

LA TRADUCCIÓN DE OBRAS DRAMÁTICAS EN LENGUA INGLESA EN LOS ESCENARIOS PÚBLICOS ESPAÑOLES DE POSGUERRA

María Pérez López de Heredia
Universidad del País Vasco

Al finalizar la Guerra Civil, se fundan dos teatros nacionales, el Español y el María Guerrero, como instrumento propagandístico al servicio del nuevo régimen. Su función es presentar una ideología tradicional, conservadora y patriótica al público español, aunque, desde el principio, numerosas obras extranjeras son traducidas y representadas en estos escenarios oficiales. La traducción de obras inglesas y norteamericanas se realiza a fin de satisfacer las necesidades teatrales y políticas del país. En ocasiones, las piezas traducidas son elegidas para ofrecer una visión conservadora que legitime y divulgue la ideología franquista. Otras veces, sin embargo, las obras contribuyen a innovar los parámetros dramáticos de los escenarios españoles, al tiempo que también sirven de vehículo transmisor de nuevas ideas que, gradualmente se van asentando en la cultura española.

El estudio de teatro traducido como elemento activo dentro de la vida socio-cultural de una determinada comunidad se ve condicionado por el hecho de que, como indica Lefevere “rewritings are produced in the service, or under the constraints, of certain ideological and/or poetological currents” (1992: 5). Además, si el marco de estudio se ocupa de una cultura que se estaba desarrollando bajo un régimen totalitario, esta afirmación cobra un significado especial. La traducción representa, como en todas las culturas en crisis, la posibilidad de mirar al exterior, al tiempo que va introduciendo nuevos parámetros ideológicos y artísticos en la escena española. Como sabemos, el campo dramático fue la forma de expresión más condicionada por la dictadura franquista. La actividad teatral se ve sujeta al control de la censura, debido principalmente a su naturaleza pública; el teatro como espectáculo llegaba a todos los estratos sociales y debía ser cuidadosamente controlado. Hemos de tener en cuenta que, aunque el teatro puede ser considerado un género literario más, junto a la narrativa o poesía, puede observarse también como componente del campo dramático, junto con el cine o la televisión entre otras formas de expresión dramática y artística. Esta orientación se enfoca al estudio de los textos representados y tiene un valor más socio-cultural que

literario. Como dice Susan Bassnett “the function of the text as an element for and of performance” (1991: 132) es lo que distingue a una obra dramática, que se escribe y traduce pensando en la representación en la mayoría de las ocasiones. Concebimos el teatro como parte integrante de la vida socio-cultural de una comunidad concreta, no siempre bajo los patrones del canon literario. No se debe olvidar que, como indica Martin Esslin “drama provides some of the principal role models by which individuals form their identities and ideals, set patterns of communal behaviour, forms values and aspirations, and has become part of the collective life of the masses” (1987: 14).

El teatro desempeñó un papel importante en la normalización de la vida socio-cultural del país después de la guerra. Nada más terminar el conflicto, desde el gobierno se tomaron una serie de medidas que tenían como objetivo la rápida restauración de los espectáculos públicos a fin de dar al pueblo la imagen de vuelta a la normalidad. Los repertorios teatrales pasaron a ser vigilados y condicionados por la censura a través de la recién creada Junta de Espectáculos, cuya misión principal era la de regular la actividad dramática. Ya durante la guerra se habían promovido diferentes acciones para canalizar la ideología patriótica a través del teatro, fundándose el Teatro Nacional de Falange, que, paradójicamente, se sirve de la experiencia de su predecesora, la extinguida y republicana Barraca. Después de la victoria franquista, el Teatro de la Falange daría paso a la creación de los dos teatros oficiales que constituyen el marco de la presente contribución, el María Guerrero, que se ocuparía principalmente de llevar a escena textos contemporáneos, nacionales o extranjeros; y el Español, cuyo repertorio estaría formado, esencialmente, por teatro clásico, pero, al igual que en el María Guerrero, tanto de procedencia española como foránea. Ambos se fundaron como instrumento propagandístico al servicio del nuevo régimen y debían presentar una ideología tradicionalista y patriótica a la sociedad. Desde el principio, numerosas obras extranjeras fueron representadas en estos escenarios públicos; las piezas traducidas servirían para apoyar al régimen pero, al mismo tiempo, también serían el vehículo mediante el cual nuevas ideas y patrones pudieron entrar y establecerse en la vida socio-cultural española. De cualquier modo los orígenes de ambos centros estaban en realidad más allá de cualquier conflicto político, pues la creación de un teatro nacional había sido promovida desde la década de los veinte y, con más fuerza, durante la Segunda República. Incluso podríamos considerar a estos dos escenarios públicos como una paradójica combinación de ideas falangistas y republicanas acerca del teatro y de la cultura.

En cualquier caso, es incuestionable que el Estado utiliza estos centros oficiales para difundir su discurso, especialmente durante la década de los cuarenta. Más tarde, a partir de los cincuenta, sería en estos mismos escenarios donde nuevas formas de expresión e ideologías empezarían a hacer su aparición. Poco a poco, autores y obras innovadores, tanto originales como traducidos, empezaron a representarse. La estabilidad económica y consecuentemente artística de estos centros dramáticos subvencionados permiten la aparición en España de un elemento innovador, la figura del director escénico, hasta entonces desconocida. Cada director sería quien decidiera las directrices artísticas a seguir, así como las obras que debían estrenarse, de manera que se pueden observar determinadas normas de conducta dependiendo del director que estuviera en cada momento al frente del teatro. Así, la mayor o menor presencia de teatro extranjero estará determinada única y exclusivamente por la voluntad de cada director escénico, sobre el cual recaía la responsabilidad poética y artística de la institución pública.

Ya se ha señalado que la presencia del teatro extranjero traducido es constante en ambos teatros desde su establecimiento. Incluso hay voces que se alzan para criticar la escasa presencia de autores y obras nacionales frente a la avalancha de nombres y títulos foráneos, críticas que no resultan del todo extrañas si se tiene en cuenta que los dos teatros habían sido creados como instrumento propagandístico al servicio del régimen. Bien es cierto que determinadas obras de teatro de procedencia extranjera se usan para divulgar la ideología franquista. Al mismo tiempo, otras piezas extranjeras tratarían de conseguir el efecto contrario, como vehículo transmisor de nuevas ideas que gradualmente se irían asentando en la cultura española. De esta manera, tenemos que acercarnos al corpus de obras extranjeras representadas en estos escenarios oficiales desde dos vértices opuestos. Por un lado, como hechos de cultura condicionados por las normas discursivas de la dictadura; por el otro, como elementos innovadores que introducen en los escenarios y cultura españoles, siempre a través de la traducción, nuevas normas de conducta, poéticas e ideológicas.

Un breve análisis cuantitativo de los repertorios de ambos teatros públicos, Español y María Guerrero, nos proporciona datos objetivos, y no por ello menos sorprendentes, en cuanto a la presencia de teatro extranjero en los escenarios oficiales. Las cifras indican que las representaciones de obras teatrales traducidas ocuparon alrededor de un 40% de la producción global de ambos centros entre 1939 y 1960. Siendo más precisos, debemos señalar que, en el caso del María Guerrero, la proporción desciende hasta casi un 35%, mientras que, en el Español, sube hasta un 43% del número total de representaciones. Casi la mitad de la producción es resultado de una traducción.

En cualquier caso, partiendo de ese 40% de producción extranjera global, observamos que el texto de origen de un 45% está escrito en lengua inglesa, siendo su procedencia británica o norteamericana. Una vez más, casi la mitad de la producción total de origen foráneo. Proporción muy alta que se hace aun más reseñable en tanto en cuanto debemos considerar que el resto de obras proceden de diferentes nacionalidades. Alemania, Francia, Italia o Portugal, entre otros países, tienen que compartir ese 55% que resta de las representaciones extranjeras, de manera que queda suficientemente clara la supremacía del elemento inglés en los escenarios españoles. Esta alta incidencia de teatro británico y americano nos indica, una vez más, que la traducción va más allá de un trasvase lingüístico; se realiza entre dos culturas a fin de conseguir el acercamiento entre ambas. En el caso que nos ocupa, parece claro que la traducción acerca la cultura norteamericana a los escenarios, lo cual se irá trasladando a la vida socio-cultural española, debido a circunstancias no sólo lingüísticas, literarias o artísticas, sino también por razones de tipo político y económico.

Como ya se ha venido indicando, a lo largo del desarrollo de los Teatros Nacionales, la traducción, en especial la de textos ingleses y norteamericanos, desempeña un doble papel, tanto en lo ideológico como en lo artístico. Por un lado, se traduce con miras propagandísticas, como puede ser el caso de la obra de Emmet Lavery, *La primera legión*, estrenada en 1940 en versión de Alvaro Cunqueiro y cuya “temática circunstancial” nos hace pensar que se trataba de presentar una ideología concreta ante el público, de manera que, a través de la traducción, se intentase conseguir un efecto conservador en la presentación de la obra en nuestro país. La crítica nos dice además, 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 transcurría en una residencia de jesuitas’” (Bernal y Oliva 1996: 36-37). Obviamente, la obra de Lavery funciona en los escenarios españoles como un mero instrumento de propaganda al servicio de la doctrina católica, base y sustento del régimen franquista.

También se traducen y representan obras a fin de conseguir el efecto contrario, es decir, introducir en la escena española contenidos que por su planteamiento pudieran resultar nocivos para la estabilidad ideológica del régimen. Así, *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller, traducida por Diego Hurtado y representada en diciembre de 1956. Un breve repaso a los expedientes de censura de la obra nos indica que no tuvo ningún problema, en principio, para conseguir la autorización necesaria para ser representada. A pesar de ello, los encargados de velar por las buenas costumbres, moral e ideología de los españoles, enseguida se hacen eco de que en Francia la obra “fue acogida con grandes aplausos de todo el mundo comunista” y de que el autor era “escritor filocomunista y residenciado, en su día, por las autoridades estadounidenses a causa de su posición doctrinal y política”. Sin embargo, la obra ya estaba en cartel y las autoridades deciden no suspender las representaciones, considerando, pragmáticamente, que la obra “no tiene ningún mensaje político” (Expediente de Censura nº 310-56). Cabe la duda de saber si esto era así porque en la versión de Hurtado se habrían limado aquellos aspectos que pudieran resultar peligrosos. Como señalaba en su día un crítico, determinadas “obras como *Las brujas de Salem* fracasaron fuera por un forzado intento de politización” (A.A.V.V. 1993: 115). Sin embargo, triunfa en España, quizá por que, a través de la traducción se omiten contenidos políticos y/o ideológicos que permitiesen su “apolitización” y consecuente representación. En cualquier caso, el público español pudo asistir a la representación de una obra que sí tiene una fuerte carga política y escrita por una autor con cierta afiliación política, aunque los responsables de la censura no pudieran, o no quisieran, verlo. Lo cierto es que una obra de tintes políticos contrarios al régimen fue representada en un teatro oficial, de forma que se puede pensar que la traducción estaba colaborando a suavizar los planteamientos ideológicos al servir de vehículo para la entrada de nuevos planteamientos que pudieran ir cambiando el panorama socio-político del país.

Por otro lado, los Teatros Nacionales estaban abiertos a la innovación poética y dramática, que en muchas ocasiones llegaría a través de la traducción. Así, vemos como el estreno de otra obra en lengua inglesa, constituiría el gran éxito de la temporada 42/43. *La herida del tiempo*, de Priestley, era, según su director y adaptador, Luis Escobar “una de las más interesantes y más sorprendentes comedias de la literatura moderna” (A.A.V.V. 1993: 86). De esta obra se considera que “reveló en los escenarios españoles, la existencia de otros caminos para la dramaturgia contemporánea, con nuevas temáticas y nuevos problemas, y demostró el retraso de los autores españoles, que seguían anclados en los primeros años del siglo XX” (A.A.V.V. 1993: 86). A pesar de ello, la obra tuvo algunos problemas con la censura ya que se considera a su autor “rojo, escritor de tendencias izquierdistas, enemigo de la España de Franco. En sus ideas políticas trata de conciliar las ideas conservadoras con el comunismo” (Expediente de Censura nº R-3536), a pesar de todo, la adaptación de Luis Escobar, aunque con algunas tachaduras, es autorizada y, al margen de ideologías que resulten más o menos subversivas al régimen, puede introducirse en los escenarios una nueva temática que contribuye a renovar el panorama teatral español, una vez más a través de la traducción.

De la misma manera, otra obra de Miller, *La muerte de un viajante* se estrena en España en 1952, constituyendo una auténtica revolución dentro de la escena española. Tanto es así que su director, José Tamayo, accede poco después a la dirección del Teatro Español, gracias a la innovación artística que había supuesto la adaptación y representación de la obra. Como escribía años después 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 (Primer Acto, 7.3.57: 5-7).

Aunque, la censura protesta por 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 mismo tiempo como “una obra poética y escénicamente muy bella” (Expediente de Censura nº 00003-52) y, pese a las reticencias morales señaladas, una vez más, la obra es autorizada para su representación.

Como hemos podido comprobar a través de estos ejemplos, gracias a la traducción, nuevas ideas y elementos se propagan por la cultura meta, aunque también se utilice para reforzar el discurso ideológico dominante. Teniendo en cuenta que “translations are facts of target cultures” (Toury 1995: 29), podemos concluir que, también en el caso del teatro inglés y americano traducido y representado en los Teatros Nacionales durante la posguerra, la traducción actúa al servicio de la cultura donde se produce. En ocasiones, consiguiendo un resultado conservador; en otras, más importantes para el desarrollo de nuestra cultura, convirtiéndose en poderoso vehículo que permite la entrada de elementos innovadores, dramáticos e ideológicos, en la escena y cultura españolas.

Referencias

(1957) Revista *Primer Acto* (Marzo-Abril 1957).

A.A.V.V. (1993) *Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962)*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas.

Bassnett, Susan (1991) *Translation Studies*. London-New York: Routledge (edición revisada).

Bernal, Francisca y César Oliva (1996) *El teatro público en España (1939-1978)*. Madrid: Ed. García Verdugo.

Esslin, Martin (1987) *The Field of Drama*. London: Methuen.

Lefevere, André (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame*. London-New York: Routledge.

- Ministerio de Información y Turismo (1942) *La herida del tiempo* (Expediente nº R-3536, 21.10.42), Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.
- (1952) *La muerte de un viajante* (Expediente nº 00003-52, 3.1.52), Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.
- (1956) *Las brujas de Salem* (Expediente nº 310-56, 7.11.56), Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.
- Toury, Gideon (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.