Mart Corwley

TRADUCTOR: Jaime Salom

ADAPTADOR

COMPAÑÍA: Kramer

TEATRO: Beatriz

PONENTES

PRIMER DICTAMEN

PONENTES

SEGUNDO DICTAMEN

LOCALIDAD

FECHA

MIEMBROS-JUNTA CENSURA ³⁵	FECHA DE ENTREGA	FECHA DE DEVOLUCIÓN	OBSERVACIONES	
RVDº. P. Artola	5 8 70	18 8 70		P.
RVDº. P. Cea	16 9 70	29 9 70		P
SR. Aragonés	5 8 70	11 8 70	A.T.	
SR. B. De La Torre	16 9 70	19 9 70		P
SR. Barceló	11 8 70	18 8 70		P
SR. Díez Crespo	16 9 70	25 9 70	A	
SR. Elorriaga Vasallo	5 8 70	8 8 70		P
SR. Mampaso	16 9 70	19 9 70		P
SR. Martínez Ruiz	5 8 70	11 8 70	A.T.	
SRTA. Morales Zubiaurre	5 8 70	11 8 70	A.T.	
SR. Muelas	16 9 70	28 9 70		P
SR. Romero Tejedor	5 8 70	11 8 70	A.T.	
SR. Soria	16 9 70	19 9 70		P
SRTA. Sunyer	16 9 70	23 9 70	A	
SR. Vazquez Dodero	16 9 70	21 10 70		
ILMO. SR. Subdirector General				
SR. Zabala Romero	16 9 70	23 9 70		
SR. Jefe de la Sección	6 10 70			
SR. Rocamora+	16 9 70	23 9 70	A.T.	
SR. García Cernuda	16 9 70	23 9 70		P

10 Prohibiciones.

8 Autorizaciones, 5 con tachaduras.

³⁵ Entre los componentes tenemos 2 críticos teatrales, de la Estafeta y el Alcázar, un representante de la SGAE, 2 sacerdotes, 4 censores sustitutos y dos censores más añadidos a la lista de los miembros del Pleno. Es de destacar que los votos que en realidad deshacen el posible empate y deciden la prohibición son los del propio Subdirector General y el Jefe del Servicio. Esto, junto con la presencia en el manuscrito TMce1.2 de la «Antecrítica», propia de las publicaciones de teatro en Escelicer, nos lleva a pensar que la Autorización de esta obra pudo haberse barajado en algún momento del proceso.

ANEXO 7

Ms. 267/70 TMce1.2 Jaime Salom

A modo de antecrítica:

Existen en la literatura y en el teatro temas escabrosos, inmorales (en el estricto sentido de la moral católica), procaces, escandalosos... temas que pueden ser tratados con humor o desgarró, con cinismo o dureza, con realismo o con ese arma tan prodigada hoy de la paradoja. El erotismo ha irrumpido en el mundo actual así como la insolencia y la protesta violenta y como es lógico se refleja a lo largo y ancho de la creación estética. Todo ello, empapando nuestra vida y nuestra conciencia, forma ya –se quiera o no– parte de nosotros mismos, y en mayor o menor grado se ha adoptado a la dinámica del espectáculo no sólo en Europa sino también en nuestro país. (Nada nuevo, por otra parte, excepto en sus matices más exagerados o en sus deformaciones más recientes).

Pero existen otros temas que sin ser inmorales (sino todo lo contrario) ni escabrosos, ni siquiera eróticos, hieren –un poco, un mucho farisaicamente– la piel de nuestra sensibilidad, tan endurecida por otra parte ante los problemas llamemos normales, produciéndonos, por falta de madurez y comprensión, una alergia especialmente desmesurada e injusta. Temas malditos. Temas tabú. ¿Por qué? Simplemente porque resulta más cómodo resolver de una risotada, una frase despectiva o un gesto de humor dudoso, unas cuestiones que, nos guste o no, son acuciantes para unos seres que conviven con nosotros, que colaboran en la misma coyuntura histórica, que forman parte activa de nuestra sociedad y cuya tragedia y cuyas dificultades interiores no podemos o no deseamos calibrar. Resulta más cómodo reír que enfrentarse cara a cara e intentar analizar con un mínimo de comprensión y hasta de respeto a unos hermanos nuestros –tu hermano, sí, el tuyo– hijos todos de la misma Naturaleza, aunque a ellos les diera características y predisposiciones distintas que les marca psicológica y socialmente de una forma casi definitiva.

«Los chicos de la banda» creo analiza de una manera objetiva, seria, moralizadora, llena de rigor pero también de caridad, –ya que no contenta con analizar las consecuencias sino también las causas, muchas de ellas evitables– con dureza pero con comprensión uno de los problemas menos tratados y no por ello menos vivos y acuciantes de la sociedad de este siglo. Ello me ha movido a adaptar a nuestro idioma y a nuestra idiosincrasia esta obra americana que juzgo importante, literaria y humanamente hablando, y por encima de todo aleccionadora. Por lo menos al trabajar en ella, lo ha sido para mí.

JAIME SALOM