

Las reescrituras españolas del teatro norteamericano: textos, paratextos, metatextos

María PÉREZ L. DE HEREDIA
Universidad del País Vasco/EHU
fippelom@vc.ehu.es

Resumen

En este trabajo se propone, desde un enfoque descriptivo e intercultural, el estudio combinado de la información paratextual y metatextual que surge alrededor de los textos escénicos traducidos en su llegada a la cultura meta, lo que nos permite la descripción del producto traducido en relación con el contexto en el que tiene lugar. Dado que las traducciones son hechos culturales, no podemos limitarnos a una mera aproximación textual; por lo tanto, el estudio completo de todos los elementos que acompañan a las traducciones en su viaje por la cultura española es el vehículo que nos enseñará la panorámica completa de la recepción y evolución del discurso ideológico y cultural divulgado por el teatro norteamericano. Si tenemos en cuenta que las normas de traducción no se observan de forma directa, sino que hay que buscarlas, creemos de vital importancia el estudio completo de la cadena intertextual creada a partir de cada obra teatral extranjera en su llegada a la cultura meta. El estudio de los textos junto a sus paratextos, metatextos y el resto de componentes extratextuales con los que forman complejas e inacabadas cadenas intertextuales que se dilatan a través del tiempo, nos conduce a la descripción y reconstrucción de cada texto, o mejor de cada conjunto textual. De esta manera, atendiendo a los criterios lingüísticos, ideológicos y socioculturales que determinan el contexto en el que se originan las traducciones podremos conocer la posición del discurso escénico norteamericano en la cultura española. El examen completo y longitudinal de un conjunto concreto, *A Cat On a Hot Tin Roof*, en su recorrido por la cultura española ejemplificará cómo el estudio de cada texto, en relación a los vestigios documentales encontrados, a sus paratextos y metatextos, a su contexto en definitiva, nos permitirá la recuperación completa de cada conjunto textual, además de proporcionar las regularidades y normas que gobiernan la actividad traductora, que motivan y condicionan el comportamiento de los reescritores y también el del público receptor.

1. Introducción

Comenzamos esta contribución con la firme convicción de que un estudio completo de la cadena intertextual originada a partir de cada obra teatral extranjera transferida a la cultura española o, lo que es lo mismo, la aproximación al conjunto de los textos escénicos reescritos en su contexto, junto a sus paratextos y metatextos, nos va a conducir *más allá* de la simple evaluación de la traducción como trasvase interlingüístico. Todas y cada una de las reescrituras españolas origina-

das a partir de cada obra teatral norteamericana, es decir, todos los textos, paratextos y metatextos generados, conformarán una compleja cadena intertextual cuya descripción tendrá mucho que decirnos acerca de la posición de las traducciones en la sociedad en la que se producen. Así, su estudio combinado nos facultará para describir las implicaciones ideológicas y socio-culturales de la traducción como reescritura intra e intercultural, con respecto a las normas que regulan el contexto en el que se producen y que condicionan la evolución del discurso escénico traducido. El hallazgo de esas mismas normas nos conducirá al descubrimiento de la posición del *Otro*, de su representación en la cultura receptora, del impacto, en fin, del discurso escénico y cultural norteamericano en el español. Dado que las traducciones son hechos culturales consideramos irrelevante limitarnos a un mero análisis textual, por lo que creemos necesario el estudio combinado de una serie de criterios, como se propone en el cuadro que sigue, inherentes al hecho teatral, que permitirá la descripción de los productos escénicos traducidos en relación con el contexto socio-cultural en el que tienen lugar:

<p>CRITERIOS ANTERIORES</p>	<p>INTRODUCCIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> • Selección del texto fuente <p>CONTEXTUALIZACIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> • De autor original y obra • De autor(es) meta y reescrituras en cultura española
<p>CRITERIOS EXTRATEXTUALES</p>	<p>METATEXTOS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Crítica teatral • Crítica cinematográfica • Crítica académica • Reseñas • Publicidad • Programas de mano • Expedientes de censura <p>PARATEXTOS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Títulos y subtítulos • Prefacios, prólogos, notas y advertencias • Notas al texto • Notas al pie • Notas al final • Acotaciones escénicas • Cubierta, ilustraciones, publicidad, información complementaria (bibliográfica, legal) • Reparto (estatus actores, directores, etc.) <p>NORMAS PRELIMINARES</p>
<p>CRITERIOS TEXTUALES</p>	<p>TEXTOS PRIMARIOS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Textos escénicos <p>TEXTOS SECUNDARIOS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Textos cinematográficos • Textos publicados <ul style="list-style-type: none"> - Ediciones escénicas - Ediciones de lectura
<p>CRITERIOS POSTERIORES</p>	<p>ESTRATEGIAS Y NORMAS DE TRADUCCIÓN</p>

En esta contribución intentaremos probar la utilidad del cuadro al aplicarlo, de forma reducida, al estudio de una obra teatral concreta, *A Cat On a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams, en su recorrido por la cultura española. Desde una propuesta integradora, describiremos las implicaciones ideológicas y socioculturales de la traducción como reescritura intra e intercultural, teniendo en cuenta los criterios lingüísticos, ideológicos, históricos y socio-culturales que caracterizan el contexto en el que las traducciones se producen. Pensamos que el análisis detallado de los criterios descritos en este cuadro es el camino alternativo necesario para establecer la recepción y evolución del discurso ideológico y cultural divulgado por el teatro norteamericano traducido y representado en España.

2. Estudio combinado de un conjunto textual: *A Cat On a Hot Tin Roof* en la cultura española

2.1. Criterios anteriores

Williams es uno de los dramaturgos extranjeros más representativo y sobresaliente de la segunda mitad de siglo veinte en los escenarios teatrales. De hecho, como ya apuntaba Merino en su tesis doctoral: «si hubiera que elegir un autor al que tanto el público como la crítica, los entendidos y los profanos, han prestado especial atención, ese sería Tennessee Williams» (1992:356). Lo cierto es que sus primeras reescrituras españolas, producidas en el periodo franquista, se ven muy condicionadas por el control censor, aunque, al mismo tiempo, adquieren un alto estatus, ideológico y artístico, en la cultura española. Lógicamente, la dificultad temática difundida por la obra de Williams debe recolocarse cuidadosamente en su llegada a nuestra cultura. Los reescritores acomodarán los temas moralmente inaceptables a las circunstancias españolas haciendo uso de todo tipo de técnicas manipulatorias: cortarán, disimularán, añadirán, acentuarán, cambiarán, en fin, de diferentes maneras, pero siempre de modo consciente, las dificultades ideológicas y morales hasta hacerlas permisibles a los ojos de los censores y de la burguesía. A pesar de todo, y como recuerda Luca de Tena (1983:72) en una reseña periódica escrita y publicada con motivo de la muerte de Williams:

Tennessee era capaz de abrirnos ventanas sobre paisajes humanos que nunca habíamos visto hasta entonces. Su fauna particular -mujeres ávidas, homosexuales disimulados, prostitutas mutiladas- nos hacía vivir problemas escondidos hasta entonces, nos descubría zonas ignoradas del corazón y de la piel de hombres y mujeres

La reescritura de sus obras supone un verdadero desafío para los mediadores entre las dos culturas: traductores, directores, actores, actrices que consiguen con su labor la incorporación de sus transgresoras obras al capital cultural del público burgués, consiguiendo, en consecuencia, la innovación del panorama artístico e ideológico español. Un acercamiento preliminar y global a las obras de Williams nos conduce a pensar que, entre todas ellas, *A Cat On a Hot Tin Roof* es, quizá, la más representativa en su recorrido por la cultura española.

2.2. Criterios extra-textuales

Esta obra se estrena en los escenarios de Broadway el 24 de marzo de 1955 y alcanza la cifra de 694 representaciones en dos temporadas teatrales consecutivas. A pesar de los difíciles planteamientos éticos que en ella se proponen, la obra cosecha un gran éxito de público y crítica en su presentación ante la cultura norteamericana. Según la crítica neoyorkina, con esta obra «*Tennessee Williams adds another page to his almanac of agony, bristling with brutal language, violent action and an unorthodox story*» (Leonard 1981a:272). En realidad, el autor parece querer presentar su idea sobre la familia que, desde luego, no se ajusta a los patrones ideológicos norteamericanos al uso. Así, entre otros temas comprometidos, se plantean abiertamente cuestiones como la homosexualidad, el alcoholismo o la sexualidad femenina, dentro de una familia cuyas relaciones, además, están cargadas de odio. Como podemos ver, las dificultades que plantea la naturaleza moral de la obra se resumirán en la evaluación censora del primer texto meta español:

Brick, un sujeto alcohólico y lleno de complejos, siente un desvío inmenso hacia su esposa Margaret, que le desea apasionadamente. En un clima familiar desagradable que culmina en una escena en que la ambición y la envidia surgen –al saberse que el abuelo, el hombre rico del que todos dependen, va a morir– Margaret afirma que va a tener un hijo de Brick. Juega ahí su última carta. Después arroja a la calle las bebidas de su marido y parece vencer al fin su resistencia. Tal vez empiece para ellos una nueva vida de amor.

(Expte. nº 228/58)

Si la cultura norteamericana no estaba preparada para incorporar un prototipo de familia tan transgresor, la española estaba realmente alejada de semejante modelo. La aparición de *La gata sobre el tejado de zinc* en el discurso escénico y cultural español significará la introducción de «arquetipos escénicos vetados hasta ese momento por la convención y las buenas costumbres» (Rodríguez 1998:18), como son Margaret o Brick. A pesar de ello, y de su dureza argumental, la obra se presenta por vez primera a censura en 1958, en *traducción* de Antonio de Cabo y Luis Saénz. Este primer texto está autocensurado y domesticado a las circunstancias españolas, las supresiones no pasan inadvertidas para los censores, quienes consideran que, a pesar de las modificaciones, la obra es:

Realista, áspera, morbosa. 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. Considero que puede autorizarse, no obstante, porque pernicioso no es. Y algunos excesos dialécticos que aparecen son realmente inevitables.

(Expte. nº 228/58)

La dificultad de domesticar la obra a la cultura española parece evidente en la evaluación censora, que juzga «muy difícil encontrar una apoyatura moral en la trama de esta comedia para aprobarla» (Expte. nº 228/58). La Junta de Censura considera que pertenece a un 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» (Expte. n° 228/58). Se intentará encontrar una justificación ética a la obra que le confiera un cierto tono moralista; sin embargo, no parece ésta una tarea fácil, puesto que, según otro censor, «el sentido moral no tiene en toda la trama más síntomas que el considerar que la borrachera hasta alcoholizarse es repulsiva, y que es bueno que las mujeres casadas tengan hijos. Fuera de estos síntomas de moral natural [...] no puede estar más en contra del sentido cristiano de la vida de familia» (Expte. n° 228/58).

Además de los problemas ideológicos que plantea el lenguaje verbal de la obra en su evaluación censora, se observa cómo la escenografía se examina de forma complementaria a las dificultades lingüísticas, aconsejando «que se vigile la puesta en escena para que el tono pasional sea contenido y no derive –sobre todo en Brick– en una equívoca tensión de mal gusto» (Expte. n° 228/58) que pudiera vulnerar al espectador español. En cualquier caso, los censores no tendrán que preocuparse por la puesta en escena de la obra ya que la Sección de Teatro resuelve prohibirla a todos los efectos.

No obstante, apenas un año más tarde, se remitirá a censura un nuevo texto meta. Son los mismos traductores, Cabo y Saénz, quienes se encargan de reescribir su primera traducción, modificándola significativamente. Las autoridades censoras califican de forma positiva los cambios realizados pues, como apunta un lector en su informe, aunque la obra «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» (Expte. n° 7/59).

Además de las oportunas modificaciones de lenguaje incorporadas a este nuevo texto, al presentarlo a censura se apela al alto estatus que disfruta Tennessee Williams en la cultura española; así, el traductor-peticionario solicita que se califique de forma más tolerante la obra ya que, «por la categoría internacional de su autor, por la demostrada afición y cariño hacia nuestro país [...] nos atrevemos a solicitar la mayor atención y el asenso favorable para la puesta en escena» (Expte. n° 7/59). En este sentido se había pronunciado ya el lector eclesiástico encargado del anterior examen censor, quien había estimado que «esta comedia, por respeto al nombre del autor podría autorizarse para representaciones de Cámara» (Expte. n° 228/58). Desde luego, el nombre de Tennessee Williams parece condicionar la recepción de su obra en la cultura española, tanto ante los ojos de la censura como del público teatral. Así, Antonio de Cabo señala, al solicitar la revisión positiva de la calificación de la obra, que ha recibido una carta de Tennessee Williams, escrita «de su puño y letra dándonos la aprobación y conformidad para la actual versión de la obra» (Expte. n° 7/59). De este modo, el reescritor se apoya en el reconocimiento social de que goza el autor original para justificar sus estrategias de traducción, como queda reflejado en el argumento que sigue:

Queremos evitar con todo esto las posibles imputaciones que pudieran hacerse sobre la «suavización» en los diálogos. Podemos afirmar que esta versión de la obra respeta por completo el argumento, el espíritu de los personajes, las situaciones y el ambiente en que se desarrolla la obra

[...] hemos atenuado algunas expresiones que en castellano resultarían inadmisibles y para el público desagradables.

(Expte. nº 7/59)

Para que los censores puedan comprobar la veracidad de sus palabras, Cabo adjunta la carta original de Williams, junto a su traducción, en la que el dramaturgo norteamericano se dirige a él autorizándole, según sus palabras, «que hagas ciertos cambios en dicha obra. Cambios que no alteren excesivamente el tema, las escenas, caracteres y desarrollo de la obra tal y como fue descrita por mi en el original» (Expte. nº 7/59). Continúa Williams en la misma carta otorgando a su traductor español «toda mi confianza para que efectúes ahora los cambios que creas necesarios para la versión española de 'La gata sobre el tejado...' sabiendo que emplearás la misma habilidad y talento que tuviste anteriormente como adaptador y director de todas mis obras» (Expte. nº 7/59). Con la consulta de estos documentos guardados en el expediente de censura, se confirma que, como dicen los censores, «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» (Expte. nº 7/59). Según parece, no es este un caso aislado de manipulación de la obra traducida utilizando el guión cinematográfico original censurado pues el contenido de la carta nos confirma que esta estrategia se ha utilizado en otras ocasiones:

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.

(Expte. nº 7/59)

En efecto, se aprovecha la adaptación cinematográfica para acomodar el texto teatral a los patrones ideológicos de la España franquista, no tan alejados de los estrictos parámetros morales patrocinados por la censura cinematográfica de Hollywood cuya industria, al amparo de un estricto código moral, se había construido sobre un tipo de producción muy distinto a la práctica discursiva divulgada por *A Cat On a Hot Tin Roof*. De hecho, los cineastas estadounidenses, además de cumplir con las demandas de la censura, tienen que ser muy cuidadosos con el gran público cinematográfico, mucho más conservador que el espectador teatral, de forma que se adecuan a él, favoreciendo una visión idealizada de los valores norteamericanos. De esta forma, *A Cat On a Hot Tin Roof*, como el resto de trabajos de Williams, se convertirá, en su viaje desde Broadway hasta Hollywood, en la base de un nuevo mercado cinematográfico paralelo y alternativo, al estandarizado, comercial y moralmente seguro.

Así, el extraordinario éxito que obtiene la obra en Broadway favorece su rápida reescritura cinematográfica, que se rodará en 1958 bajo la dirección de Richard Brooks, siendo protagonizada por Elizabeth Taylor y Paul Newman.

Teniendo en cuenta que la obra no presenta «la típica familia norteamericana que había adornado el cine estadounidense durante dos décadas»(Black 1999: 299), el guión de la versión fílmica tiene que ser considerablemente alterado, autocensurado por sus reescritores, Williams y Brooks, para acomodarlo a las rígidas normas morales de la censura cinematográfica y de su público. Así, la película se melodramatizará *al más puro estilo Hollywood* para solucionar los problemas que la pieza escénica plantea al atribuir:

La incapacidad de Brick para satisfacer a su mujer a su negativa a madurar. Era este desarrollo interrumpido [...] no la latente homosexualidad, lo que le hacía rechazar a su esposa. En la película, Brick piensa que su mujer consiguió seducir a su amigo, algo que lleva a Skipper a quitarse la vida. La homosexualidad de Skipper se elimina de la película, así como cualquier preocupación que Brick pudiera tener sobre su propia orientación sexual.

(Black 1999:301)

Entre otras modificaciones, se introduce un supuesto complejo de Peter Pan y un adulterio para borrar toda insinuación a la homosexualidad; además, se añade una larga escena entre el Abuelo y Brick, que desplaza la atención de la que era la tesis principal de la obra en el texto escénico, la tensión sexual entre Brick y Margaret. La obra, según la crítica cinematográfica, se convierte en una «gatita anestesiada» (Black 1999:303) en su versión fílmica aunque, en cualquier caso, llenará los cines y constituirá el gran éxito de taquilla del año 1958.

Esta moderación cinematográfica será aprovechada por los traductores españoles. Entre 1958 y 1959, tiempo que transcurre entre la prohibición de la primera traducción española y la autorización de la segunda, la adaptación cinematográfica llega a España avalada por su gran éxito en las pantallas y se autoriza su doblaje. Así, los traductores podrán utilizar las modificaciones introducidas en la película para realizar su segunda reescritura escénica. Además, no olvidemos que el propio Williams envía a Cabo una copia de esos mismos cambios para que los aproveche, junto a la cinta doblada, en la nueva traducción española de la obra teatral.

Como apunta de forma atinada un crítico cinematográfico español de la época, no cabe duda de que «los americanos tienen dos maneras distintas de hacer: según se trate de cine, emplean el sentido más superficial y aséptico, pero cuando la inspiración pasa al teatro parece que aquí le son permitidas todas las licencias» (Gazel 1959:4). En lo que respecta a la introducción en España de la película, se observa que no encontrará demasiados problemas en ser autorizada. Según los censores cinematográficos españoles, se trata una película «estúpida y tonta»; con referencia a los planteamientos más *peligrosos* consideran que aunque se «pudiera sospechar de las relaciones entre el marido despegado y el amigo muerto, no tienen nada de equívoco y mucho menos de perversión». Sin embargo, se preguntan molestos «¿hasta qué punto es moral que el matrimonio unido y prolífico sea antipático y sórdido y el matrimonio desunido y estéril, el simpático y desprendido?» (Expte. nº 18.784). No obstante, parece que la moderación temática y moral que ha sufrido la película en su cultura de origen,

se considera suficiente para su proyección en España, ya que la censura no exige más cortes. Sin embargo, será calificada con un riguroso 4, que no impedirá que sea estrenada en febrero de 1960, muy poco después del estreno de su obra teatral en español.

Volviendo a la pieza escénica, y a sus beneficiosas relaciones con su correspondiente adaptación cinematográfica, se observa que los censores se hacen eco del cambio principal sufrido por la obra en su segunda traducción española:

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, la esposa de BRICK, uno de los hijos del ABUELO, ha hecho que la trama aparezca plurifurcada en la versión española. Efectivamente, la trama MARGARET-BRICK queda en gran parte de la comedia desplazada por la trama del ABUELO-BRICK primero, y con todos los familiares después. No tiene más unidad que la genérica de toda una familia en desorden moral, afectivo y hasta social.

(Expte. nº 228/58)

Esta *plurifurcación de la trama* nos recuerda más a la película que al texto teatral original. Los mismos censores nos indican que los traductores parecen haber incorporado la nueva escena entre Brick y el Abuelo, expresamente escrita para la versión fílmica, a su nueva reescritura escénica. En cualquier caso, la obra, sin duda en gran medida por la influencia positiva que recibe de la película, consigue la autorización para mayores de 18 años, sin límite de representaciones y en circuito comercial. Así, *La gata sobre el tejado de zinc* se estrena, en medio de una gran expectación popular, el 30 de septiembre de 1959, en el Teatro Eslava de Madrid. Con este motivo, Antonio de Cabo se dirige al público español para presentarle la obra; como podemos leer en el programa de mano, cambia considerablemente el discurso que ha utilizado anteriormente para dirigirse a la Junta de Censura:

Puedo asegurar que la versión española no difiere en nada de la original. Hemos mantenido los cortes que realizó el propio Williams para la versión definitiva de la obra representada. Por deseo del propio Tennessee se ha añadido en el segundo acto una escena nueva que escribió para la versión cinematográfica. Se trata, pues, de una versión íntegra de la obra. He de confesar que ha sido uno de los trabajos más difíciles que he realizado. Había que ser fiel al diálogo original y, sin embargo, dar una equivalencia española a las duras y fuertes palabras norteamericanas con que se expresan sus personajes. Como sucede con muchas de las traducciones de éste y otros autores extranjeros que pudieran considerarse subversivos para el espíritu nacional.

Se observa claramente cómo, según sus palabras, las estrategias de traducción utilizadas cambian según el traductor se dirija a los censores o a los espectadores. En cualquier caso, en la portada del mismo programa de mano, se dibuja la figura de Aurora Bautista, la *gata* de 1959; como una estrategia reescritora más, se insinúa *entre trazos* la escondida, pero vislumbrada sensualidad que

protagoniza la obra. La imagen desdibujada, como sucede con el contenido de la segunda traducción de Cabo y Saénz, parece remitirnos a su adaptación fílmica, en este caso a su publicidad, que presenta constantemente la figura de su protagonista, Elizabeth Taylor.

Como apunta London, *la gata played on the carnal sensibilities of Spanish audiences* (1997:102) en su estreno de 1959; mientras ese mismo público aplaude los atrevimientos que introduce la obra, la crítica no comparte su entusiasmo cuando afirma que en ella «se acumulan toda clase de inmundicias sin el menor contenido estético ni moral» (Álvaro 1960:151). Al mismo tiempo, sin embargo, descubren su obligada sumisión al discurso franquista y a su censura al confesar que, aunque les gustaría ser más claros y explícitos al reseñar la traducción escénica española de la obra, «al hablar de *La gata*... hemos de movernos entre alusiones y frases de doble sentido» (Álvaro 1960:151). Según parece, la obra causa más escándalo en su presentación en Broadway que en Madrid, donde se recibe con entusiasmo «esa mezcla de transgresión y puritanismo» (Rodríguez 1998:46) que tanto gusta al público español de la época. Como resultado del gran éxito obtenido en los escenarios, esta segunda reescritura de Cabo y Saénz se publicará, un año más tarde, en la colección *Teatro* de la editorial Escelicer.

Esta edición escénica se mantiene durante largo tiempo como el texto *oficial* de *La gata sobre el tejado de zinc* en español, hasta que, en 1979, Ana Diosdado realiza una nueva *versión* de la obra (Expte. nº 334/79), en plena Transición política y todavía con un aparato censor, o *calificador*, en vigencia. La moderna *Gata sobre el tejado de zinc caliente* es autorizada, sin ningún tipo de restricción, para mayores de 14 años, para su estreno el 18 de abril en el Teatro Marquina de Madrid. Lo más sobresaliente, y anecdótico, de esta nueva reescritura sería la recuperación del adjetivo *caliente* para el título de la obra, y que la traducción de Cabo y Saénz había omitido a petición de la censura. Más significativo encontramos el hecho de que este texto meta se ajuste más al texto original que los anteriores; lógicamente, la traductora puede introducir contenidos anteriormente prohibidos dado que las circunstancias bajo las que realiza su trabajo son diametralmente opuestas a las de los anteriores traductores. Aunque sabemos que la Junta de Censura, o Calificadora, no cesa de forma definitiva hasta 1985, durante la década de los 70 se convierte en un aparato meramente burocrático que, aunque se resiste a desaparecer, no condiciona tanto las producciones teatrales. Como se observa en la nueva reescritura, incluso se autorizará el paso al extremo contrario, de forma que el lenguaje en la versión de Ana Diosdado es más crudo que el utilizado por Williams en la obra original, al incorporar, por ejemplo, y como señala la crítica con motivo de su estreno, «algunos tacos demasiado *españoles*» (Fernández 1979:x), aunque se aplaude al mismo tiempo su habilidad para ofrecer «un lenguaje duro, rico, directo, moderno, al texto tennesiano que estalla así, poderoso y sugestivo» (Fernández 1979:x). Las estrategias de la traductora cambian ante la evolución del espectador teatral que, fiel reflejo de la sociedad española, está deseoso de asistir a los mayores atrevimientos en los escenarios de la Transición. La portada del programa de mano evoca los años de mayor gloria del *destape*; una insinuante fotografía de la actriz M^a José Goyanes, protagonista de la versión, invita a una osada, y *destapada*, puesta en escena, en oposición a la

desdibujada imagen de Aurora Bautista con que se presentaba la representación de 1959. Así, vemos cómo cada traductor, cada *inquilino* sucesivo de la obra, se vale de recursos modernizados para atraer la atención del público hacia la representación actualizada de esta obra teatral, convertida ya en un clásico del morbo y de la doble moral española.

Con motivo del estreno de la traducción de Diosdado apunta la crítica teatral que Tennessee Williams, en su aparición en la cultura española, «casi se nos atragantó dándonos sus obras casi sin respiro y con censura bastante inútil, porque en Williams lo importante es el clima». En efecto, y aunque su teatro «estuvo considerado bajo el franquismo ‘muy fuerte’»; a pesar de que «sus obras y las películas realizadas sobre sus textos, fueron absolutamente mutiladas», lo cierto es que la introducción de sus reescrituras, escénicas y cinematográficas, aunque alteradas, significan una verdadera conmoción entre el público español, «acostumbrado a leer más allá de lo explícito» (Rodríguez 1998:45).

El éxito cosechado por el texto de Diosdado en las carteleras se ve recompensado con su publicación escénica en la colección *Escena*, de la editorial MK, en 1983. Sólo un año más tarde, se presentará una nueva adaptación de la obra, que llega de la mano de Salvador Gandolfo y Carlos Maldonado (Expte. nº 37/84). Una Junta Calificadora residual autoriza la obra para mayores de 14 años, y se estrena el 17 de marzo de 1984 en el Teatro Reina Victoria de Madrid. La mayor innovación que introduce la nueva reescritura es escenográfica, puesto que, como informa la crítica, se representa en una jaula de cristal (López 1984:70).

Este breve acercamiento a los factores extra-textuales nos ha mostrado como alrededor de *La gata sobre el tejado de zinc* se amalgama una compleja red de reescrituras que componen una interesante, y dilatada, cadena intertextual que refleja la evolución del discurso escénico y cultural en el que los sucesivos *inquilinos* del texto realizan su trabajo. La manipulación del texto original no se debe sólo al efecto de la censura; así, la traducción domesticará siempre el texto escénico a las circunstancias españolas. En cualquier caso, la recepción y establecimiento de la obra en la cultura española está indefectiblemente vinculada a la tutela del aparato censor franquista y, de forma más significativa, a la censura interna aplicada por los traductores sobre su propio trabajo. Sin embargo, gracias a ella, a la transformación del texto original con todas las estrategias al alcance de cada traductor, ésta y otras transgresoras obras de Williams que llegan a España, supondrán la apertura de «ventanas sobre paisajes humanos que nunca habíamos visto hasta entonces. Su fauna particular –mujeres ávidas, homosexuales disimulados, prostitutas mutiladas– nos hacia vivir problemas escondidos hasta entonces, nos descubría zonas ignoradas del corazón y de la piel de hombres y mujeres» (Luca de Tena 1983:72).

2.3. Criterios textuales

Como hemos ido viendo, la cadena textual formada por *A Cat On a Hot Tin Roof* en la cultura española está compuesta por cinco textos derivados de la obra original de Williams de 1955 (TEO 1955); cuatro de ellos son primarios escénicos, el quinto, secundario, el texto cinematográfico. La primera traducción española de la obra llega en 1958 de la mano, una vez más, de Antonio de Cabo (TEM 1958), que cuenta en esta ocasión con la colaboración de Luis Saénz. Este

texto meta no es autorizado para su representación por lo que en 1959 una segunda reescritura de Cabo y Saénz (*TEM 1959*), a partir de la primera traducción prohibida por la Junta de Censura, se presenta nuevamente a examen y se autorizará por primera vez. En plena Transición, Ana Diosdado recupera la pieza escénica de Williams para crear un nuevo texto meta (*TEM 1979*) que es evaluado aún por una Junta de Calificación, al igual que la siguiente traducción española (*TEM 1984*), realizada por Gandolfo y Maldonado y que será, en realidad, una de las últimas obras teatrales que se califiquen en España. Mientras tanto, llega de forma paralela a nuestra cultura la consecuente producción cinematográfica, rodada en 1958 y autorizada su proyección en las pantallas españolas, en versión doblada (*TCM 1959*), sólo un año más tarde, en 1959, convirtiéndose en el último eslabón, complementario, de la cadena constituida por *La gata sobre el tejado de zinc* en la cultura española. De modo preliminar, hemos repasado el cómputo global y comparativo de réplicas de todos estos textos derivados de *A Cat On a Hot Tin Roof* en España. Así, podemos ver cómo la poda de réplicas, aunque notoria, no es tampoco excesivamente acusada:

TEXTO	Acto 1	Acto 2	Acto 3	Nº absolutos	CONSERVACIÓN
Original (TEO 1947)	250	474	320	1044	
Meta 1 (TEM 1958)	211	417	316	944 (-100)	90,42%
Meta 2 (TEM 1959)	207	334	265	806 (-238)	77,20%
Meta 3 (TEM 1979)	217	325	309	851 (-193)	81,51%
Meta 4 (TEM 1984)				872 (-172)	83,52%

Como se observa, todas las reescrituras españolas de la obra reducen, de manera más o menos destacada, el número de réplicas. La que menos lo hace es la primera traducción que, como parece lógico, no será autorizada; mientras tanto, el resto de textos meta, aún reduciéndose en todos los casos, se mantienen con bastante uniformidad. Es curioso que las dos últimas traducciones, favorecidas por una mayor libertad ideológica, reflejan una disminución de réplicas similar al texto de Cabo y Saénz autorizado en pleno Franquismo. Esto nos lleva a pensar que la aproximación numérica a los textos traducidos no va a coincidir con los resultados que se extraerán del análisis descriptivo-comparativo de los textos. Desde nuestra posición metodológica, el interés del estudio radica en descubrir la realidad del discurso escénico e ideológico introducido por los textos creados a partir de *A Cat On a Hot Tin Roof* en la cultura española por lo que, después de aproximarnos de modo cuantitativo a los seis textos que forman la cadena de *La gata sobre el tejado de zinc*, hemos escogido cuatro

fragmentos discursivos que destacan por su dificultad ideológica con la intención de establecer el tipo de estrategias elegidas por los sucesivos traductores de *A Cat On a Hot Tin Roof* a la hora de introducir su discurso escénico e ideológico en la cultura española.

2.3.1. Fragmento discursivo GATA/1

El primer pasaje que analizamos introduce un aspecto comprometido con implicaciones no sólo ideológicas sino también políticas. La censura interna atraviesa la barrera de la época franquista, dada la *incorrección* de los temas tratados, alcanzando a los traductores de la Transición o incluso de la democracia. La manera en que el personaje del *Abuelo* se refiere a España, como comprobamos en el Apéndice A, no parecen poder mantenerse en el contexto español, cualesquiera que sean las circunstancias socio-culturales y políticas en las que se crea cada traducción:

Desde luego, no parece extraño que en todos los textos españoles, salvo el de 1979, se decida suprimir de forma total los contenidos que dejan malparada a la realidad española. Como vemos Ana Diosdado no elimina el relato, sino que lo transforma, ampliando el ámbito de pobreza y miseria extrema a toda Europa, con lo que consigue domesticarlo, de tal suerte que la sociedad española que asiste a la representación de la obra no se turbe por el mensaje social y político que, aún libre de la rigidez franquista, no podría admitir. La censura interna nos demuestra que va más allá de los patrones totalitarios; de hecho, creemos que está siempre presente en todas y cada una de las sociedades y culturas que coexisten en el mundo. Se trata de una censura social, que cuida del espectador y, sobre todo, de la representabilidad de la obra en la cultura de llegada; todo esto, desde luego, no hace más que probar, por si todavía era necesario, que la traducción lleva implícita la manipulación del texto original.

2.3.2. Fragmento discursivo GATA/2

Este fragmento vuelve a estar protagonizado por el *Abuelo* quien, en esta ocasión, confiesa a Brick que aún desea sexualmente a las mujeres por lo que ha decidido abandonar sus escrúpulos morales y buscar una mujer que le satisfaga. La profusión de detalles con que adorna el relato, desde luego, supondrá un verdadero reto para los traductores que trabajan al amparo de los conservadores parámetros franquistas. Así, esta escena, de explícito tono sexual, recibirá un tratamiento diferente, según podemos leer a continuación en el segmento marcado, dependiendo del modelo ideológico concreto que acoja cada texto meta. Aunque la tónica general es la conservación, de manera más o menos explícita, de la esencia del mensaje, lo cierto es que los cambios de contenido y forma son más que evidentes. Sirva de ejemplo el *desire for women* del texto de Williams (*TEO* 1955) que se transforma en un ampliado, y discreto, *deseo de disfrutar de los placeres que la vida me ofrece* (*TEM* 1958) que atenúa, pero no elimina, la información proporcionada. La reescritura de este primer texto español prohibido (*TEM* 1959) cambia de estrategia y opta por un ajustado y explicitado *placer de acariciar una mujer joven* que añade, como vemos, información inexistente en el original que, no sabemos si con demasiada fortuna, parece

intentar reducir el contenido sexual del mensaje. Con posterioridad, la siguiente traducción introducirá el ajustado *me atraen las mujeres* (TEM 1979) mientras que, Gandolfo y Maldonado optarán, en la misma dirección que Diosdado, por un explícito *deseo a las mujeres* (TEM 1984). Por su parte, los responsables de la adaptación fílmica, en la línea del primer texto escénico español, deciden transformar el significado al introducir un *me gusta la vida* (TCM 1958) que, no obstante, creemos que mantiene el sentido del enunciado implícito en el texto. Por otro lado, el final del segmento discursivo contiene un mensaje, como vemos, de gran dificultad ideológica para los traductores. El crudo relato del Abuelo al imaginar la naturaleza de esa nueva relación sexual que quiere iniciar intenta mantenerse en la primera traducción, pero la actuación de la censura externa hace desaparecer la descripción completa. Por eso, al crear el nuevo texto, los mismos traductores autocensores se inclinan por la supresión total, estimulados por la censura externa, y en su afán de producir una traducción productiva que pueda ser autorizada y representada en la cultura española. Por el contrario, la versión cinematográfica de la obra, como se puede observar, decide suavizar el contenido del relato que se conserva, en cualquier caso, en el texto rodado y proyectado. Los siguientes textos escénicos recuperan la narración original del Abuelo, pero confiriéndole de un acento diferente en cada caso. Mientras que Ana Diosdado se ajusta al texto de Williams, Gandolfo y Maldonado parecen domesticar la obra a la España de 1984, al introducir ciertos contenidos inexistentes en el original que recrudescen, como vemos, la naturaleza de descripción. En cualquier caso, este fragmento refrenda, una vez más, la importancia de conocer el contexto sociocultural donde se realiza cada traducción, que la determina notablemente aunque, como en tantas ocasiones, la habilidad de los traductores permita el mantenimiento de la esencia del relato, unas veces disimulado, otras exagerado, pero siempre al amparo de las circunstancias culturales concretas que condicionan, pero también favorecen, su trabajo.

2.3.3. Fragmento discursivo GATA/3

En esta ocasión, la relación entre Brick y su amigo Skipper, caracterizada por un indicio de homosexualidad oculta, protagoniza el relato. El *Abuelo* intuye que algo oscuro había conducido a Skipper a la muerte y a su hijo al alcohol, y así se lo dice a Brick. La respuesta de éste ante las acusaciones de su padre en la que, para dificultad de los traductores españoles contiene un montón de referencias, implícitas o explícitas, al tema prohibido de la homosexualidad. Las estrategias traductorales, y autocensuras, de cada *inquilino* del texto ante un argumento tan controvertido van cambiando al mismo ritmo que lo va haciendo el contexto sociocultural español que recibe los sucesivos textos escénicos: Aunque el mensaje global de la escena se mantiene en todos los casos, el tratamiento concreto dado al lenguaje con que Brick se expresa cambia notablemente según el texto que examinemos. Como podemos ver, una vez más, Cabo y Saénz intentan ajustarse al original en su primera traducción española (TEM 1958) aunque, conscientes de la dificultad inherente a la escena, reescriben la escena para suavizarla, omitiendo los detalles más crudos del aserto original (TEO 1955). El fragmento, ya oscurecido en el primer texto español, se amortiguará aun más en la

siguiente traducción de Cabo y Saénz (TEM 1959), al eliminar partes considerables de la narración aunque, en cualquier caso, se consigue mantener el significado implícito en el texto escénico autorizado. Mientras tanto, la adaptación cinematográfica (TCM 1958), a pesar de mantener el fragmento discursivo, suprime completamente este segmento concreto dado que, como sabemos, la película borra, como leemos, toda sombra de homosexualidad aunque los reescritores filmicos, Elia Kazan y el propio Williams, sin duda dos hábiles autocensores, sí logran introducir un leve atisbo de duda, en el discurso del *Abuelo*, sobre la verdadera naturaleza de la relación entre Brick y Skipper. En cualquier caso, los textos más explícitos, como no podía ser de otra manera, son los escénicos de Ana Diosdado y Gandolfo y Maldonado consecutivamente. Así, vemos que la traducción de Diosdado recupera el *Ducking sissies? Queers?* del original, que convierte en un repetido *¿maricones? ¿Un par de maricones...?* (TEM 1979), menos creativo pero sin duda muy español, que los siguientes traductores cambiarán por un *ridículos mariquitas? Homosexuales...* (TEM 1984) que se adorna, en otras partes del aserto, con el inevitable *maricones*. Es significativo, pese a la libertad lingüística de la que se hace gala en estos dos textos, que supriman, en ambos casos, el rotundo *sodomy* del texto de Williams. Este hecho tal vez se deba a que la sociedad española receptora del producto traducido, tanto en 1979 como en 1984, en pleno auge del *destape* y apenas conociendo el significado de la recién estrenada libertad ideológica y sexual, estuviera más preparada para escuchar locuciones frívolas que esas expresiones serias de las que desconocerían el significado pero que, seguro, les hacían regresar al tiempo de las prohibiciones, a los rígidos patrones morales que habían condicionado su existencia y que se apresuraban en dejar atrás.

2.3.4. Fragmento discursivo GATA/4

El fragmento que concluye nuestro breve análisis textual del camino recorrido por la cadena textual de *A Cat On a Hot Tin Roof* en la cultura española recoge el momento cumbre de la conversación, y quizá de toda la obra, entre el *Abuelo* y Brick: el relato de éste en el que da cuenta de todo lo sucedido entre Margaret, Skipper y él mismo hasta el instante en el que su amigo se suicida. Los conflictos ideológicos a los que deben enfrentarse los *inquilinos* consecutivos de la obra hacen referencia, una vez más, a la moral sexual. En concreto, las dificultades radican en los detalles acerca la naturaleza de la vida sexual del matrimonio pero, sobre todo, en el siempre espinoso tema de la homosexualidad, verdadero foco de preocupaciones para todos aquellos que tienen que reescribir la obra bajo el mecenazgo de un estricto código moral.

El tratamiento del fragmento revela ciertas peculiaridades del comportamiento traductor con respecto al conjunto textual. La primera traducción española de Cabo y Saénz (TEM 1958) acopla la escena al contexto español de forma que reduce información pero mantiene su significado muy ajustado al del texto de Williams. De cualquier modo, el texto es prohibido, por lo que los traductores reescriben este pasaje, y toda la obra, de manera más moderada y *acceptable*, en su segundo texto (TEM 1959) que, sorprendentemente, encontramos que introduce el personaje de Margaret para rememorar lo sucedido entre

ella y Skipper mientras que, como vemos, en el texto original es Brick quien relata al Abuelo todo el asunto. Al aproximarnos al texto fílmico (*TCM 1958*), comprobamos la razón y origen de la novedosa presencia de Margaret en la traducción escénica española: los reescritores cinematográficos ya habían modificado la escena en la misma línea, incorporando a Margaret en la conversación entre Brick y el Abuelo y cambiando considerablemente la naturaleza del relato. Se amplía de forma apreciable el pasaje, y se incorporan contenidos inexistentes en el texto escénico fuente, como la descripción del comportamiento de Skipper en el hotel, que contribuyen a melodramatizar la escena y consiguen desplazar la atención de la verdadera esencia del aserto hacia lo accesorio. Además, se transfigura el significado del fragmento, y de toda la obra, al declarar Margaret que, entre ella y Skipper, no hubo nada más que un beso desesperado. Y, como podemos observar, todos estos cambios atenuadores de la verdadera naturaleza del relato introducidos en la adaptación fílmica, una vez más, son aprovechados por Cabo y Saénz para dulcificar el texto escénico español, que recibe un tratamiento similar al de la película, al transformar la escena en esa línea aunque no introduzca todas las insólitas modificaciones incorporadas por su, llamémosle así, fuente secundaria y complementaria. Posteriormente, los sucesivos textos escénicos de Diosdado (*TEM 1979*) y de Gandolfo y Maldonado (*TEM 1984*) regresarán al texto escénico de Williams al ajustar el contenido de sus traducciones al del original, más compatible con los patrones socio-culturales que amparan sus respectivos trabajos que con el modelo franquista bajo el cual Cabo y Saénz trabajan y que les obliga a recurrir a todas las herramientas, lingüísticas y extralingüísticas, que les permitan domesticar su texto a las circunstancias que lo reciben y condicionan. En este caso, una vez más, hemos visto como aprovechan de modo inteligente la posibilidad de recurrir al texto cinematográfico que, de manera complementaria al original de Williams, emplean de productiva fuente autocensora para manipular y acomodar su traducción al contexto socio-cultural que la recibe.

2.4. Criterios posteriores

Como conclusión preliminar a esta aproximación a la realidad textual y extratextual de la cadena compuesta por *A Cat On a Hot Tin Roof* en España, se subraya el hecho repetido de que son los traductores quienes más intervienen y censuran sus textos, con el objeto de domesticarlos al sistema de llegada, siga éste unos patrones totalitarios o democráticos, según hemos podido comprobar en este estudio descriptivo-comparativo. La censura interna, como en la mayoría de las cadenas analizadas hasta el momento, es mucho más acusada que la externa, que hemos visto que sólo se ha aplicado sobre los textos acabados en casos muy aislados. Por eso, una vez más, la regularidad que ha puesto de manifiesto el análisis combinado del conjunto textual es la interiorización de la autocensura por parte de cada traductor, hecho que les permite domesticar sus creaciones a los patrones ideológicos que dominan el discurso de la cultura que patrocina cada traducción. La competencia traductora y censora les faculta para hacer uso de diferentes estrategias de traducción. Gracias al examen completo del conjunto de *Gatas* en español, se puede comprobar cuáles

han sido esas estrategias en concreto. Entre las alteraciones registradas, se registran diecinueve sustituciones, trece reducciones, once adiciones, nueve supresiones y ocho ampliaciones de réplicas (se puede leer un ejemplo destacado de cada incidencia textual en el Apéndice B). De esta forma, se demuestra que los sucesivos traductores de *La gata sobre el tejado de zinc* recurren de forma sistemática a una variada gama de estrategias de traducción, entre las que sobresale la sustitución, lo que supone una compensación lingüística productiva desde el punto de vista de la recepción de la obra en la España franquista.

Sin embargo, la estrategia traductora más innovadora que hemos observado, sin lugar a dudas, es la que vincula de manera intertextual al texto escénico con el cinematográfico. Como ya se pone de manifiesto en el análisis extra-textual del conjunto textual, los traductores españoles consultan el guión fílmico, doblado al español, para crear su autocensurado y productivo texto escénico. Según confirmamos en el análisis textual, el texto cinematográfico, censurado por sus reescriptores norteamericanos, se convierte en un texto fuente, complementario al escénico original, que los *inquilinos* españoles de la obra utilizan con habilidad para acomodar la pieza teatral al modelo ideológico español cuyo conservadurismo, como sabemos, no estaba tan alejado del norteamericano. Creemos que esta estrategia traductora justifica por sí sola nuestra decisión de aproximarnos de manera conjunta a todos los textos nacidos a partir de un mismo original, independientemente de su canal de distribución. Así, aunque nuestro objeto de estudio principal lo constituyen los textos escénicos, no creemos que la realidad de estos pueda ser descubierta, de manera completa y fidedigna, sin integrar en el estudio a los textos secundarios, de lectura y/o cinematográficos. De esta forma, se complementa de forma definida la cadena textual creada alrededor de una obra teatral, como el análisis del camino recorrido por *La gata sobre el tejado de zinc* en la cultura española ha puesto de manifiesto.

De una u otra manera, esta unión de una traducción escénica concreta con la correspondiente reescritura cinematográfica no es sino otra maniobra autocensora más de los traductores españoles en su cruzada para evitar el control ideológico externo sobre su trabajo acabado. El estudio combinado del conjunto textual nos ha permitido comprobar cómo la habilidad desarrollada por los traductores escénicos les permite, a través de la aplicación de una autocensura consciente sobre los textos, disfrazar el discurso prohibido, burlando la férrea autoridad franquista. Como hemos visto, los principales conflictos ideológicos a los que se enfrentan los traductores se refieren a la moral sexual en general y a la homosexualidad en particular (que en la España de Franco, recordemos, constituía un delito y, además, estaba considerada socialmente como una enfermedad). A pesar de todos los cambios realizados, de todas las estrategias autocensoras, hemos podido comprobar cómo los traductores consiguen domesticar estos contenidos prohibidos de manera que el discurso proscrito, aunque oscurecido, se mantiene escondido, pero presente, en la presentación de *La gata sobre el tejado de zinc* en la cultura española.

3. Conclusiones

El estudio de los textos junto a sus paratextos, metatextos y el resto de componentes extratextuales con los que forman complejas e inacabadas cadenas intertextuales, nos ha permitido la descripción y reconstrucción de la realidad de cada texto, o mejor de cada *conjunto textual*, escénico. Atendiendo a los criterios lingüísticos, ideológicos, históricos y socioculturales que determinan el contexto en el que se originan las traducciones hemos podido conocer la posición del discurso escénico norteamericano en la cultura española así como las normas que han regulado y definido la representación del discurso escénico y cultural de origen en el de llegada. El estudio completo de los textos en relación a sus paratextos y metatextos, de su contexto en definitiva, nos ha permitido la reconstrucción del Texto con mayúsculas. Además, hemos visto que cada texto da pie a múltiples lecturas posibles. La *multipropiedad* (cf. Aaltonen 2000) inherente al hecho teatral significa que las distintas lecturas y consecuentes reescrituras de un texto escénico se originan, por una parte, desde las semejanzas y diferencias que comparten o separan a los dos discursos, escénicos y culturales, involucrados en el proceso de transferencia. Por otro lado, se crean a partir de las relaciones que vinculan a los inquilinos o reescritores del texto con las estructuras de poder representadas por el aparato censor franquista y con la audiencia, una parte integrante de la sociedad española que decide, en última instancia, la suerte de la obra teatral. En este sentido, los sucesivos textos traducidos son generados en un contexto determinado y único por lo que su inherente multipropiedad nos conduce a ocuparnos de las continuas relaciones entre la producción teatral y su contexto, lo que provoca la sucesión encadenada de lecturas y reescrituras de un mismo texto escénico. A lo largo de esta aportación hemos podido ver cómo los sucesivos inquilinos van *redecorando* cada texto escénico con respecto a sus circunstancias contextuales concretas. De esta manera, cada reescritor ha creado un nuevo texto que es suyo, lo que en realidad prueba la fragilidad de conceptos como autoría o propiedad. Así, queda de manifiesto la imposibilidad de examinar un texto escénico de forma independiente, como si fuera un ente aislado por lo que se confirma la validez y necesidad de realizar un estudio inclusivo y combinado de textos e intertextos enlazados a través del tiempo que permita la aproximación al discurso escénico reescrito como producto relacionado con otras prácticas discursivas, a fin de conocer las implicaciones ideológicas de la traducción del producto escénico extranjero en la cultura española en relación con las distintas circunstancias que determinan el contexto, ético y estético, en el que cada eslabón de la cadena, cada nueva traducción, tiene lugar.

Referencias

- 1958. *La gata sobre el tejado de zinc*. Expediente teatral nº228/58.
- 1959a. *La gata sobre el tejado de zinc*. Expediente teatral nº7/59.
- 1959b. *La gata sobre el tejado de zinc*. Expediente cinematográfico nº18.784.
- 1979. *La gata sobre el tejado de zinc caliente*. Expediente teatral nº334/79.
- 1984. *La gata sobre el tejado de zinc caliente*. Expediente teatral nº37/84.

- AALTONEN, S. 2000. *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters.
- ÁLVARO, F. 1960. La gata sobre el tejado de zinc (crítica teatral). En F. ÁLVARO. *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1959*. Valladolid: Server Cuesta.
- BLACK, G.D. 1999. *La cruzada contra el cine 1940-1975*. Cambridge: Cambridge U. Press.
- FERNÁNDEZ SANTOS, A. 1979. *La gata sobre el tejado de zinc, de Tennessee Williams: errores inteligentes* (crítica teatral).
- GAZEL. 1959. *La gata sobre el tejado de zinc* (crítica teatral). Unidad 4.
- LEONARD, W.T. 1981. *Theatre: Stage to Screen to Television. Volume I: A-L*. Londres: The Scarecrow Press.
- LONDON, J. 1997. *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*. Londres: W.S. Maney & Son.
- LÓPEZ SANCHO, L. 1984. *La gata, de Tennessee, en jaula de cristal*. ABC, 2 octubre 1993, p. 79.
- LUCA DE TENA, C. 1983. Tennessee Williams murió en un hotel de Nueva York. ABC, 26 febrero 1983, pp. 71-72.
- MERINO, R. 1992. *Teatro inglés en España: ¿traducción, adaptación o destrucción? Algunas calas en textos dramáticos*. Tesis Doctoral inédita Universidad del País Vasco.
- RODRÍGUEZ CELADA, A. 1998. *Tennessee Williams. Textos sobre teatro norteamericano III*. León: Universidad de León.
- WILLIAMS, T. 1955. *A Cat On a Hot Tin Roof*. Nueva York: Dramatists Play Service.
- . 1958. *La gata sobre el tejado de zinc*. Libreto en expediente nº228/58. Traducción de Antonio de Cabo y Luis Saénz.
- . 1959a. *La gata sobre el tejado de zinc*. Libreto en expediente nº7/59. Traducción y adaptación de Antonio de Cabo y Luis Saénz.
- . 1959b. *La gata sobre el tejado de zinc*. Versión cinematográfica de Richard Brooks. EEUU: Metro-Goldwyn Mayer/United Artists.
- . 1979. *La gata sobre el tejado de zinc caliente*. Versión de Ana DIOSDADO. Libreto en expediente nº 334/79.
- . 1984. *La gata sobre el tejado de zinc caliente*. Adaptación de GANDOLFO y MALDONADO. Libreto en expediente nº 37/84.

Apéndice A

FRAGMENTO 1

BIG DADDY. The hills around Barcelona in the country of Spain and the children running over those bare hills in their bare skins beggin' like starvin' dogs with howls and screeches, and how fat the priests are on the streets of Barcelona, so many of them and so fat and so pleasant, ha, ha! – Y'know I could feed that country? I got the money enough to feed that goddam country, but the human animal is a selfish beast and I don't reckon the money I passed out there to those howling children in the hills around Barcelona would more than upholster one of the chairs in this room, I mean pay to put a new cover on this chair! Hell, I threw them money like you'd scatter feed corn for chickens, I threw money at them just to get rid of them long enough to climb back into th' car and –drive away...

GATA/I TEO 1955

○

GATA/I TEM 1958

○

GATA/I TEM 1959

PAPÁ. Los niños corriendo por entre las ruinas, desnudos, mendigando como perros muertos de hambre. Yo sólo podría alimentar a cualquiera de esos países. Pero el animal humano es egoísta. No creo que todo el dinero que les di a esos pobres críos aullantes, alcanzara para tapizar de nuevo esta habitación. Les tiraba monedas como el que tira maíz a las gallinas, se las tiraba para librarme de ellos, para poder meterme en el coche y escapar...

GATA/I TEM 1979

○

GATA/I TEM 1984

○

GATA/I TCM 1958

FRAGMENTO 2

BIG DADDY. I still have desire for women and this is my sixty-fifth birthday [...] That comes of having slept with her too many years. Should of quit much sooner but that old woman she never enough of it – and I was good in bed ... I never should of wasted so much of it on her ... They say you got just so many and each is numbered. Well, I got a few left in me, a few, and I'm going to pick me a good one to spend 'em on! I'm going to pick me a choice one, I don't care how much she costs. I'll smother her in – minks! Ha ha! I'll stip her naked and smother her in minks and choke her with diamonds! Ha ha! I'll stip her naked and choke her with diamonds and smother her with minks and hump her from hell to breakfast. Ha aha ha ha ha!

GATA/2 TEO 1955

ABUELO. Tengo 65 años y algunas veces aún siento el deseo de disfrutar de los placeres que la vida me ofrece... Te aseguro que son esas pequeñas tonterías, las únicas que me hacen sentir el deseo de seguir viviendo. [...] ¡Quiero divertirme! Durante cuarenta años he tenido que soportar a tu madre por guardar las apariencias. Nuestro matrimonio fué un fracaso desde el primer día. Durante todos estos años, he llegado a odiarla. ¡Sí, a odiarla! [...] Ahora comprendo que debí separarme de ella enseguida, pero la soportaba únicamente porque era la madre de mis hijos... Pero ahora ya no aguanto más... ¡No puedo más! Quiero recuperar el tiempo perdido... Quiero disfrutar de la vida al lado de una mujer joven... cubrirla de regalos... de pieles... de joyas... de abrigos de visón y adornarla... ¡Sí cubrirla con las joyas más caras del mundo!

GATA/2 TEM 1958

ABUELO. Pienso en el placer de acariciar una mujer joven... ¿Qué te parece? A mis años y aún siento el deseo de acariciar a las mujeres. [...] Quiero divertirme. Durante cuarenta años he tenido que soportar a tu madre por guardar las apariencias. Pero ahora...

GATA/2 TEM 1959

PAPÁ. Pues sí, hijo, por mucho que te extrañe, todavía me atraen las mujeres, ¡y hoy cumplo sesenta y cinco años! [...] ¡Todavía me queda mucha guerra que dar, y voy a buscarme una mujer de bandera! ¡Una real hembra, cueste lo que cueste! ¡Y la voy a cubrir de visón hasta ahogarla! ¡La desnudaré y luego la cubriré de visón y de diamantes! ¡Y luego la volveré a desnudar y nos pasaremos el día en la cama!

GATA/2 TEM 1979

PADRE. Quizá te parezca increíble... pero aún deseo a las mujeres [...] Debería haberlo dejado antes, pero nunca tenía bastante, ella nunca decía basta. Y yo me portaba en la cama... Bah, nunca debí malgastarme tanto con ella. Se dice que tenemos un número exacto y que están numerados... Pues te diré una cosa... a mí me quedan unos cuantos. Me voy a buscar una buena hembra y me los voy a gastar con ella... No importa lo que me cueste... Una hembra jugosa... La cubriré de pieles... La voy a ahogar en diamantes... ja... ja... Primero en pelotas y luego cubierta de pieles, ahogada en diamantes... Y voy a darle todos los que me quedan... las 24 horas del día, uno detrás de otro... ja... ja... ja...

GATA/2 TEM 1984

PADRE. Te diré una cosa: a los sesenta y cinco años aún me gusta la vida [...] Buscaré a una mujer distinguida a la que ahogaré en un mar de pieles y la haré resplandecer con brillantes. Voy a disfrutar de la vida.

GATA/2 TCM 1958

FRAGMENTO 3

BRICK. *You think so, too? You think so, too? You think me an' Skipper did, did, did! - sodomy! - together? [...] You think we did dirty things between us. Skipper an' - [...] You think that Skipper and me were a pair of dirty old men? [...] Straw? Ochello? A couple of - [...] - ducking sissies? Queers? Is that what you - [...] - think?* GATA/3 TEO 1955

BRICK. *¡Usted también lo cree! Me llama hijo suyo, y duda de mí. Por eso nos ha destinado a Maggie y a mí, esta habitación. ¡La habitación de Jack Straw y Peter Ochello! ¡Verdad que usted también lo cree, padre? ¡Verdad que está usted convencido que entre Skeeper y yo...? [...] Sí, usted piensa que en mi amistad con Skeeper existía algo sucio y vergonzoso, ¡verdad? [...] Que todos en esta casa creían, que Skeeper y yo éramos como [...] Straw y Ochello!... ¡No? [...] Eso es lo que piensan todos.* GATA/3 TEM 1958

BRICK. *¡Quién se ha atrevido a insinuar eso? ¡Tú, quizás...? ¡Quién más ha pensado en esta casa que entre Skipper y yo...? ¡Tú también lo crees! Por eso nos has destinado a Maggie y a mí, esta habitación. ¡La habitación de Jack Straw y Peter Ochello! [Muy violento] ¡Verdad que todos creéis en esta casa que Skipper y yo éramos como Straw y Ochello? [...] Es lo que pensáis todos...* GATA/3 TEM 1959

BRICK. *¡Tú también lo crees! ¡Mucho «hijo mío, hijo mío» y me estás llamando...! ¡Por eso nos pusiste en esa habitación a Maggie y a mí? ¡La habitación que fué de Straw y Ochello, ese par de viejas solteronas? ¡Para que durmiéramos en la misma cama en que murieron los dos? Ese par de... ¡Tú también lo crees? [...] ¡Piensas que Skipper y yo éramos [...] como Straw y Ochello, un par de...? [...] ¡maricones? ¡Un par de maricones...?*

GATA/3 TEM 1979

BRICK. *Ah... Tú también lo crees. Me llamas hijo y... marica. Ah... ¡Por eso nos has puesto a Maggie y a mí en este dormitorio? Este dormitorio que era el de Jack Straw y el de Peter Ochello... esta habitación en la que ese par de viejos maricones dormían, en esta cama de matrimonio... en esta cama donde murieron... ¡Tú también lo crees? ¡Tú también? ¡Crees que Skipper y yo hacíamos porquerías juntos? [...] ¡Lo crees [...] que hacíamos porquerías juntos, Skipper y [...] yo? ¡Eso es lo que piensas de Skipper? ¡Es eso [...] lo que crees? ¡Qué Skipper y yo eramos un par de maricones? [...] ¡Como Straw, como Ochello? Una pareja de [...] ridículos mariquitas? Homosexuales... ¡Es eso lo qué [...] crees? ¡Eso es lo que crees?* GATA/3 TEM 1984

FRAGMENTO 4

BRICK. She took this time to work on poor dumb Skipper. He was a less than average student at Ole Miss, you know that, don't you? - Poured in his mind the dirty, false idea that what we were, him and me, was a frustrated case of that ole pair of sisters that lived in this room. Jack Straw and Peter Ochello! - He, poor Skipper, went to bed with Maggie to prove it wasn't true, and when it didn't work out, he thought it was true! - Skipper broke in two like a rotten stick - nobody ever fumed so fast to a lush - or died of it so quick...

GATA/4 TEO 1955

BRICK. Fue entonces cuando se le ocurrió la idea de separarnos. Skeeper no era lo suficientemente inteligente para comprender sus celos y cayó en la trampa, envuelto en la red de sus mentiras. Intentó hacerle el amor, pero fracasó... Entonces creyó que todo lo que le había dicho Maggie era verdad... Skeeper quebró, como un tronco podrido por dentro. Nunca he conocido a nadie que se diera a la bebida de una manera tan brutal... ni tampoco a nadie que muriera tan pronto, como murió el pobre Skeeper...

GATA/4 TEM 1958

MARGARET. Sí. Habíamos estado bebiendo toda la noche. Al amanecer fuimos a ver la salida del sol a la orilla del lago. Me contó sus proyectos: que pensaba irse contigo a Sud-America, pero lo que intentaba era alejarte de mi vida, separarte de mí. Me odió siempre a pesar de sus amables sonrisas. Entonces fué cuando le dije: «Skipper, si sientes algo inconfesable por mi marido, será mejor para los tres que no vuelvas a verle más». Me miró horrorizado y salió corriendo hacia el hotel. Yo le seguí, llamé a su habitación y dentro... me besó; intento demostrarme que me amaba, ¡pero fracasó! Fué una tentativa lamentable. Entonces descubrí la clase de amistad que sentía por Brick. ¡Todo era una gran mentira!

GATA/4 TEM 1959

BRICK. A Maggie no le costó mucho meterle en la cabeza a Skipper la idea de que él y yo eramos una pareja frustrada, una pareja como la de esas dos viejas locas que vivieron en esta habitación. Y él... ¡pobre Skipper!... se acostó con Maggie para demostrar que era mentira. Como aquello fué un desastre, ¡creyó que era cierto!... No he visto a nadie convertirse tan rápidamente en un borracho... ni morir tan pronto.

GATA/4 TEM 1979

BRICK. Así que ella aprovechó la ocasión para trabajarse al pobre tonto de Skipper, para meterle en la cabeza que él y yo eramos un caso evidente de maricones frustrados. Él, el pobre Skipper, se acostó con Maggie para probar que no era cierto y como no salió bien, pensó que era cierto. Skipper se partió en dos como una rama podrida. No he visto a nadie venirse abajo con tanta rapidez, desintegrarse, desmoronarse, morir por algo a tal velocidad...

GATA/4 TEM 1984

MAGGIE. Se hallaba fuera de sí. Enloquecido por la bebida ... y se obstinaba en no salir. Como destrozaba los muebles, el gerente del hotel me dijo que fuera a calmarle o llamaría a la policía. Por eso fui a su habitación. Llamé a la puerta y le rogué que me dejase entrar. Se conducía como un loco, gritaba furioso unas veces y otras se mostraba débil y compungido. Y en todo momento, asustado, temeroso de ti. Le dije que tal vez era la ocasión más propicia para abandonar el rugby, que podría buscar un empleo y dejarnos en paz a nosotros. ¡Creí que iba a pegarme! Se fue acercando a mí lentamente, sonriendo de un modo que me causaba pánico. E hizo lo que menos esperaba yo, darme un beso. Aquella fue la primera y única vez que me tocó. Entonces comprendí lo que tenía que hacer: tenía que anular a Skipper. Demostrar a Brick que aquella amistad tan profunda y sincera era mentira. Le demostraría que el tal Skipper no tenía escrúpulos en tratar de conquistar a la mujer de su mejor amigo sin necesidad de que lo alentaran. Se veía que estaba dispuesto a hacerlo incluso olvidando los deberes de la amistad [...] ¡No sucedió nada! Cien veces he intentado decírselo, pero el no me lo ha permitido. ¡No sucedió nada!

GATA/4 TCM 1958

Apéndice B

INCIDENCIAS TEXTUALES

ADICIÓN

GATA/3 TEO 1955

Me llama hijo suyo, y duda de mí. Por eso nos ha destinado a Maggie y a mí, esta habitación. ¡La habitación de Jack Straw y Peter Ochello! TEM 1958

Por eso nos has destinado a Maggie y a mí, esta habitación. ¡La habitación de Jack Straw y Peter Ochello! TEM 1959

¡Mucho «hijo mío, hijo mío» y me estás llamando...! ¿Por eso nos pusiste en esa habitación a Maggie y a mí? ¿La habitación que fué de Straw y Ochello, ese par de vie-jas solteronas? ¿Para que durmiéramos en la misma cama en que murieron los dos?

TEM 1979

Me llamas hijo y... marica. Ah... ¿Por eso nos has puesto a Maggie y a mí en este dormitorio? Este dormitorio que era el de Jack Straw y el de Peter Ochello... esta habitación en la que ese par de viejos maricones dormían, en esta cama de matrimonio... en esta cama donde murieron...

TEM 1984

SUPRESIÓN

BIG DADDY. The hills around Barcelona in the country of Spain and the children running over those bare hills in their bare skins beggin' like starvin' dogs with howls and screeches, and how fat the priests are on the streets of Barcelona, so many of them and so fat and so pleasant, ha, ha! – Y'know I could feed that country? I got the money enough to feed that goddam country, but the human animal is a selfish beast and I don't reckon the money I passed out there to those howling children in the hills around Barcelona would more than upholster one of the chairs in this room, I mean pay to put a new cover on this chair! Hell, I threw them money like you'd scatter feed corn for chickens, I threw money at them just to get rid of them long enough to climb back into th' car and –drive away...

GATA/1 TEO 1955

TEM 1958

TEM 1959

TEM 1984

TCM 1958

MODIFICACIONES

AMPLIACIÓN

I'm going to pick me a choice one, I don't care how much she costs [...] I'll strip her naked and choke her with diamond and smother her with minks and hump her from hell to breakfast
GATA/2 TEO 1955

¡Todavía me queda mucha guerra que dar, y voy a buscarme una mujer de bandera! ¡Una real hembra, cueste lo que cueste! [...] ¡Y la voy a cubrir de visón hasta ahogarla! ¡La desnudaré y luego la cubriré de visón y de diamantes! ¡Y luego la volveré a desnudar y nos pasaremos el día en la cama!
TEM 1979

Me voy a buscar una buena hembra y me los voy a gastar con ella... no importa lo que me cueste... una hembra jugosa [...] La cubriré de pieles... La voy a ahogar en diamantes... ja... ja... primero en pelotas y luego cubierta de pieles, ahogada en diamantes... Y voy a darle todos los que me quedan... las 24 horas del día, uno detrás de otro.
TEM 1984

REDUCCIÓN

BRICK. You think so, too? You think so, too? You think me an' Skipper did, did, did! - sodomy! - together? [...] You think we did dirty things between us. Skipper an' - [...] You think that Skipper and me were a pair of dirty old men? [...] Straw? Ochello? A couple of - [...] - ducking sissies? Queers? Is that what you - [...] - think?
GATA/3 TEO 1955

BRICK. ¡Usted también lo cree! Me llama hijo suyo, y duda de mí. Por eso nos ha destinado a Maggie y a mí, esta habitación. ¡La habitación de Jack Straw y Peter Ochello! ¡Verdad que usted también lo cree, padre? ¡Verdad que está usted convencido que entre Skeeper y yo...? [...] Sí, usted piensa que en mi amistad con Skeeper existía algo sucio y vergonzoso, ¿verdad? [...] Que todos en esta casa creían, que Skeeper y yo éramos como [...] Straw y Ochello!... ¡No? [...] Eso es lo que piensan todos.
TEM 1958

BRICK. ¿Quién se ha atrevido a insinuar eso? ¡Tú, quizás...? ¿Quién más ha pensado en esta casa que entre Skipper y yo...? ¡Tú también lo crees! Por eso nos has destinado a Maggie y a mí, esta habitación. ¡La habitación de Jack Straw y Peter Ochello! [Muy violento] ¡Verdad que todos creéis en esta casa que Skipper y yo éramos como Straw y Ochello? [...] Es lo que pensáis todos...
TEM 1959

SUSTITUCIÓN

BRICK. She took this time to work on poor dumb Skipper. He was a less than average student at Ole Miss, you know that, don't you? I - Poured in his mind the dirty, false idea that what we were, him and me, was a frustrated case of that ole pair of sisters that lived in this room. Jack Straw and Peter Ochello! - He, poor Skipper, went to bed with Maggie to prove it wasn't true, and when it didn't work out, he thought it was true! - Skipper broke in two like a rotten stick - nobody ever fumed so fast to a lush - or died of it so quick...

GATA₄ TEO 1955

MARGARET. Sí. Habíamos estado bebiendo toda la noche. Al amanecer fuimos a ver la salida del sol a la orilla del lago. Me contó sus proyectos: que pensaba irse contigo a Sud-America, pero lo que intentaba era alejarte de mi vida, separarte de mí. Me odió siempre a pesar de sus amables sonrisas. Entonces fué cuando le dije: «Skipper, si sientes algo inconfesable por mi marido, será mejor para los tres que no vuelvas a verle más». Me miró horrorizado y salió corriendo hacia el hotel. Yo le seguí, llamé a su habitación y dentro... me besó; intento demostrarme que me amaba, ¡pero fracasó! Fué una tentativa lamentable. Entonces descubrí la clase de amistad que sentía por Brick. ¡Todo era una gran mentira!

TEM 1959

MAGGIE. Se hallaba fuera de sí. Enloquecido por la bebida ... y se obstinaba en no salir. Como destrozaba los muebles, el gerente del hotel me dijo que fuera a calmarle o llamaría a la policía. Por eso fui a su habitación. Llamé a la puerta y le rogué que me dejase entrar. Se conducía como un loco, gritaba furioso unas veces y otras se mostraba débil y compungido. Y en todo momento, asustado, temeroso de ti. Le dije que tal vez era la ocasión más propicia para abandonar el rugby, que podría buscar un empleo y dejarnos en paz a nosotros. ¡Creí que iba a pegarme! Se fue acercando a mí lentamente, sonriendo de un modo que me causaba pánico. E hizo lo que menos esperaba yo, darme un beso. Aquella fue la primera y única vez que me tocó. Entonces comprendí lo que tenía que hacer: tenía que anular a Skipper. Demostrar a Brick que aquella amistad tan profunda y sincera era mentira. Le demostraría que el tal Skipper no tenía escrúpulos en tratar de conquistar a la mujer de su mejor amigo sin necesidad de que lo alentaran. Se veía que estaba dispuesto a hacerlo incluso olvidando los deberes de la amistad [...] ¡No sucedió nada! Cien veces he intentado decírselo, pero el no me lo ha permitido. ¡No sucedió nada!

TCM 1958