

Traducción y censura en la escena española de posguerra: Creación de una nueva identidad cultural

María Pérez L. Heredia

¿Cómo saber si lo que soy lo soy a pesar de Franco
o precisamente gracias a Franco?
(Adolfo Marsillach 1998: 20)

1. Introducción: teatro, traducción, censura

Durante la primera mitad de la dictadura franquista, traducción y censura actúan unidas como un doble filtro al que han de someterse los textos teatrales extranjeros antes de presentarse ante el público español. La traducción implica siempre la manipulación del texto original, debido a una serie de condicionantes, ideológicos, políticos y económicos, propios de la cultura donde tiene lugar. La censura, por su parte, es un instrumento de control y represión al servicio del discurso ideológico del poder totalitario.

La traducción coopera con el aparato censor en tanto que promueve y legitima actitudes conservadoras y tradicionales propias de la dictadura. Mientras tanto, su poder para formar nuevas identidades culturales va posibilitando la aparición de nuevos discursos culturales e ideológicos, que contribuirán a cambiar el panorama español y a moderar los patrones ideológicos de la dictadura, contribuyendo a suavizar tanto el discurso unidireccional del régimen fascista como el comportamiento de su aparato censor.

El teatro es espectáculo, entretenimiento y, en el periodo histórico que nos ocupa, es todavía un hecho de la vida cotidiana que, además, "provides some of the role models by which individuals form their

identities and ideals, sets patterns of communal behaviour, forms values and aspirations, and has become part of the collective life of the masses" (Esslin 1987: 14). El teatro traducido es un hecho histórico que se produce dentro de un contexto y una cultura determinada; es, en efecto, un elemento activo dentro de la vida socio-cultural de una determinada comunidad, por lo que su desarrollo está indisolublemente unido a la idea de que las traducciones "are produced in the service, or under the constraints of certain ideological and/or poetological currents" (Lefevre 1992: 5). Esta afirmación cobra un significado especial cuando nos aproximamos a una cultura que se desarrolla bajo un régimen totalitario. La traducción supone, como en todas las culturas en crisis, la posibilidad de mirar al exterior, de introducir nuevos parámetros, ideológicos y artísticos, en los escenarios y cultura de llegada. Considerando que las traducciones "are facts of target cultures" (Tourey 1995: 29), vemos como éstas actúan siempre al servicio de la cultura donde se producen al tiempo que, como se ha dicho, aquéllos encargados de llevarlas a cabo, los traductores, deben trabajar bajo una serie de condicionantes, no sólo artísticos e ideológicos, sino también económicos, inherentes a dicha cultura. Bajo estas circunstancias, la traducción puede tener consecuencias conservadoras o innovadoras en su aparición en el sistema meta, pero su naturaleza estará siempre ligada a la existencia de la censura.

El teatro extranjero, que ha sido una constante en los escenarios españoles, también se ve influido y condicionado, después de la Guerra Civil, por la nueva situación política y económica del país. La rápida sucesión de estrenos y representaciones hace imposible pensar, además, que los escenarios españoles pudieran abastecerse únicamente de producciones de obras nacionales. La demanda de obras extranjeras crece ante la crisis intelectual en que se halla sumido el país en la más inmediata posguerra: crisis especialmente significativa tras los intensos años pasados desde la instauración de la Segunda República, época de verdadera efervescencia teatral y cultural:

Las expectativas abiertas por la intensa actividad teatral realizada durante el primer tercio de siglo se vieron bruscamente abortadas por la Guerra Civil y, cómo no,

Traducción y censura en la escena española de posguerra:
Creación de una nueva identidad cultural

por los males endémicos de nuestro teatro. Así, a las innumerables ausencias hubo que añadir una censura difícil de calificar y, como resultado, una pobreza moral de la que el teatro tenía que ser fiel reflejo (Checa Puerta 1993: 107).

Hasta algunos años antes, Francia había sido el principal proveedor del mercado teatral español. Los años previos a la Guerra Civil habían sido testigos del nacimiento de una nueva tendencia, de gusto por lo inglés, que, por diversas razones, irá creciendo espectacularmente hasta nuestros días, en los que la cultura anglosajona, muy en especial la americana, inunda todos y cada uno de los rincones de la cultura española. La consecuencia lógica de todo esto, en términos teatrales, será una mayor presencia de obras escritas originalmente en lengua inglesa (en particular estadounidenses) en los escenarios españoles, de manera que puede considerarse el teatro como agente activo en la americanización de la cultura española. Después de la Guerra, como veremos, el papel desempeñado por el teatro americano se consolidará, no siempre por razones meramente literarias, artísticas o culturales.

2. Primer desembarco de teatro norteamericano en España: aparición de un nuevo modelo cultural

El campo dramático¹ es una de las formas de expresión más perseguida y condicionada por la dictadura, lo cual se debe, principalmente, a su naturaleza pública. Teatro y cine “estaban sometidos a un control más estricto porque ejercían mayor influencia sobre la opinión pública” (Neuschäfer 1994: 50). No en vano, ambos espectáculos son capaces de llegar a todos los públicos por lo que la información que divulgan es cuidadosamente controlada:

1 Ver Esslin, M. 1987. *The Field of Drama*. London: Methuen; Merino, R. 1994. *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España, 1950-1990*. León: Universidad de León.

El teatro, como todos los niveles de la vida española de postguerra, está condicionado por normas que lo encauzan y controlan. La censura definirá las posibilidades del desarrollo de nuestra dramaturgia, más que por impedir propuestas subversivas que no existían, por la fijación de unas coordenadas restrictivas (Oliva 1989: 83).

Años antes de la Guerra Civil, el espectacular avance de una nueva forma de expresión dramática, el cine, había cambiado el estatus del teatro dentro de la sociedad. Broadway se había convertido en el punto de referencia de las carteleras españolas y europeas. Las obras de procedencia americana serán la fuente principal donde el teatro contemporáneo europeo encontrará sus nuevas fórmulas y planteamientos, tomando un nuevo rumbo teniendo como modelo la cultura norteamericana. El cine, casi siempre de procedencia americana, no sólo va desbancando al teatro como entretenimiento popular de masas, sino que también tiene cada vez mayor influencia en el tipo de obras que se producen y traducen. Sin embargo, ambas formas artísticas compartirán patrones y hábitos, al tiempo que sufrirán por igual las consecuencias del control represivo del régimen franquista.

La popularidad del cine de Hollywood es fundamental en la aparición del producto americano que ya había comenzado a invadir la escena española. Al final de la década de los veinte, y por influencia directa del cine, había irrumpido en España un nuevo subgénero, el melodrama policiaco, popularmente conocido como "americano", que nace de las películas producidas por la industria de Hollywood y proyectadas en las pantallas españolas (Pérez L. Heredia 1998). Es en este subgénero dramático donde el teatro alcanza su cota máxima como producto comercial alejado totalmente del concepto tradicional y canónico de literatura. Se produce una masiva entrada de este tipo de obras, de valor literario discutible, pero de gran éxito entre el público. Estos textos teatrales que, en la mayor parte de los casos, contaban con versiones cinematográficas paralelas, presentaban ante el público español una serie de clichés que se suponían estadounidenses. En realidad, lo que sucedió fue que la cultura norteamericana sufrió un proceso de topicalización en su primera entrada en España. Parecía como si el

universo del discurso de la cultura de origen estuviera formado, única y exclusivamente, de detectives, crímenes y juicios espectaculares. Uno de los críticos teatrales de mayor influencia de la época, Enrique Díez-Canedo, nos ayuda a establecer la morfología del melodrama:

Los ingredientes suelen ser idénticos de un melodrama a otro: una casa abandonada; un ser misterioso, fantasma o ladrón; un detective, o más de uno, profesionales, y si a mano viene, algún otro detective honorario; una pareja enamorada; inocentes acusados y criminales victoriosos, momentáneamente; unos cuantos apagones de la electricidad, y, por último, el sol de la justicia triunfante, el amor coronado de rosas, desvanecido el fantasma y el criminal camino de la silla eléctrica (Vilches y Dougherty 1997: 303).

Otro crítico comentaba, a propósito del estreno de *El murciélago* de John Willard, que, de continuar semejante moda por el teatro de procedencia estadounidense, los periódicos se verían obligados a "incluir en sus plantillas un redactor que tenga mucho de detective, más de médico, un poco de juez y algo de crítico, pues sin tan variadas dotes y conocimientos no podrá aquilatar las verosimilitudes o dislates de los melodramas de este género y apreciar su efecto en justa medida" (Vilches y Dougherty 1997: 302).

La crítica, ante la tendencia general de extranjerizar las traducciones de estas obras (de manera que ese modelo americano fue estableciéndose en nuestro país) censura esa alienación y la falta de credibilidad con que se presentan las obras ante el público español como estrategias poco acertadas de los traductores. Estos mismos críticos teatrales, sin embargo, tampoco parecían estar de acuerdo ni con la importación indiscriminada de teatro y cultura americana ni con las estrategias supuestamente domesticadoras seguidas por los traductores españoles. Critican en especial acciones como la introducción de un lenguaje castizo o la adopción de modismos locales donde no venía a cuento. Sin embargo, éstas son las únicas concesiones de los traductores a la cultura meta, inundada de personajes y escenarios a imagen y semejanza de los norteamericanos. De una u otra forma, y como se verá más

adelante, la representación de estas piezas traducidas pertenecientes al melodrama americano, junto a otras comedias ligeras, de procedencia también británica o estadounidense, se convertirán, a partir de 1939, en un instrumento de gran utilidad al servicio de la agenda ideológica del nuevo régimen político.

La recepción de este subgénero por parte de la audiencia meta es tan espectacular que la industria teatral española empezó a producir de forma masiva traducciones y representaciones de este tipo, hasta el punto de que, en muchos casos, nos enfrentamos a un buen número de pseudotraducciones (Véase Rabadán en este mismo volumen) creadas por autores españoles. Algunos dramaturgos, autores y directores generalmente desconocidos, además de adaptar ciertas obras, se dedican a diseñar otras nuevas, siguiendo la fórmula de probado éxito y presentándolas como americanas. El más claro ejemplo viene dado por Ramón Caralt, conocido empresario teatral y, según parece, mediocre escritor y traductor, quien puede ser considerado como el principal importador de estas obras. La crítica teatral de la época llega incluso a acusarle públicamente de que, bajo el llamativo nombre de los autores norteamericanos adaptados al español por este dramaturgo de segunda fila se ocultaba, en realidad, su propia identidad.

Una de las obras de este "género de importación al peso" que alcanza mayor éxito es *El proceso de Mary Dugan*, presentada ante el público español como un "melodrama de la vida de Nueva York". Mary Dugan es un personaje nacido en las pantallas cinematográficas norteamericanas de la pluma del norteamericano Bayard de Bieville y traducido al español por Joaquín Salvatella. Estrenada en España por primera vez en 1929, esta obra venía avalada por el éxito cosechado en Nueva York, Londres y París. Además de los obligados ingredientes, la pieza introduce la peculiar novedad de que:

Buscando un caso de verosimilitud, el montaje presentó al público un escenario que no se distinguía de una sala de tribunales. Tanto el fiscal como el abogado defensor, cuando se dirigían a los señores del jurado, miraban a la sala del teatro, borrando así la distinción entre ficción y

realidad al involucrar al público en la acción melodramática (Vilches y Dougherty 1997: 298).

Esta innovación escenográfica y de representación cala hondo en el mundo teatral español y se traslada a un buen número de representaciones teatrales, no sólo de obras extranjeras traducidas sino también a algunas nacionales. Tanto las traducciones como las pseudo-traducciones, y subsiguientes representaciones, de estas obras, además del éxito entre el público, significan, tanto en los escenarios como en las pantallas cinematográficas, un beneficio económico inmediato. En la mayor parte de los casos, las películas nacidas de este subgénero dramático se rodaban en Hollywood pero originalmente en versión española², siendo protagonizadas por actores y actrices españoles o sudamericanos. El público podía ver a sus estrellas nacionales desenvolviéndose en un ambiente americano o por lo menos, lo que se consideraba genuinamente americano, propiciándose la identificación del espectador español con el modelo americano. Todas estas obras teatrales y películas, siempre menospreciadas por críticos e intelectuales, respondían a lo que demandaba el gran público, que acudía en masa a los teatros y cines. A propósito del éxito de *El proceso de Mary Dugan* comentaba Enrique Díez-Canedo:

A la pobre Mary Dugan no la dejan en paz. Primero, una infinidad de traducciones de su proceso. Ahora, una continuación. Esperemos *El tercer crimen de Mary Dugan*, *Mary Dugan en la silla eléctrica*, *La resurrección de Mary Dugan*. El nombre de Mary Dugan, si se continúa como hasta aquí, va a convertirse en sinónimo de la expresión *Sálvese el que pueda* (Vilches y Dougherty 1997: 303).

2 Las llamadas versiones lingüísticas paralelas de películas originalmente rodadas en inglés, trataron de resolver el problema que se planteó con la llegada del cine sonoro. Aunque la industria de Hollywood se dio cuenta rápidamente que estas versiones paralelas eran un fracaso, lo cierto es que muchas de ellas fueron proyectadas con éxito en las pantallas españolas (Ver Armero, A. 1995. *Una aventura americana: españoles en Hollywood*. Madrid: Compañía Literaria; Dickson y Heinink. 1991. *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*. Bilbao: Ediciones Mensajero; Hernández Girbal, F. 1992. *Los que pasaron por Hollywood*. Madrid: Verdoux, 1992.)

No en vano, a partir del mencionado título surgen, a la estela de su éxito, obras como *Mary Dugan, la mujer fatal*, *El juicio de Mary Dugan*, *Vista del proceso de Mary Dugan o El asesinato de un millonario*. Sin embargo, y pesar de todas las críticas, posiblemente justificadas, hechas a estas obras, lo cierto es que suponen el primer contacto intenso del público español con la cultura norteamericana, y como tal deben apreciarse para constatar su importancia como pioneras en la posterior americanización de la cultura y sociedad española (Pérez L. Heredia 1998). Todas estas obras sobrevivirán a la Guerra Civil y se presentarán en los escenarios españoles de posguerra al servicio del nuevo régimen y de la burguesía.

2.1. Establecimiento de la censura: El teatro en la posguerra

Éstos son años de transición, no sólo para la vida teatral del país o la recepción de teatro americano en nuestros escenarios, sino también para el conjunto de la cultura española, que se verá transformada en pocos años. La Guerra Civil y el posterior establecimiento de la dictadura franquista cambian el rumbo del teatro y la cultura españoles. Los primeros años de posguerra, pertenecientes al denominado periodo aislacionista o autocrático, son testigos de la dramática situación en la que queda el país después de tres años de lucha fratricida. El empobrecimiento de la economía se agrava por la ausencia total de ayuda extranjera, al tiempo que se restablece la censura, que, si bien nunca había desaparecido del todo (Véase Santoyo en este mismo volumen), renace esta vez con un poder ilimitado para controlar la vida sociocultural del país. Aunque “la censura franquista se esfuerza por levantar un dique para frenar la avalancha de las herejías extranjeras: el desenfreno de las democracias occidentales”, lo cierto es que la precaria situación económica, política y social empieza a cambiar a partir de 1950, siendo en esta década cuando “finalizó el aislamiento internacional, en parte deseado, en parte impuesto, y se consumó el acercamiento a las democracias occidentales, sobre todo a los Estados Unidos, que, al

Traducción y censura en la escena española de posguerra:
Creación de una nueva identidad cultural

necesitar a España en la época de la guerra fría, activaron su revalorización internacional” (Neuschäfer 1994: 47-53). El nuevo contexto político internacional creado tras la Segunda Guerra Mundial trae consigo, hacia 1953, el fin del aislamiento español debido sobre todo a los tratados económicos firmados con los EE.UU. Como indica LaPrade:

Fue el dinero norteamericano –no el oro indio, sino los beneficios de las inversiones norteamericanas– lo que pareció haber convencido a los censores de Franco a poner fin al aislamiento del público lector español. Cuando España resurgió del aislamiento de la postguerra civil en los años cincuenta, Estados Unidos insistió en que España se volviese más democrática como condición para recibir beneficios económicos del gobierno de Estados Unidos y de las empresas norteamericanas (1991: 8).

De forma gradual el país empieza a prosperar, de manera que, al final de la década de los cincuenta, España es un país radicalmente diferente a aquél de 1939, gracias principalmente al apoyo americano. Todas estas circunstancias políticas y económicas se ven reflejadas en la vida cultural del país. La cultura española, a pesar de su inicial cerrazón ideológica y cultural, y al igual que estaba sucediendo en la mayoría de los países democráticos europeos, va empapándose de los modos y maneras de la norteamericana, que irá instalándose en nuestras vidas. También la censura evoluciona, de forma que “la coherencia férrea dio paso a esa casuística cada vez más flexible, y desde luego más arbitraria y compleja, que incrementaba las posibilidades de burlar o desactivar los mecanismos de censura a base de astucia” (Neuschäfer 1994: 48). Lógicamente, la actividad teatral también se ve afectada por estas circunstancias, así como el papel desempeñado por la traducción en los escenarios españoles. Curiosamente, durante todos estos años, la sociedad vive una vida llena de contrastes. Las palabras de la famosa actriz Ana Mariscal revelan cómo era el Madrid de la posguerra, capital política y cultural del país:

No era sólo un Madrid adelgazado y fino de espíritu y carnes. Era una ciudad de contrastes donde se salía por las noches y todos los teatros y cines estaban abiertos [...] era una ciudad y un pueblo bullicioso. Y junto a las

cartillas de racionamiento se daba también la diversión y el disfrutar de una vida que no habías perdido y que tenías derecho a enderezar y a hacer lo más placentera posible (1984: 45-46).

El teatro participa activamente en la normalización de la vida social después de la Guerra. Desde el nuevo gobierno, se dictan medidas para la rápida restauración de los espectáculos públicos, a fin de dar la imagen de vuelta a la normalidad. Sin embargo, la situación había cambiado de forma drástica. Autores, adaptadores, directores o actores que habían apoyado la causa republicana están, con suerte, en prisión o en el exilio, mientras que aquéllos que se habían posicionado a favor del bando nacional son claramente recompensados. Los repertorios teatrales pasan a ser controlados por la censura estatal, que regulará todo tipo de manifestación artística. De cualquier manera, el teatro va dando, poco a poco, la imagen de un espectáculo restaurado, espejo de un país y sociedad supuestamente recuperados. Como apuntan Bernal y Oliva, en plena contienda, el falangista Dionisio Ridruejo (encargado del área de Prensa y Propaganda) comienza a impulsar “la nueva ideología tradicionalista en el teatro, pues pensaba encauzar las manifestaciones patrióticas del pueblo español a través precisamente de la escena” (1996: 18). Estos mismos autores recogen en su estudio un discurso que Ridruejo había pronunciado con anterioridad y en el que afirmaba, de manera casi profética que:

En estos momentos trascendentales en que se debate el porvenir de la Patria, el teatro debía surgir como beligerante en el campo de las ideas –el que es maestro de la vida, como la Historia– para recoger las explosiones patrióticas que han llevado a una gesta de reconquista al glorioso pueblo español (1996: 18).

A partir de 1939, pues, se establece definitivamente el supuesto papel del teatro como instrumento de propaganda del recién instaurado régimen, difundiendo una ideología patriótica y tradicionalista. Las palabras de Nicolás González Ruiz, hombre de teatro afín al régimen, justifican claramente, aunque de manera un tanto peculiar, la necesidad de una censura que controlase la actividad teatral:

Traducción y censura en la escena española de posguerra:
Creación de una nueva identidad cultural

El teatro en España a partir de 1939, emprendió un camino ascensional de franca superación de lo que hasta ese momento habíamos conocido [...] un proceso de decadencia de la producción teatral había producido ya, antes de 1936, un alejamiento del público, que dejó de acudir como masa a los espectáculos teatrales [...] En una palabra: necesitaba la censura. La complejísima misión de este Organismo es por manera difícil cuando, como ocurre en el teatro, ha de coordinar una función moral y política con una función literaria (1987: 173).

Durante toda la Guerra Civil la censura teatral había estado presente en ambos bandos, republicano y nacional, haciéndose cargo de ella cada ejército. No obstante, es al final de la contienda cuando se convierte en una norma establecida y regulada. El 15 de julio de 1939 se decreta, desde el Ministerio de la Gobernación, la creación de una sección de censura que controlaría todo tipo de espectáculos, tanto teatrales como cinematográficos (*BOE* 30/7/39). Apenas unos meses más tarde, el 8 de octubre de 1939, la Sección de Censura de la Dirección General de Propaganda promulga las normas que deberían regular todas y cada una de las actividades dramáticas que tuvieran lugar en el país. Posteriormente, se crean diferentes jurisdicciones provinciales, dependientes del mismo Departamento General de Propaganda. La misión de la persona a cargo de cada uno de estos departamentos es la de controlar y vigilar que la representación de cada obra que se lleve a cabo en territorio a su cargo respete los designios de la Junta de Censura con respecto a dicha obra. Los empresarios teatrales son obligados a presentar el certificado de censura junto a los libretos, sellados también por la Sección de Censura del Departamento de Teatro, que garantizan que la representación de la obra había sido autorizada, especificando al mismo tiempo las condiciones impuestas para su aprobación. En el certificado de censura, se indica la calificación concedida a la obra en cuestión, las posibles restricciones y tachaduras, señalando las palabras, frases o páginas no aprobadas, el número de representaciones permitidas, así como el itinerario autorizado. Todo ello se refleja en esos certificados o guías de censura, "auténticos salvoconductos a disposición de cualquier inspector" (Oliva 1989: 84), a fin de que el margen para la siempre

peligrosa improvisación, tan frecuente y característica de las representaciones teatrales, quedase reducido al mínimo.

2.2. *Tipología documental: Expedientes de censura teatral en el A.G.A.*

Los expedientes de censura examinados indican que, al menos sobre el papel, no se hacen distinciones a la hora de censurar una obra original española o una extranjera traducida. El estudio de esta documentación, inestimable testigo histórico, nos concede el privilegio de conocer de primera mano, a falta de una normativa real y regulada, la columna vertebral donde se apoya el aparato censor. Cada expediente, instruido conforme a la Orden del 15 de julio de 1939, se compone de una serie de documentos que permiten establecer la tipología documental y burocrática que requiere el proceso de censura de cada obra. Para conseguir el ansiado certificado que autorizase la representación, el empresario teatral, o en su defecto el director escénico, debe remitir a la Sección de Censura del Departamento de Teatro dos ejemplares de la obra traducida al español (que no se acompañan del original) junto a una instancia remitida al Director General de Cinematografía y Teatro solicitando la autorización para representar una obra de teatro. En dicha solicitud se señala el título traducido de la obra, nombre y nacionalidad de su autor, nombre, dirección y nacionalidad del traductor, seguido de los mismos datos sobre el adaptador y del peticionario (generalmente el empresario o el director escénico). También se indica el cuadro artístico de la compañía que va a representar la obra, con referencia a nombres, domicilios y nacionalidad de los artistas. Posteriormente, se especifica la fecha aproximada de estreno, así como el teatro y la localidad en que tendrá lugar. En ocasiones, los nombres del decorador, figurinista y músico cierran la petición. Al final de la instancia, se reserva un espacio destinado a indicar la resolución de los censores y de la Junta.

Adicionalmente, el expediente recoge las consideraciones de cada censor o lector, como se denomina de forma eufemística, generalmente

dos (uno eclesiástico y otro civil) aunque pueden ser muchos más, dependiendo de las circunstancias especiales que puedan derivarse de los antecedentes del autor, de la obra o incluso del peticionario. El censor, en cualquier caso:

No era un hombre poderoso y, por lo general, tampoco ejercía su labor como profesión principal ni mucho menos prestigiosa. Al contrario: los censores solían dedicarse a dicha tarea de forma secundaria; era un pluriempleo típico de la España de entonces que ni siquiera se pagaba con generosidad. El censor era una simple ruedecita de la gran maquinaria de control (Neuschäfer 1994: 51-52).

Los informes de los censores se remiten después a la Junta de Teatro, que toma la decisión definitiva con respecto a la autorización o prohibición de la obra censurada. En cada uno de estos informes, emitidos también en impresos formalizados, se indica una breve exposición del argumento de la obra, tesis, valor puramente literario y valor teatral de la misma; continúa indicándose si tiene algún matiz político y/o religioso, junto al juicio o evaluación que le merecía la obra a cada censor³.

El informe prosigue indicando las posibles tachaduras, correcciones y modificaciones que "cabría introducir para autorizar, en su caso, la representación, en el supuesto de que la obra acusase deficiencias: de tipo político, social o moral, siempre que su valor literario lo aconseje", señalando las páginas y actos donde debieran producirse esos cambios. Finalmente se incluye una copia de la guía o certificado de censura, en el que, como ya se ha señalado, se apunta la calificación concedida, las tachaduras y cambios, así como las palabras, frases, párrafos, páginas o incluso actos, censurados y prohibidos; el número de representaciones permitidas y el itinerario autorizado, información de suma importancia pues:

³ Las calificaciones que se otorgaban a las obras teatrales podían ser seis: 1) Aprobada; 2) Aprobada con tachaduras; 3) Aprobada a reserva del ensayo general; 4) Aprobada por un número limitado de representaciones; 5) Autorizada para menores de 14 años; 6) Prohibida.

Además de las medidas de censura –intromisiones, cortes y prohibiciones de toda índole– existían otras posibilidades de influir y domesticar a los autores, que las autoridades utilizaban con largueza y diligencia: el “silencio administrativo” (es decir, el olvido puro y duro), la limitación de la tirada o de las fechas de representación (no pocas veces se autorizaba la función única de una obra de teatro) (Neuschäfer 1994: 52).

Además de todos estos documentos de obligada presencia, en la mayor parte de los expedientes examinados se han encontrado notas internas y correspondencia entre peticionarios y censores que constituyen también valiosos documentos a la hora de estudiar la función y evolución del teatro traducido bajo la censura franquista.

Teniendo en cuenta que no es hasta la Orden del 16 de febrero de 1963 promulgada por el Ministerio de Información y Turismo cuando se constituye una Junta de Censura de obras teatrales verdaderamente regulada (BOE 8/3/63) y justo un año después, el 16 de Febrero de 1964, cuando se dicta, por fin, el reglamento de régimen interno y las normas de censura de la recién establecida Junta (BOE 25/2/64), los expedientes de censura han quedado como testigos únicos a la hora de establecer la trayectoria de la actividad de la censura teatral. Gracias a ellos somos conscientes de que, aún sin una normativa explícita y bien establecida, hasta esa fecha la censura controla y condiciona duramente el desarrollo de la actividad teatral.

El análisis de los expedientes de censura nos ha permitido establecer una distinción entre los dos tipos de censura que actúan, siempre, sobre la producción dramática: la externa y la interna. La primera funciona independientemente del proceso de traducción y de la labor del traductor. Afecta al texto traducido como producto acabado, al texto meta en sí mismo. La segunda, llamada comúnmente autocensura, se ejerce de forma directa sobre el proceso creativo de transferir una obra a la lengua y cultura de llegada. El traductor se convierte en censor de su propio trabajo, manipulando el texto original de forma que se ajuste a los patrones ideológicos dominantes conforme a los que debe traducir.

La censura interna, o autocensura, parece ser, a priori, la forma más acusada de manipular la creación teatral, tanto nacional como extranjera. Ante el control gubernamental "había que desarrollar las posibilidades que el aparato legal y sus contradicciones permitían e insinuar, disfrazar y actuar por la vía indirecta para no condenar la obra (y sobre todo la teatral) a un completo olvido" (Sánchez Reboledo 1988: 21-22). Observando los expedientes recogidos en el corpus, vemos como, en principio, y atendiendo lo que podría considerarse como normas preliminares (Toury 1995; Pegenaute 1999), las obras se eligen para su traducción y posterior representación a fin de conseguir las dos exigencias que el mercado teatral demanda: evitar en la medida de lo posible la censura gubernamental y conseguir, al mismo tiempo, el ansiado éxito comercial y artístico. Así por ejemplo, ciertos autores proscritos por su ideología o determinados títulos de temática subversiva, prohibida por el régimen eran descartados en muchas ocasiones y no se llegaban siquiera a traducir. Posteriormente, la correcta aplicación de las normas operacionales por parte del traductor, le llevará a éste a censurar la obra durante el proceso de traducción, debiendo suprimirse todo contenido supuestamente peligroso⁴. Los traductores se convierten así en los primeros en sancionar su propio trabajo al autocensurar sus traducciones antes de presentarlas a la Junta de Censura oficial. Como hemos encontrado en el programa de mano de una de las representaciones de *Té y simpatía*, el traductor, Victoriano Fernández Asís, justifica así la censura interna que ha aplicado a su trabajo, principalmente ante el espectador, pero aprovechando al mismo tiempo la ocasión para elevar, de forma poética, el espíritu de la obra a los ojos de la censura:

En trance de transplantar la comedia para un público hispánico, el adaptador tenía que salvar esencias, soslayar cierta censura social ajena a nosotros, acomodar el lenguaje a la más vivaz comprensión de nuestros espectadores, eliminar palabras innecesariamente duras, evitar reiteraciones y de modo especial pasar a fondo lo que es aparente y traer a primer plano la intimidad lírica

⁴ El carácter preliminar de este estudio nos impide establecer juicios de valor respecto a las posibles estrategias llevadas a cabo por los traductores, que podremos conocer de manera fidedigna en el futuro análisis textual que dará continuidad al presente trabajo.

de un alma represada y encapsulada por déficit de amor
(Exp. n° 57/61).

El texto traducido se presenta después ante las autoridades a fin de conseguir el certificado que garantice la autorización de la obra en cuestión. Llegado a este punto, el texto traducido se examina cuidadosamente, siguiendo el proceso anteriormente señalado, y atendiendo básicamente a las que pueden ser consideradas como las principales áreas temáticas de la censura externa u oficial: política (críticas al ejército, policía, dictadura o su caudillo), religión (posibles ataques a la Iglesia Católica o a su dogma, principal sustento ideológico del régimen), sociedad (todo aquello que vaya contra las buenas maneras, que pueda constituir escándalo público o que ataque a la burguesía, apoyo de la dictadura durante sus primeros años) y, por último, y quizá de manera más destacada, todo aquello que tenga que ver con el sexo (erotismo, obscenidades, lenguaje indecoroso o provocativo). César Oliva establece una división entre los criterios susceptibles de enjuiciamiento, por parte del Estado y de la Iglesia; fragmentación derivada de la distinción entre censura oficial o gubernamental y censura eclesiástica. Para el Estado los principales aspectos que deben cuidarse son:

- a) Criterios implícitos y explícitos del Índice Romano.
- b) Crítica a la ideología o práctica del régimen.
- c) Moralidad pública.
- d) Choques con los supuestos de la historiografía nacionalista.
- e) Crítica al orden civil.
- f) Apología de ideologías no autoritarias o marxistas.
- g) En principio, prohibición de cualquier obra de autor hostil al régimen.

Mientras tanto, la Iglesia considera que las directrices esenciales para ejercer la censura deben ser, básicamente:

1. *Moral sexual* entendida como prohibición de la libertad de expresión que implicaba, de alguna manera, un atentado al pudor y a las

buenas costumbres en todo lo relacionado con el sexto mandamiento y, en estrecha unión con dicha moral, abstención de referencias al aborto, homosexualidad y divorcio.

2. *Opiniones políticas* en el sentido en que se ha apuntado más arriba.
3. *Uso del lenguaje* considerado como indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales por los que se ha de regir la conducta de las personas que se autodefinen como decentes.
4. Por último, la *religión* como institución y jerarquía, depositaria de todos los valores divinos, humanos e inspiradora de la conducta humana arquetípica (1989: 83-84).

Los principales aspectos a cuidar por los censores son pues, opiniones políticas y cuestiones religiosas pero, fundamentalmente, todo aquello que atañe a la moral sexual y al uso decoroso del lenguaje. Aunque estos criterios no son definidos de forma legal hasta 1964, están claramente especificados en los expedientes de censura examinados.

2.3. *Recuperación del melodrama americano al servicio del discurso ideológico franquista*

El estudio de la documentación conservada en el Archivo General de la Administración (A.G.A.) indica cómo el teatro extranjero, mayoritariamente de procedencia estadounidense, se utiliza como arma política al servicio del aparato franquista, sobre todo durante la primera posguerra. La traducción aparece como un medio útil y accesible de manipulación y censura, especialmente en el caso del teatro traducido para su representación. También la frecuente presencia de teatro meramente comercial, aparte de cumplir con las leyes del mercado, de la oferta y la demanda, puede deberse a razones políticas e ideológicas. Por esas mismas razones, además de las económicas, hay que tener en cuenta que:

El teatro de los años 40 está claramente decantado hacia la clase social intermedia, la burguesía, que puede pagarlo y, por consiguiente, exigir unos productos determinados [...] El público nunca ha faltado al teatro si éste le cubre mínimamente sus exigencias. Y en ese momento y hora, el espectador teatral, según los éxitos de taquilla, parece exigir la trivialidad, la evasión y el simple divertimento (Oliva 1989: 80-81).

Los textos representados transportan al público lejos de la crisis política, económica y social a la que deben enfrentarse en su vida diaria. Se ofrece la visión de un mundo remoto y diferente, como el americano, que, a pesar de su lejanía con respecto a la realidad española, traslada al espectador a un lugar donde le es posible olvidar sus problemas cotidianos. La crítica teatral es consciente de que es la burguesía la que permite mantener el estatus del teatro dentro de la sociedad y cultura españolas; al fin y al cabo, el público que asiste a las representaciones teatrales es mayoritariamente burgués, por lo que el teatro que se produce debe primeramente satisfacer sus gustos y voluntades. Teniendo en cuenta que esa misma burguesía siente, en su planteamiento vital y social, una profunda repulsa por la realidad que le rodea, el teatro se convierte en fiel reflejo de ese modo de vida, de la ideología burguesa, y a ello se atribuye el hecho de que:

En el teatro estamos asistiendo a la entronización y al aplauso del vodevil rosa, de la comedia policíaca o de la comedia cómica, en donde, deliberadamente, la realidad es total y absolutamente traicionada [...] Esta ausencia de la realidad en nuestros escenarios no es sólo imputable a esas fuerzas que sofocan el hecho teatral, sino, y en muy buena medida, al medio social en el que se produce tal hecho (Quinto 1960: 16).

Este hecho se confirma al hacer un breve análisis cuantitativo de las obras inglesas o estadounidenses representadas en los escenarios españoles durante los primeros años de posguerra. Utilizando el año 1940 como botón de muestra, vemos como la presencia del melodrama y comedia americanos es verdaderamente apabullante. De las diez obras recogidas en el corpus representadas ese año, siete de ellas pertenecen

Traducción y censura en la escena española de posguerra:
Creación de una nueva identidad cultural

al melodrama americano: *Lluvia de hijos*, *La tía de Carlos*, *Mister Beverley*, *Raffles*, *La araña de oro*, *El juicio de Mary Dugan* o *El proceso de Mary Dugan*, son los títulos contra los que poco pueden hacer autores de la talla de Shakespeare o Wilde, de quienes se representan *Hamlet* y *El abanico de Lady Windermere* respectivamente. La última de las obras representadas, *La primera legión*, de Emmet Lavery, la única de nueva importación, nos hace partícipes del uso que se hace de la traducción para vender un discurso político determinado a la cultura meta. Este fenómeno parece ser una práctica frecuente en los escenarios españoles durante los primeros años de dictadura franquista. En los primeros años, y principalmente en los dos escenarios públicos (María Guerrero y Español) se traduce con fines propagandísticos, como en el caso que nos ocupa. *La primera legión*, estrenada en 1940 en versión de Álvaro Cunqueiro y cuya "temática circunstancial" hace pensar que su fin último consiste en presentar una ideología concreta ante el público de manera que, a través de la traducción, se refuercen los pilares básicos del régimen. La crítica apostilla que "*La primera legión*, que venía precedida del éxito en Estados Unidos, Alemania, Francia y Argentina, fue obra de 'hondo sentido católico' [...] y 'su acción transcurre en una residencia de jesuitas'" (Bernal y Oliva 1996: 36-37). Indudablemente, la obra de Lavery funciona en España como mero instrumento de propaganda al servicio de la doctrina católica, base y sustento de la dictadura.

En los años siguientes, la situación no cambia. Sólo nombres como Shakespeare, Shaw o Wilde resisten en las carteleras frente a la avalancha de melodramas americanos, pertenecientes a un género totalmente aceptado y naturalizado por el sistema teatral y cultural español, puesto que todas estas obras habían sido traducidas y representadas antes de la Guerra, y se habían convertido ya en modelos del conservadurismo burgués que invade los teatros durante la posguerra. Es un público que preferirá "la evasión a la reflexión no sólo por su circunstancia vital sino también por la orientación y regulación de sus gustos a que le somete el nuevo orden" (Oliva 1989: 82-83). Además, no hay que olvidar que la burguesía se convierte en el principal apoyo ideológico y económico del recién instaurado régimen, así como de la actividad teatral del país.

Asimismo, la representación escénica de obras traducidas colabora en la imposición del discurso de los vencedores de una manera subliminal:

Translation, of course, is a primary method of imposing meaning, while concealing the power relations that lie behind the production of that meaning. If we take censorship as an example, then it is easy to see how translation can impose censorship while simultaneously purporting to be a free and open rendering to the source text (Bassnett 1998: 136).

Paradójicamente, la traducción influye también decisivamente en el desarrollo de la dictadura y de su aparato censor, suavizando su discurso político e ideológico. El papel desempeñado por la censura es, sin duda, muy importante, mas su poder y control sobre los textos traducidos y representados se va relajando de forma gradual. Aunque es cierto que las piezas traducidas se utilizan para apoyar al régimen, sobre todo en los primeros tiempos, no hemos de olvidar tampoco que, poco a poco, nuevas y recién llegadas obras se irán convirtiendo en el vehículo importador de discursos nuevos y extranjeros, que van estableciéndose en España, ya que, como dice Gideon Toury: "the way censorship is applied to translations has often been much more lenient" (1995: 42). Las traducciones están condicionadas por las normas y patrones de la dictadura pero, al mismo tiempo, otras pautas y modelos pueden introducirse gracias a la traducción y, poco a poco, se dejarán sentir no sólo en los escenarios, sino también en la sociedad y cultura españolas. Desde el aparato censor se llega incluso a plantear la problemática especial que supone la creciente obligación de censurar la traducción de una obra extranjera de forma más indulgente:

La dificultad cada vez más acusada de sustraer al público español y por consiguiente a la programación de las compañías teatrales, las obras que destacan tan unánimemente en el extranjero por reunir calidades o desarrollar temas de vigencia universal hondamente sentidos y casi siempre de preocupación ética y social. El problema político que ello plantea, aparte consideraciones de orden ético y religioso dignas de la máxima consideración, es asunto de la más destacada importancia, imposible desconocimiento y de características que

paulatinamente se van agravando. Ello explica e incluso justificaría si así fuera necesario la elasticidad del criterio censor (Exp. n° 61/57).

Además de reforzar la ideología dominante, parece más significativo el papel de la traducción como introductora de nuevas ideas, artísticas e ideológicas, en nuestra cultura. En lo que respecta al teatro en lengua inglesa, de procedencia mayoritariamente americana, la traducción afronta ambos cometidos. En ocasiones, tendrá un efecto conservador, en otras, más significativas para el desarrollo cultural e ideológico español, se convertirá en el poderoso transmisor de modelos extranjeros innovadores.

El teatro de consumo fácil y de procedencia principalmente estadounidense, comedias y sobre todo melodramas policíacos que, como ya se ha venido indicando, habían dominado la escena en los años previos a la Guerra Civil, continúan haciéndolo en la inmediata posguerra. Durante los primeros años de la década de los cuarenta, las obras pertenecientes a este subgénero dramático abastecen los escenarios españoles ofreciendo una visión conservadora de la sociedad y cultura americanas. El melodrama y la comedia americanos continúan reportando seguros beneficios económicos, al tiempo que son ideológicamente inofensivos. Durante la restauración de la actividad teatral del país, la representación de este tipo de obras desempeña un papel principal. En la mayoría de los casos, las piezas son ya muy conocidas por el público español. Obras como *El proceso de Mary Dugan* se rescatan de los repertorios de preguerra y se instalan de nuevo en nuestros escenarios, previo paso por la censura:

Se ha representado centenares de veces con éxito en Madrid y otros muchos teatros de provincias. La trama, en algunos pasajes es cruda. Del somero relato que antes hizo el lector, se desprende lo poco moral del asunto. La escena de la confesión de la vida de Mary Dugan debiera suavizarse, aunque se toleró en la versión original. Dice que se entregó por dinero a los dieciséis años para atender a su hermanito, por haber sido ambos abandonados por sus padres. En su defensa moral se advierte que quiso hacer un hombre honrado a dicho hermano, cosa que

logró, pagándole éste con la sagaz defensa que le libró de una injusticia. Las correcciones hechas ahora, no son tales correcciones, sino supresiones (Exp. n° 1514/40).

A partir de los grandes éxitos de taquilla de la década anterior se sientan las bases del teatro conservador y burgués de los años cuarenta. Muchas veces, las traducciones antiguas continúan representándose si bien, en algunas ocasiones, los textos son modernizados y adaptados, en mayor o menor medida, a las nuevas circunstancias, como se desprende del siguiente informe:

Considerando que la obra melodramática *El proceso de Mary Dugan* se ha representado en múltiples ocasiones tanto en la escena como en las pantallas, circunstancia que le otorga un carácter casi tradicional en los repertorios teatrales. Considerando que la versión objeto de informe fue autorizada por la Dirección General [...] y las adiciones introducidas no implican modificación substancial del texto ni reparos de orden moral puesto que algunas de ellas no tienen otro fin que el de acentuar los negros y escalofriantes matices de la narración escénica. Esta Sección informa positivamente la autorización de la obra y el mantenimiento de las tachaduras señaladas (Exp. n° 1514/40).

Algunas de estas obras recuperadas se prohíben, como por ejemplo la pieza de Paul Armstrong titulada *Jimmy Samson*, cuya traducción, realizada por José Ignacio de Alberti y que venía representándose en los escenarios españoles desde 1914, ve denegada su representación en 1941 por la sencilla razón de que aunque “el valor artístico de esta obra es bueno, de argumento interesante, se debe de tener en cuenta en ella que es un canto al ladrón simpático y bueno” (Exp. n° 2628/41).

Al mismo tiempo, otra obra, *Romance*, de Edward Sheldon en versión de Antonio Fernández Lepina, a pesar de haberse representado desde 1928, se prohíbe en 1943, en esta ocasión “por no aportar con su crudeza nada formativo”. Se juzga en el informe que la obra tiene un matiz religioso “intolerable”:

La obra presenta una lucha de pasiones muy fuerte y de tono áspero y cruel. Las reacciones sentimentales del pastor americano nos son totalmente ajenas e incomprensibles para nuestros principios religiosos. Aun con las tachaduras que presenta el ejemplar leído por mí, y que atribuyo al solicitante, y con otras más que pudieran señalarse, la obra siempre sería peligrosa y escandalosa para la masa general del público (Exp. nº 103/43).

Según se recoge en el mismo informe de censura, algunos años más tarde se pide una revisión de la obra: *Romance* se prohíbe de nuevo pues, como indica el lector eclesiástico:

Desde el punto de vista católico esta obra es recusable por dos razones. La primera porque tanto en la exposición como en el desenlace total y práctico, el cual se describe en el epílogo, se contiene un ataque, tanto más eficiente cuanto menos perceptible, al celibato eclesiástico católico. La segunda razón es que, aunque se trate de un clérigo protestante, sus conflictos sentimentales y pasionales son los mismos posiblemente que en un clérigo católico, en éste todavía más exacerbados dramáticamente por su celibato. Y el público puede hacer fácilmente la transposición y deducción a fortiori (Exp. nº 103/43).

En otras ocasiones, aún autorizándose la representación, la censura cuida de aspectos que no tienen nada que ver con el uso del lenguaje, sino con la escenografía de la obra. Se controlan aspectos tales como que un personaje concreto (generalmente una mujer) debería "entrar en la alcoba vestida adecuadamente para acostarse, quedando prohibida la acción de desnudarse ante el público" (Exp. nº 177/60), como se recoge en el informe censor de otro melodrama de origen americano, *El gato y el canario*, de John Willard. Otro caso destacable de este especial celo y cuidado por la puesta en escena viene dado por *La tía de Carlos*, de Brandon Thomas y en la que "teniendo que figurar en escena en el transcurso de la representación uno de los personajes masculinos vestidos con traje de mujer, deberá someterse a esta obra al visado del ensayo general, para evitar acciones o gestos improcedentes" (Exp. nº 985/40).

Normalmente, sin embargo, estas obras se autorizan de manera bastante indulgente. Su representación tiene una intención conservadora consiguiendo ofrecer una imagen de continuidad, no presentando, además, nada nuevo a la audiencia. En realidad, en la mayor parte de los casos, las obras han sido ya naturalizadas por el sistema teatral de llegada. Como señalaron Lefevere y Bassnett "certain texts originally translated from another culture can become naturalized to such an extent that they are given the same 'intracultural' treatment as texts generated within the culture in question" (1992: 9). Esta naturalización tiene lugar en el panorama teatral español a partir de los años treinta, y muy en especial durante la posguerra. El melodrama y la comedia americanos se convierten en modelos del conservadurismo español, a imagen y semejanza de la burguesía, verdadero pilar ideológico y económico, no sólo del nuevo régimen político, sino también, y como ya se ha visto, del entramado teatral. El sistema nacional se apropia de estos géneros de procedencia extranjera, que pasan así a ser españoles, a considerarse y tratarse como propios. En muchos casos, por ejemplo, el nombre del autor original desaparece, cediendo la autoría a los (supuestos) traductores y/o adaptadores de sus obras. Se crearon y representaron nuevas versiones a partir de los textos meta ya existentes, en lo que puede considerarse como una reescritura intracultural de las obras nacionalizadas al sistema español. Este fenómeno tan frecuente en los escenarios españoles de posguerra enlaza con el hecho de que, como ha indicado Lawrence Venuti:

The aim of translation is to bring back a cultural other as the same, the recognizable, even the familiar, and this aim always risks a wholesale domestication of the foreign text, often in highly self-conscious projects, where translation serves an appropriation of foreign cultures for domestic agendas, cultural, economic, political (1995: 18).

El caso más claro de apropiación por parte del sistema teatral y cultural español de una obra extranjera viene dado, sin lugar a dudas, por *La tía de Carlos*, original de Brandon Thomas. Esta obra se representa por primera vez en Londres en 1892 y en Madrid en 1918, en versión de Pedro Gil (seudónimo de Ceferino Palencia), alcanzando gran

éxito en la España de preguerra (Pérez L. Heredia 1998). Las sucesivas representaciones de la obra a lo largo de los años 20 y 30 la convierten pronto en un clásico del teatro español. Después de la Guerra Civil, esta comedia burguesa de enredo continúa representándose en nuestros escenarios. Gracias a los expedientes de censura sabemos que se van sucediendo nuevas versiones intraculturales, a partir de la primera traducción realizada en 1918 (Exp. n° 985/40, 81/54, 166/66 y 127/68). Se produce una verdadera avalancha de "tías" que llevan por título *La abominable tía de Carlos* (adaptación musical), *La tía de Carlos ye-ye* o *La tía de Carlos en minifalda*. El nombre de Brandon Thomas desaparece, cediendo la autoría al primer traductor, Pedro Gil, o incluso a los posteriores, entre los que cabe citar nombres como Elías Gómez Picazo, Joaquín Gasa, Ignacio F. Iquino o incluso Paco Martínez Soria, quien supuestamente realiza una "nueva versión" de la obra (Exp. n° 166/66) y, además, la trasladará a las pantallas cinematográficas en 1981⁵, después de protagonizarla por los escenarios de toda la geografía española desde la década de los 40.

A través de la traducción, ésta y otras obras se nacionalizan hasta el punto de que la cultura de llegada se apropiará totalmente de ellas. La domesticación de las obras teatrales por parte del sistema español acarrea la manipulación y posterior apropiación de un modelo cultural extranjero que público e instituciones adoptarán como propio. Además de ofrecer la imagen burguesa de continuidad y tradicionalismo que el aparato político quiere difundir (y que el público desea recibir), las piezas de este tipo siguen constituyendo, aún en esta época, una importante fuente de ingresos para la industria teatral aunque, poco a poco, se van pasando de moda y empiezan a desaparecer de las carteleras teatrales. Algunas de las obras, quizá las más naturalizadas por el sistema español (como *La tía de Carlos*) sobreviven y se seguirán representando con frecuencia hasta bien entrados los años sesenta e incluso hasta la

⁵ Además de sus múltiples versiones escénicas, la obra ha conocido seis adaptaciones cinematográficas distintas, tanto de procedencia estadounidense como argentina o española.

actualidad⁶. Sin embargo, la mayor parte de estas piezas preferentemente de origen estadounidense, aunque también británicas, desaparecen con la llegada de las nuevas tendencias.

2.4. *Primera apertura ideológica: importación de teatro norteamericano "problemático"*

Autores y obras novedosos, procedentes primero de Estados Unidos, después de Gran Bretaña e Irlanda, irrumpen en los escenarios españoles trayendo con ellos temas y patrones verdaderamente innovadores. Este hecho se debe a diversos factores: por un lado, el nuevo estatus internacional de la cultura de origen; por otro, el desarrollo de la situación política y socio-cultural española donde "una nueva sociedad va superando el trauma de la guerra civil y que sabe que el teatro va siendo de otro modo en el mundo" (Monleón 1971: 69). Hemos de tener en cuenta que los EE.UU., después de la Segunda Guerra Mundial, comienzan su hegemonía política, económica y cultural en el mundo. Además, hay que recordar que su ayuda es decisiva para la supervivencia y el desarrollo de la dictadura española. Al mismo tiempo, la supremacía cinematográfica de Hollywood en las pantallas españolas condiciona la importación de obras teatrales americanas, muchas de las cuales habían entrado en nuestro país anteriormente a través de sus versiones filmadas. Las expectativas del público en particular, y del sistema cultural en general, son mucho más receptivas hacia la dramaturgia estadounidense que hacia aquéllas procedentes de otros países. Incluso puede afirmarse que el teatro americano, siempre al amparo del cine, sirve de instrumento útil para colonizar la cultura española. La naturaleza pública del campo dramático le permite modelar identidades y pautas de comportamiento, convirtiéndose en un agente activo en la americanización de nuestro sistema cultural e ideológico. Al

⁶ Comedias como *Sé infiel y no mires con quien*, de Cooney y Chapman o *Un espíritu burlón*, del inglés Noel Coward, estrenadas en España en los años 30, se siguen representando con éxito en nuestros escenarios en la temporada 1999-2000.

mismo tiempo, Broadway está dando a luz a una nueva generación de dramaturgos que sacudirán los escenarios de todo el mundo occidental.

En España, la situación es radicalmente opuesta, caracterizándose el periodo por una falta absoluta de producción nacional contemporánea medianamente innovadora. Este hecho, debido principalmente al exilio de intelectuales y escritores y al efecto represivo del aparato censor, hace que los profesionales de la industria teatral miren hacia Broadway, en ocasiones de forma directa, en otras vía Londres o París. Son conscientes de que las nuevas tendencias americanas, convenientemente suavizadas, contribuirán a la revitalización del panorama teatral, ideológico y cultural español a través de la traducción que se va convirtiendo en una "cultural political practice, constructing or critiquing ideology-stamped identities for foreign cultures, affirming or transgressing discursive values and institutional limits in the target-language culture" (Venuti 1995: 19).

Al final de la década de los cuarenta, el discurso cultural divulgado por el melodrama o la comedia americanos va dejando paso a una nueva y más amplia visión de la cultura estadounidense. Las nuevas obras deben ser traducidas y adaptadas teniendo en cuenta la situación española, de manera que los traductores acomodan a la ideología española a dramaturgos norteamericanos supuestamente problemáticos y peligrosos, usando toda clase de técnicas manipulatorias. Obviamente, si las obras supuestamente subversivas de estos autores se traducen literalmente, su representación no será autorizada por la censura, de manera que los traductores cortan, disimulan o acentúan conscientemente el contenido de esas piezas teatrales en su primera representación en España. Un claro ejemplo de todo esto lo constituye *La gata sobre el tejado de zinc* en la que:

Tal vez la adaptación española, ante la crudeza de la trama en torno al personaje que le da título y que lógicamente parece que debiera ser el capital, Margaret, [...] ha hecho que la obra aparezca plurifurcada en la versión española. Efectivamente, la trama Margaret-Brick queda en gran parte de la comedia desplazada por la trama de el

Abuelo-Brick primero y con todos los familiares después
(Exp. n° 228/58).

Esta “plurifurcación” de la tesis de la obra nos recuerda más al desarrollo de la famosa película de igual título y fuente, protagonizada por Elizabeth Taylor y Paul Newman (1958), que al texto teatral original. El guión de esta versión filmica de la obra tuvo que ser modificado y autocensurado por el propio Williams para que se ajustase a las estrictas normas morales de Hollywood. Estas sospechas se confirman al encontrar en la correspondencia interna conservada junto al expediente de censura, una carta del peticionario destinada a la Junta de Censura Teatral a fin de que se revisara la prohibición de la obra, y en la que señala que “las pequeñas modificaciones de lenguaje fueron sugeridas por el traductor y aceptadas por el autor, quien le entregó una copia de los diálogos de la versión cinematográfica que había escrito para que fueran aprovechados en la versión española” (Exp. n° 17/59). No es éste el único caso de manipulación de la obra traducida valiéndose del (censurado) guión cinematográfico original pues, cómo continúa la citada carta:

Como anteriormente en la versión de *La rosa tatuada* esta se ha beneficiado de las alteraciones que en el guión cinematográfico introdujo Williams, con objeto de hacer más fácil y correcto el tema de su obra ante el público cinematográfico, y también a petición de los productores y en su propio deseo de evitar contratiempos con la severa censura del cine norteamericano (Exp. n° 17/59).

El traductor también efectúa diversas maniobras manipulatorias para disimular la crudeza de obras como *Té y simpatía*, de Robert Anderson que gira en torno a la supuesta homosexualidad de un adolescente. Como explica uno de los lectores encargados de censurar la obra en la “breve exposición del argumento”:

En un internado americano, Tom es un chico tímido y de modales un tanto feminoides. La compañía con un profesor (Harris) que es expulsado por homosexual echa sobre él el sambenito infame. Tom no es un invertido. Pero llega casi a creérselo, porque en el trance de probar que es un

Traducción y censura en la escena española de posguerra:
Creación de una nueva identidad cultural

hombre sufre una inhibición sexual y la “fulana” (Gloria) lo proclama. El escándalo da motivo a que Tom sea expulsado. Laura –mujer de un profesor– y alma que sintoniza con Tom intenta por todos los medios convencerle de que es un muchacho normal y que con la mujer a la que quiera no le pasará lo que con la “fulana” del escándalo (Exp. nº 338/56).

El informe censor de la traducción de Juan Ignacio Luca de Tena, indica también que “la obra ha sufrido importantes adaptaciones a través de las cuales se ha procurado atenuar la crudeza y suprimir la inmoralidad de algunas escenas”. Los comentarios recogidos con motivo del examen realizado a la posterior versión de Victoriano Fernández Asís de la misma obra van más allá, ya que, a pesar de que “las adaptaciones introducidas en la versión española autorizada, evitaban al menos la inmoralidad de la tesis original”, los censores sugieren, no obstante, que:

Conviene evitar en la representación el destacar el enamoramiento de Tom y Laura, ya que ésta es el único personaje que puede atenuar los inconvenientes generales de la trama.[...] Destáquese, por el contrario, el parlamento de Laura y Bill, ya que en él, ella, con sus censuras acres y valientes contra el comportamiento de todos frente al caso Tom, contrarresta el fallo y dureza de cuantos intervienen en la obra (Exp. nº 61/57).

Se considera, además, que “la obra podía autorizarse para mayores de 18 años con las adaptaciones introducidas, determinados cortes de frases y algunas normas condicionales de montaje e interpretación”. Asimismo, en el informe censorio de la primera traducción de la obra, realizada por M^a Luz Regás, prohibida y autorizada con posterioridad en función única, se juzga que:

Aunque se pudieran eliminar algunas frases: ya hay muchas anotadas en el texto leído, no podría prescindirse del “eje” del relato, que es la acusación contra Tom. Si se considera que puede tolerarse el “eje” argumental, cabría hacer estas modificaciones:

1) Hacer desaparecer al personaje Harris.

- 2) Reducir al mínimo las referencias del "suceso" que dio lugar a que Tom fuera acusado de invertido.
- 3) Reducir también la referencia de la fracasada aventura de Tom con Gloria.
- 4) Quitar amargura a la escena final. Que no se quede Tom con esa sensación de fracaso, por no haber sabido hacer el amor a Gloria (Exp. n° 358/55).

Gracias a la transformación y mutilación previa de los textos, la mayor parte de ellos son, antes o después, autorizados para su representación. Además, parece como si, de alguna manera, el sistema teatral español quisiera agradecer la ayuda estadounidense americanizando sus escenarios, algo que, poco a poco, se va trasladando a todos los aspectos de nuestra cultura. Una vez más, queda claro que la traducción dramática va más allá de un estricto y aséptico trasvase de una lengua a otra. Se lleva a cabo en un punto situado entre dos culturas, a fin de conseguir el acercamiento de ambas. El traductor se convierte, de esta manera, en el responsable de transferir contenidos no sólo lingüísticos, sino también ideológicos y culturales.

Los autores de procedencia norteamericana son obsequiados, en general, con cierta permisividad que habría sido negada a la mayoría de los dramaturgos españoles. Así, se estrenan con gran éxito obras extranjeras que consiguen un resultado innovador. Se disculpa al teatro estadounidense lo que se censura y condena en el teatro de producción nacional. Algunos dramaturgos tales como Miller o Williams suponen una novedad absoluta, artística e ideológica, en su llegada a nuestro país, donde muy pronto adquieren un alto estatus. Sin embargo, el aparato censor al servicio del régimen considera sus obras moralmente perjudiciales, por lo que la mayoría de ellas son considerablemente mutiladas en su primera aparición en la cultura española a pesar de que (o gracias a lo cual) raramente son prohibidas. Durante mucho tiempo, estos autores, encumbrados rápidamente por el sistema teatral español, son conocidos a través de las versiones amputadas de sus obras y películas.

Haciendo un breve repaso a las primeras representaciones españolas de obras de Arthur Miller se observa que el aparato censor no opone excesivos reparos a las traducciones presentadas a censura. Así, se consigue introducir en la escena española contenidos que podrían resultar nocivos para la estabilidad ideológica del país. El expediente de *Las brujas de Salem* (Exp. n° 310/56), traducida por Diego Hurtado y representada en 1956 indica que la obra no tiene ningún problema para conseguir la necesaria autorización. Poco después, sin embargo, los censores se enteran de que en Francia la obra “fue acogida con grandes aplausos de todo el mundo comunista” y de que Miller era “escritor filocomunista y residenciado, en su día, por las autoridades estadounidenses a causa de su posición doctrinal y política”. Para entonces, la obra ya está en cartel y las autoridades deciden no suspender las representaciones considerando, pragmáticamente, que la obra “no tiene ningún mensaje político”, posiblemente porque el traductor ya se había encargado de limar previamente aquellos aspectos que hubiesen podido resultar peligrosos a ojos de la censura. Al mismo tiempo, un crítico teatral manifiesta que “obras como *Las brujas de Salem* fracasaron fuera por un forzado intento de politización” (Checa Puerta 1993: 115); quién sabe si la obra triunfa en España es gracias a la autocensurada traducción, que permite la “apolitización” y omisión de contenidos, políticos e ideológicos, que pudieran resultar nocivos. Lo cierto es que el público español puede asistir a la representación de una obra que sí tiene una determinada carga ideológica, escrita por un dramaturgo con una filiación política prohibida por los principios de la dictadura aunque los encargados de la censura no sepan (o no quieran) verlo. Otra obra de Miller, *La muerte de un viajante*, se estrena en España en 1952, constituyendo una verdadera revolución dentro del mundo teatral español. La traducción y representación de esta obra supone una auténtica innovación artística, pues, como señalará años después el crítico José Monleón:

De *La muerte de un viajante* está todo dicho. Es obra que, de alguna manera torció beneficiosamente hace años los rumbos del teatro español de posguerra. Planteó con éxito una temática social, habituó al público a nuevos recursos formales del dramaturgo, le predispuso a la

aceptación de los grandes títulos no españoles (Checa Puerta 1993: 111).

Aunque la censura protesta ante la falta de moralidad de la obra, tanto por “la ausencia absoluta de lo religioso” como por considerar “peligrosa esa lírica final sobre el suicidio” la define al tiempo como “una obra poética y escénicamente muy bella” (Exp. nº 3/52), por lo que, pese a las señaladas reticencias morales, la obra es autorizada y su representación se convertirá en el gran éxito teatral de la temporada 51/52.

En el caso de Tennessee Williams, quizás el autor extranjero más representativo e influyente del periodo, vemos cómo su obra se ve fuertemente condicionada por el control censor, al tiempo que sus obras van adquiriendo un alto estatus, ideológico y artístico, en la cultura española. Como opinan algunos críticos teatrales, algunos de ellos trabajando bajo (otros con) el régimen totalitario ante la representación y difusión de alguna obra del dramaturgo norteamericano en nuestro país:

Las adaptaciones españolas de las obras de este autor no pueden ser fieles, por tener que suavizar la exposición demasiado cruda de los temas morbosos que este autor suele invariablemente tratar en su teatro (Salas 1965: 20).

En la obra de Williams se acumulan toda clase de inmundicias sin el menor contenido estético y moral. Al hablar de la *Gata* ... [sobre el tejado de zinc] hemos de movernos entre alusiones y frases de doble sentido (Álvaro 1959: 151).

En la mayoría de sus obras se respira un clima de basura [...] y no creemos que haya que advertir al lector sobre el carácter fétido de las acciones que se desarrollan a la vista de los espectadores (Álvaro 1961: 131).

Como queda claramente de manifiesto, críticos, intelectuales e incluso público en general, no se mostrarán nunca indiferentes ante la representación de alguna obra de Tennessee Williams, que, por lo general, constituye un inmediato éxito artístico. Por su parte, desde el aparato censor se trata de controlar cuidadosamente todas y cada una de las traducciones y representaciones de sus obras. Recogemos diversos

juicios de valor expresados por los censores o lectores encargados de censurar la primera traducción española, realizada por Antonio de Cabo y Luis Sáez, de *La gata sobre el tejado de zinc*, prohibida en 1958 y autorizada un año más tarde:

La adaptación ha cuidado escenas y sobre todo expresiones que en el original son muy crudas. Aún así no es obra que se caracterice precisamente por su limpieza. Es muy difícil encontrar una apoyatura moral en la trama de esta comedia para aprobarla. Pertenece a ese género de teatro moderno, descarnado y crudo, en el que se toma, no la vida como es, sino lo peor que hay en la vida en determinados ambientes, para llevarlo a escena. Yo estimaría que esta comedia, por respeto al nombre del autor, podría autorizarse para representaciones de cámara. Veo muy duro y atrevido darla en representaciones libres, sin una profunda poda, que sobre las adaptaciones que supongo ya lleva, la dejaría excesivamente mutilada con notable daño al sentido del original (Exp. n° 228/58).

A pesar de todo, la representación de *La gata sobre el tejado de zinc* se autoriza poco después, para mayores de 18 años, pero sin límite de representaciones, siendo estrenada en ambiente de gran expectación el 30 de septiembre de 1959 en el Teatro Eslava de Madrid pues, como considera el lector encargado de volver a revisar la obra, aunque ésta “conserva, como es lógico, su dureza argumental, su trama áspera, su desenlace crudo con la victoria de los deseos de la ‘gata’. Pero he de reconocer que ha sido suavizada en algunos de los diálogos más directos” (Exp. 17/59). En el mismo expediente se sugiere la necesidad de igualar los criterios a la hora de censurar obras distintas, de modo que, “tal como queda en esta versión estimaría que esta comedia no es más cruda que *Panorama desde el puente* de Miller o que *La rosa tatuada* del mismo Tennessee [...] o *Té y simpatía* que pasaron con el maximum de elasticidad en los criterios. Creería lógico aplicar a *La gata* la misma medida de juicio”.

La versión española de Cabo y Sáez está, desde luego, considerablemente manipulada y amputada, como sucede con muchas de las traducciones de éste y otros autores extranjeros que pudieran

considerarse subversivos para el espíritu nacional. Sin embargo, no se debe sino agradecer esta manipulación previa de las piezas en tanto que permite la aparición del nuevo héroe, o anti-héroe, de procedencia americana, como puede ser el caso del protagonista de *La gata*, Brick, "sujeto alcohólico y lleno de complejos que siente un desvío" (Exp. n° 228/58). En efecto, drogadictos, alcohólicos, psicópatas, homosexuales y prostitutas protagonizan obras de gran éxito en España, sin que los guardianes de la moral y buenas costumbres españolas se escandalicen en exceso. Esto se debe, fundamentalmente, a la autocensura aplicada por cada traductor sobre su propio trabajo, pero también a la existencia de los Teatros de Cámara y Ensayo, en los que la representación de obras moralmente peligrosas y perjudiciales se autoriza con más ligereza. La Orden del Ministerio de Información y Turismo del 25 de mayo de 1955 regulará la actividad de los Teatros de Cámara, que, en realidad, habían iniciado su actividad bastantes años antes, a mediados de la década anterior. Al observar el camino recorrido por las obras teatrales norteamericanas en su establecimiento en el sistema dramático español, vemos cómo muchas de ellas se estrenan por primera vez en sesiones de cámara, para posteriormente permitirse su representación en los repertorios comerciales. Todas las obras que no encajan en los teatros de difusión general, en ocasiones por su falta de cariz comercial, pero generalmente por el discurso ideológico que divulgan, supuestamente perjudicial para la integridad moral del espectador medio español, se representan en estos escenarios alternativos. Un ejemplo típico de mayor benevolencia hacia las sesiones de cámara, como se recoge el juicio general de su primer expediente de censura, lo constituye *Un tranvía llamado deseo*, obra "completa y absolutamente laica y amoral", de Tennessee Williams:

Obra de minorías. Al menos en España. Late en toda ella una preocupación sexual contenida en un límite de elegante insinuación. Creemos que puede autorizarse para su representación en círculos limitados y exigentes, pero que el gran público nuestro no está capacitado, y tal vez sea una pena, para enfrentarse con estos problemas desde un ángulo frío de asistentes a una exposición de temas morbosos envueltos en la más abierta inquietud social y servidos con una crudeza dialéctica y expositiva

Traducción y censura en la escena española de posguerra:
Creación de una nueva identidad cultural

muy peligrosa. La obra es un relato inmoral, de una crudeza extraordinaria que en algunos momentos tiene que repugnar a un público no acostumbrado a determinados mensajes (Exp. n° 217/50).

La crudeza de la obra y la supuesta falta de capacitación del público medio español, mayoritariamente burgués, hace que se autorice exclusivamente para una función única en el Teatro de Cámara del Español (uno de los dos teatros nacionales oficiales al servicio del régimen que puede controlar a su antojo lo que en ellos suceda) el 3 de marzo de 1951. El informe de censura emitido con este motivo ilustra la restrictiva autorización típica del periodo para representaciones de cámara y ensayo:

La Dirección General ha resuelto autorizar al Teatro Oficial de Cámara la puesta en escena por una sola vez de la referida obra en el Teatro Español de esta capital. La autorización otorgada queda sometida a las siguientes cláusulas condicionales.

a) La representación tendrá carácter totalmente privado quedando en consecuencia prohibida la venta de localidades.

b) Del espectáculo en cuestión no se autorizará propaganda comercial alguna. Toda publicación que del mismo se haga quedará ceñida en todo caso a los miembros asociados de esa entidad.

c) Al local donde ha de llevarse a efecto la representación sólo tendrá acceso las personas mayores pertenecientes a este Teatro de Cámara.

d) Será imprescindible presentar a las autoridades que así lo requieran esta autorización y el ejemplar de la obra sellado en todas sus páginas con la estampilla oficial de este Departamento (Exp. n° 217/50).

El permiso queda restringido a esa única representación en el Teatro Español, por lo que se prohibirá la puesta en escena de la misma obra en el Teatro de Cámara de Barcelona en agosto del mismo año, prohibición que se ratificará en abril de 1952. No se permitirá su representación en circuitos comerciales hasta 1957. La existencia del Teatro de Cámara en España está definida más por razones de tinte

político o ideológico, firmemente unido a la actuación del aparato censor, que por cuestiones meramente económicas o artísticas. Recordemos que una de las calificaciones asignadas con más frecuencia a las obras de procedencia estadounidense que entran por primera vez en España es la aprobación de la pieza por un número limitado de representaciones (en ocasiones una única función) en un Teatro de Cámara y ante un público adulto y supuestamente cultivado. Gracias a la existencia de la función única y de estos teatros minoritarios, las traducciones de obras atrevidas y problemáticas se cuelan en los escenarios y cultura españoles, logrando un efecto innovador y propagando un discurso ideológico nuevo e incluso moralmente subversivo.

3. La domesticación de teatro norteamericano o la creación de un nuevo espacio cultural a través de la traducción

Durante la primera posguerra, la traducción de textos dramáticos del inglés al español se realiza respetando los diferentes estatus de las culturas de origen y de llegada. La traducción constituye el punto de encuentro entre dos culturas, que nunca se realiza al mismo nivel. En el caso que nos ocupa, ambos sistemas culturales se encuentran en diferentes posiciones de hegemonía y subordinación y así, observamos cómo el poder estadounidense, que le conduce a una actitud imperialista, implica el sometimiento del sistema español. La dictadura franquista, a diferencia de otros regímenes fascistas, se caracteriza por una actitud más nacionalista que imperialista, por lo que podría pensarse que reacciona intentando resistir y luchar contra esta previsible dominación cultural. Sin embargo, se produce el efecto contrario, quedando claramente definida la sumisión de la cultura española ante el poder del producto norteamericano. Esto es debido, por un lado, a la influencia económica y política de EE.UU. sobre el régimen de Franco; por otra parte, la primacía cultural del cine de Hollywood conlleva la americanización de escenarios, pantallas y, consecuentemente, del discurso cultural. La subordinación del sistema español implica también la manipulación

social, cultural e ideológica del discurso traducido, aunque, en este caso, el alto prestigio de la cultura de origen hace que la traducción y subsiguiente manipulación de los discursos de la cultura de llegada se consideren como algo positivo. La importación de obras de teatro norteamericanas, y a su sombra británicas, se privilegia por la dominación cultural (y económica) del sistema de origen sobre el de llegada, de manera que queda al descubierto el poder de la traducción para cambiar y formar nuevas identidades culturales.

En los primeros años de dictadura, España dispone, en efecto, de un sistema teatral y cultural "defectivo" (Robyns 1994), deteriorado por las circunstancias que le rodean, que tiende a comportarse de un modo poco selectivo en la importación de productos procedentes de la cultura hegemónica, la estadounidense. Las obras teatrales de procedencia americana, llegadas a nuestro país años atrás, y naturalizadas por la cultura española, se convierten en modelos del conservadurismo español, a imagen y semejanza de la burguesía, a la vez sustento del régimen y del teatro. El sistema nacional se apropia de estos géneros de procedencia extranjera, que pasan así a ser españoles, a considerarse y tratarse como propios. Sin embargo, poco a poco, el papel de la traducción empieza a variar su rumbo, de manera que, algunos años después, llegará a suponer la transgresión de las normas establecidas por el régimen político. La traducción de textos teatrales americanos se llevará a cabo no sólo para responder a las necesidades artísticas y comerciales del mercado teatral español, sino también, y más significativamente, para introducir elementos innovadores que ayuden a suavizar el discurso unidireccional del régimen totalitario. La traducción posibilitará, en fin, la entrada del discurso cultural e ideológico estadounidense, que cambiará el panorama español y terminará convirtiéndose en el primer referente cultural, ideológico y político del país; además, conseguirá manipular los principios culturales e ideológicos de origen hasta lograr que sean aceptados por el sistema de llegada, y se convertirá en agente activo de la americanización del discurso dramático y cultural español, subordinado, desde entonces, al dominio hegemónico de los EE.UU.