

La traducción del teatro inglés en España: cuarenta años de plagios

Raquel Merino Álvarez
Universidad del País Vasco

Introducción

¿Cómo dar una visión del modo en que se ha traducido el teatro inglés en las últimas cuatro décadas, y cómo presentar los resultados del estudio de un amplio corpus de traducciones y hacerlo desde una perspectiva adecuada a la audiencia y el momento, mediados de marzo de 1994? Las respuestas a estos interrogantes explican el título que en su día facilité para mi participación el III Curso Superior de Traducción inglés/español, coordinado por la Doctora Fernández Nistal: “La traducción del teatro inglés en España: cuarenta años de plagios”. Un título sin duda provocativo, que pretende llamar la atención sobre un método tan común como desconocido de ofrecer traducciones dramáticas en nuestro país: la pura y simple apropiación de la traducción de otro, el plagio¹.

Este es un año especialmente adecuado para tratar este modo ilícito de proceder. 1994 figurará en los anales de la historia del teatro en España como un año nefasto para los plagiarios. Por primera vez se condena, al amparo de la Ley de Propiedad Intelectual, un plagio de estas características: el cometido por Manuel Vázquez Montalván en relación con la traducción que el Catedrático de la Universidad de Murcia, Dr. Ángel Luis Pujante, hizo de la obra *Julio César* de Shakespeare².

El caso Vázquez Montalván, el trabajo de Pujante usurpado y vendido bajo el nombre de otro, no es en absoluto un caso aislado. La historia del teatro inglés traducido en nuestro país, y no sería difícil descubrir que la del teatro extranjero en general, se podría muy bien relatar comenzando por señalar la apropiación indebida de la traducción de otro como método sistemáticamente utilizado por los autores de versiones, traducciones y adaptaciones. El plagio con ser un procedimiento ilícito y nada ético no es ni ha sido por ello menos frecuente.

Perspectiva histórica

¹ Según el diccionario de la RAE plagiar es “copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias” (pág. 1146), ésta es la acepción del término que utilizaremos y éste es el punto de partida del presente artículo: la apropiación indebida de obras (traducciones) ajenas dándolas como propias.

² “Una sentencia del Tribunal Supremo condena por primera vez el plagio de una traducción. Vázquez Montalván deberá pagar a Ángel Luis Pujante por plagiarle *Julio César*”, ABC, viernes 14 de enero de 1994, pág. 47.

“Vázquez Montalván tendrá que indemnizar al profesor Ángel Luis Pujante. El escritor reprodujo en parte la traducción de *Julio César* sin estar autorizado”, Gaceta Universitaria (Universidad de Murcia), febrero-marzo 1994, n^o 13.

Una revisión de la presencia del teatro inglés en el mundo teatral español de la segunda mitad del siglo nos demuestra lo significativa que ésta ha sido ³. El panorama desde el escenario español en estos cuarenta años (1950-90) es variopinto con una continuada e importante presencia del teatro extranjero, y particularmente el inglés, en la escena nacional. Así se observa cómo en años claves para la vida teatral española (1958, 1960, 1972, 1982) se representaron tantas obras españolas como extranjeras⁴. En 1961, 1971, 1973, 1978 o 1984 el número de obras extranjeras superó al de obras españolas. En cualquiera de estas temporadas el porcentaje de obras originalmente escritas en inglés rondaba el cincuenta por ciento del total de obras extranjeras. Podemos afirmar que la presencia del teatro inglés en la escena española ha sido marcada y que, salvo rarísimas excepciones, siempre se ha presentado en traducción.

Se pueden distinguir en estos años tres tipos de traductores de obras dramáticas. Primero, los traductores profesionales, aquéllos cuya función fundamental en el mundo teatral es la de traducir (tal es el caso de José Méndez Herrera, Diego Hurtado o Vicente Balart). En segundo lugar están los profesionales del teatro (directores, actores, empresarios) que se dedican de forma adicional a firmar versiones y traducciones (José Luis Alonso, director; Conchita Montes, actriz; o Luis Escobar, empresario, director y actor). Por último, dentro del grupo de miembros del sistema teatral que, aparte de cumplir su función fundamental en el mismo, traducen, están los dramaturgos (entre ellos firmas como las de Buero Vallejo, Antonio Gala o Ana Diosdado) y algunos literatos dedicados generalmente a otros géneros. De entre todos ellos, por la posición misma que ocupan en el sistema teatral, quizá el grupo que más influencia tenga y más poder ejerza es el segundo, aunque la posición personal de poder de individuos concretos sea también un elemento importante a tener en cuenta.

Una vez desvelada, si bien someramente, la procedencia y filiación del sujeto de la traducción, el artífice o al menos el responsable que firma la misma, pasemos a considerar el objeto: el tipo de obras y autores que se han traducido en la época que nos ocupa. Aunque un dramaturgo como Tennessee Williams pueda servir de ejemplo por el número de sus obras que han sido traducidas y representadas con éxito y la variedad de traductores que han acometido la labor de traducir su producción, lo cierto es que la inmensa mayoría de las piezas trasladadas en estos años han sido obras comerciales de éxito fulgurante y cuyos autores disfrutaban de una fama tan fugaz como el éxito comercial que cosechan sus obras.

En definitiva, teatro comercial en su mayoría y motivos netamente económicos a la hora de representar y producir gran parte de las obras con que nos encontramos en esta época. Otro rasgo peculiar que caracteriza al teatro inglés en traducción es la asimilación que ha sufrido, de modo que los comportamientos y procedimientos relacionados con éste no distan de los que observamos en el teatro español. El texto extranjero, una vez traducido, y el original español son sometidos a los mismos procesos, por los mismos profesionales, siguiendo idénticas pautas de manipulación. Entre las manipulaciones posibles y probables

³ En relación con una perspectiva histórica de la presencia del teatro inglés en España, tanto desde el escenario como desde la página, véase Merino 1993 (Livius. Revista de Estudios de Traducción, nº 3, pp. 197-207.)

⁴ Estos datos se refieren a las obras más relevantes comentadas por la crítica y reflejadas puntualmente por Francisco Álvaro en los volúmenes de El Espectador y la Crítica, publicados anualmente desde 1958 hasta 1985, fecha de la muerte de su editor. Estos volúmenes, editados por este vallisoletano dedicado en cuerpo y alma al teatro, son referencia obligada para cualquier estudioso del teatro de esta época en España.

que ocurren a nivel textual está, por supuesto, la traducción de textos extranjeros, así también la adaptación (tanto de textos originales españoles como traducidos), y otra, no desdeñable, es el plagio. Esto al menos es lo que ocurre cuando se observa el fenómeno teatral desde el escenario⁵.

Del estudio descriptivo-comparativo de un nutrido número de obras⁶ parten los datos que me llevan a esbozar aquí una tradición de plagiar y a afirmar que esta hipótesis de trabajo, que ha sido comprobada en unos cuantos casos hasta ahora, tiene un enorme potencial. Quizá antes de seguir exponiendo las conclusiones del mencionado estudio convendría explicar, si bien brevemente, el método utilizado y los resultados parciales obtenidos en cada fase del estudio, ya que en la la sesión del 17 de marzo del III Curso Superior de Estudios de Traducción la cuestión metodológica pareció ser la que más interés suscitaba.

Análisis descriptivo-comparativo de textos teatrales inglés-español

Curiosamente, aunque la pregunta inicial de la que partí al estudiar el modo en que se había traducido el teatro inglés en nuestro país se refería precisamente a los procedimientos y estrategias utilizados por los encargados de verter el texto original inglés al español; los resultados finales apuntan a manipulaciones diversas, no siempre producto de trasvases interlingüísticos, y sin embargo, las más de las veces, derivadas de la posición de poder, dentro del sistema teatral español, del que las efectúa.

Como he apuntado antes, la pregunta inicial para la que quería encontrar respuesta, el objetivo principal, se refería al modo en que el teatro inglés se había traducido en España en las últimas cuatro décadas (de los cincuenta a los ochenta). Al acotar un espacio de tiempo extenso pretendía que las observaciones derivadas del análisis tuvieran una repercusión amplia y fueran representativas. Del mismo modo al seleccionar un corpus numeroso se pretendía dar una respuesta a la pregunta inicial ajustada a la realidad y reflejo de la situación general. Puesto que tal como dice Raymond van den Broeck: “*only descriptive research on a large scale can warrant sufficiently refined theoretical insight*” (1986: 109)

Partí, para este trabajo eminentemente descriptivo, de la consideración del teatro como parte del campo dramático que incluiría medios de tanta repercusión en nuestros días como el cine o la televisión, entre otros (Esslin 1987). Siendo el elemento distintivo del teatro su naturaleza inherentemente dramática, dicha especificidad había de tenerse en cuenta, por cuanto las particularidades del género afectarían indudablemente al modo en que las traducciones dramáticas se efectúan y al modo de acometer el análisis descriptivo-comparativo de este tipo de textos meta y sus correspondientes originales. En el texto dramático, escrito para ser representado, se encuentran expresados por medio del código lingüístico todos aquellos códigos no lingüísticos que tendrán su realización en el escenario (o en la pantalla). Indudablemente, la muestra de su especificidad es la estructuración y presentación del texto dramático en dos niveles (diálogo y marco, o texto primario y texto secundario).

⁵ La perspectiva es diferente vista desde la página (sólo obras publicadas). A este respecto, véase Merino 1993.

⁶ Estudio que llevé a cabo en mi tesis doctoral *Teatro Inglés en España: ¿traducción, adaptación o destrucción? Algunas calas en textos dramáticos*. (1992) Universidad del País Vasco, Facultad de Filología y Geografía e Historia (Vitoria).

Para llevar a cabo el estudio del teatro inglés traducido, como no podía ser de otro modo, el soporte elegido fue el impreso. A través del texto impreso llega el lector, el traductor, el productor, el director y el manipulador al hecho teatral. Es también este formato el único fiable a la hora de estudiar la pieza teatral. La representación, con ser importante, es efímera y cambiante y una representación no sería, al contrario que en el cine, representativa de las demás (en el cine el film es **la** representación). Aun más, la puesta en escena de una obra está siempre potencialmente presente en el texto por medio del código lingüístico.

La meta principal era, por tanto, descubrir cómo se había traducido el teatro inglés en España y el objeto/s de estudio: el texto dramático traducido que se sometería a un análisis descriptivo-comparativo (de textos meta y de binomios textuales texto original-texto meta - TO/TM-). En el corpus, compuesto por un centenar y medio de obras, se encontraban autores y obras de muy diversa procedencia y talante. Así mismo las fechas de representación y publicación de las traducciones tenían una distribución variada y uniforme en el espacio de tiempo elegido.

El sistema de análisis utilizado consta de cuatro fases diferenciadas y consecutivas. Los resultados de cada una se verifican y amplían en la siguiente, y lo mismo ocurre con las hipótesis formuladas en cada una de ellas. Se comienza con lo global y general para llegar a lo específico. Así se procede al análisis preliminar, de éste al macroestructural, microestructural y, finalmente, al análisis intersistémico.

La primera fase, preliminar, se centra en el análisis descriptivo de la información que la edición de cada texto meta nos ofrece. Se analiza aquí todo lo que rodea al texto en sí mismo: la presencia o ausencia del nombre del autor original y/o del traductor (o autor meta), el título original y/o el meta, la referencia a la representación original o meta, los comentarios críticos y metatextos en general. En definitiva, todo lo que en la edición nos comunica el estatus de esa obra en el contexto en que aparece y el tratamiento que la misma y su autor/s han tenido.

Del análisis primero de datos editoriales, referentes al centenar y medio de obras que forman el corpus objeto de estudio, resultó una doble caracterización de las ediciones: ediciones de lectura y ediciones escénicas, con una composición de un cincuenta por cien aproximadamente de cada tipo. Las ediciones escénicas se caracterizarían por la interrelación clara con el escenario: referencias siempre a la representación (en lengua meta), al nombre del autor meta y la utilización de etiquetas como versión o adaptación para referirse al traslado de la lengua original a la meta, con los derechos de autor asignados bien al autor meta o editorial meta; en definitiva, por un acercamiento al escenario dentro del sistema teatral meta. Las ediciones de lectura se distinguirían por una presencia más acusada del autor original (incluso a veces con referencia a la representación en lengua original) y una intención de acercar al lector a la cultura a la que pertenece el autor. Se utilizan para describir la labor de traslado fundamentalmente etiquetas como “traducción” que implicarían un tratamiento más cuidadoso, o que pretenderían dar esa impresión.

En lo referente al análisis textual propiamente dicho quizá la dificultad mayor resida, como en el resto del estudio, en la naturaleza dual del texto (y del hecho) dramático, lo que se ha dado en llamar doble articulación del texto teatral, escrito para ser representado⁷. Esta especificidad del género dramático se manifiesta aún más, si cabe, al acometer el análisis descriptivo-comparativo de textos traducidos (o de textos fílmicos entre sí, o de las

⁷ Véase Santoyo 1989 para lo relativo a la especificidad de la traducción dramática y lo que él denomina “estrategia de escenario” y “estrategia de lectura”.

adaptaciones fílmicas con las obras literarias de las que surgen). La necesidad de dar cabida en el análisis, y reflejar de algún modo, la especificidad del género dramático me llevó a postular y definir lo que considero constituye la unidad mínima estructural del drama o campo dramático⁸: la RÉPLICA. Es ésta la unidad consustancial al género, de modo que cualquier texto estructurado en réplicas se reconoce y funciona como texto dramático, mientras que la ausencia de estas unidades indica de inmediato que el texto no es dramático.

La réplica abarca los dos niveles distintivos del texto dramático: diálogo o texto primario (todo aquel texto que se escribe para ser declamado) y texto secundario o marco (el texto que expresa lo que ha de ocurrir en el escenario, que marca las intervenciones de los personajes). Una réplica está formada típicamente por el discurso asignado a un personaje dado (texto primario de la réplica) y todo el texto secundario relacionado con dicho discurso: nombre del personaje (gráficamente diferenciado) y acotaciones de todo tipo referidas a dicho discurso y personaje. Una réplica dada, reflejada en la página del modo en que someramente se acaba de explicar, tiene su realización correspondiente en el escenario (o la pantalla): el texto primario se refleja en forma de discurso o parlamento declamado y el texto secundario se expresa por medio de los códigos no lingüísticos típicos del género.

La réplica no es una unidad teatral, es una unidad dramática. Como tal se encuentra y distingue en cualquier otra forma de espectáculo, en cualquier manifestación dramática. Se encuentra, sobre todo en nuestros días, en la televisión y en el cine, medios diferentes del teatral pero pertenecientes al mismo género dramático. En ellos el texto secundario, en el que se refleja la complejidad técnica propia de medios que se ofrecen a través de la pantalla (y no del escenario), es obviamente más amplio que el texto primario, pero la dualidad persiste y continúa así mismo dándose la estructuración en réplicas.

Una vez que hube postulado y establecido la réplica como unidad mínima estructural del drama, tanto en la página como en el escenario, pude acometer la comparación de los binomios TO-TM y llegar a resultados significativos.

Así, en la segunda fase del estudio, la macroestructural, procedí a un recuento de réplicas de doscientos textos, cien binomios textuales TO-TM, con el fin de establecer “cuánto” del texto original parecía estar presente en el texto meta. El resultado no pudo ser más contundente: la mitad de los textos meta caracterizados en la fase anterior como ediciones escénicas ocupaban los extremos de adición y supresión de una escala en cuyo centro se encontraban la práctica totalidad de las ediciones de lectura. Estas últimas, pues, ponían de manifiesto una estrategia de adecuación al texto original (al menos cuantitativamente), muy en consonancia con la caracterización de las ediciones correspondientes y la tradición de presentar el texto meta como cercano y fiel al texto original. En el caso de las ediciones escénicas, éstas, en su mayoría, seguían una estrategia de supresión; mientras que una cuarta parte de las mismas tendían hacia la adición de réplicas.

⁸ Martin Esslin (1987) ya desde el título de su obra, *The Field of Drama*, afirma que tanto el teatro como el cine y la televisión son los medios fundamentales de expresión dramática, que lo que tienen en común estos tres medios (junto con otros muchos) es precisamente su naturaleza netamente dramática. Es éste precisamente uno de los puntos de partida de mi estudio.

Puesto que el recuento se efectuó sobre unidades mínimas⁹ los resultados del mismo reflejan de manera muy ajustada y de forma cuantitativa -al expresarse en tantos por ciento y números absolutos- la estrategia seguida al verter el original. Las conclusiones de esta comparación macroestructural apuntaban casos extremos que, obviamente, iban a constituirse en casos tipo de estudio microestructural.

En la tercera fase se seleccionaron las obras localizadas en los extremos de adición (182% de reproducción de réplicas del original) y de supresión (47%) de réplicas, y en el mismo centro (100%), los tres ejemplos extremos de las tres estrategias de traducción encontradas. También se seleccionó un doble binomio textual (2TO y 2TM) de una misma obra para poder así efectuar no sólo la comparación de transvases interlingüísticos, sino intralingüísticos (revisión del TO, posible deuda entre los TM por tratarse de una cadena textual clara, etc.).

Al proceder a comparar minuciosamente los binomios seleccionados se observó cómo la utilización de estrategias de supresión y adición no sólo se confirmaba sino que éstas se revelaban aun más acusadas, puesto que ciertos fenómenos de sustitución -supresión y adición a un tiempo-, reducción y ampliación, que no se habían manifestado lógicamente en el cómputo global de la fase anterior, se hacían patentes en ésta. De hecho el TM que ocupaba el extremo de adición resultó ser fundamentalmente una reescritura. El TM localizado en el extremo de supresión, aunque no reflejaba más que un tercio del TO correspondiente, se podía sin embargo calificar como traducción -si bien muy parcial- puesto que al menos el hilo conductor del argumento se mantenía durante toda la obra. Finalmente, al estudiar el TM localizado en el centro exacto (con igual número de réplicas del TO en el TM) se pudo comprobar cómo, efectivamente, la estrategia de adecuación se había cumplido a otros niveles textuales.

En cuanto al doble binomio textual elegido por su complejidad (2TO y 2TM) cabe destacar que se comprobó que el sistema de análisis comparativo no sólo era aplicable, sino extremadamente adecuado, en el estudio de revisiones (del TO2 con respecto al TO1) y de plagios (TM2 del TM1), es decir, de cualquier traslado o manipulación textual -tanto intralingüística como interlingüística- que pudiera haber tenido lugar tanto entre textos originales (revisiones, adaptaciones) como entre textos meta (adaptaciones, plagios de traducciones) o entre TO y TM (traducción propiamente dicha).

En la fase intersistémica se pone de manifiesto que el caso extremo de estrategia de supresión se explica como una labor de corte y confección en favor de una actriz de reparto específica, con el beneplácito del autor original, y hasta de la crítica. En cuanto al caso extremo de adición (reescritura) es patente la posición de poder del autor meta en el sistema teatral y el absoluto desconocimiento y desprotección del autor original, cuyo papel queda reducido a figurar como autor de un producto que sólo comparte con el original el título y parte del argumento de la obra .

Quien tiene poder dentro del sistema teatral lo ejerce, no existe otra conclusión posible. El modo en que se manipulan los textos dramáticos, originales o traducidos, y los extremos hasta los que se llega, depende en gran medida del margen de maniobra que el manipulador o intermediario tenga. No hay límites ni códigos, como no sean los personales. En este estado de cosas las únicas tradiciones que perviven son las de ocultar

⁹ El recuento de unidades mayores, como el acto o la escena, aunque se efectuó, no resultó ser muy significativo, puesto que cuando ocurren los cambios pueden ser simplemente de reorganización de la estructural general de la obra pero no referidos al contenido. En cualquier caso se detectaron cambios en un número muy reducido de obras.

los fraudes y afianzar la fama establecida. Si el traductor no ostenta ya cierto poder en virtud de su pertenencia a otro colectivo teatral, el que tiene como traductor es tan limitado e insignificante como en tantos otros ámbitos y el valor otorgado a su trabajo, reducido, tanto en derechos como en reconocimiento.

Otra de las conclusiones de este estudio fue la constatación de una clarísima doble tradición textual -americana y europea- del teatro inglés (tanto en TO como en TM). Así nos encontramos, en multitud de ocasiones, con textos originales en edición americana y europea -en ocasiones, con cambios significativos-; del mismo modo, suele ser frecuente descubrir el doblete traducción argentina-traducción española. Esta tradición esconde en sí misma una potencial "traición" que es una de las hipótesis que más fuertemente se apuntaban al finalizar el estudio. Explorados ciertos casos representativos parece acertado afirmar que las traducciones argentinas de obras inglesas, presentadas en forma de ediciones de lectura y editadas poco tiempo (un año o dos) más tarde que el original correspondiente, han servido de cantera, entre otros, a los plagiaros que abundan y no conocen coto. La no traducción, la traición, la apropiación indebida de un texto ajeno que, además, en el caso de las traducciones argentinas, parece estar más escondido por alejado en el tiempo y en el espacio; es otra estrategia de traducción. No es este modo de proceder desconocido en otros países. En Inglaterra, donde se actúa de manera tan impune como en España, la polémica ha saltado ya más de una vez a los periódicos¹⁰.

Plagios probados, plagios probables

Así como otros modos de realizar y ofrecer versiones de obras extranjeras se pueden reconocer tras estudios comparativos más o menos exhaustivos, el plagio no suele ser tan obvio y sólo se descubre cuando se estudian minuciosamente cadenas textuales de TM, no muy corrientes en el caso del teatro. Las obras teatrales, incluso en su forma impresa, tienen una vida más efímera que otros tipos de textos. Se consumen y producen con total inmediatez. Los textos teatrales editados son, así, en muchas ocasiones, difícilmente localizables y, por tanto, poco probable descubrir relaciones entre ellos.

Un ejemplo claro del modo en que comenzó a tomar forma la hipótesis de tradición de plagios en nuestro sistema teatral lo constituye el doble binomio textual *Panorama desde el puente*/A *View from the Bridge*. Lo que en un principio se planteó como el estudio comparativo de la versión española publicada en 1980 (TM2) y el original generalmente reconocido como tal (TO2), derivó en un estudio más complejo y completo. Esta obra de Arthur Miller, *A View from the Bridge*, se representa y edita en 1955 (TO1) sin embargo el dramaturgo norteamericano, dada la fría recepción de la obra en Nueva York, la rehace para su presentación en Londres en 1956 y en 1957 en París. La versión londinense se publica entonces (1957) con copyright de ese año y se convierte desde entonces en el único original. La edición primera en inglés (1955) queda literalmente como una pieza rara y no se utiliza ni para representaciones ni para traducciones.

El *Panorama desde el puente* del que parte el estudio (TM2), la versión española firmada por José Luis Alonso y editada por MK Ediciones en 1980, correspondiente a la representación de la obra en Madrid, viene presentada por el mismo Alonso como traducción de la pieza revisada por Miller, es decir, la versión standard. La comparación del texto inglés de 1957 y del español de 1980 no podía estar más clara cuando, de forma

¹⁰ En relación con esta cuestión baste mencionar los siguientes artículos: "The War of the Words", en *The Sunday Times*, 27 de enero 1980; "A Code for Theatre Translations and Adaptations", en *Language Monthly*, 11 mayo 1985; "Gained in the translation", *The Independent*, 9 de agosto 1990.

excepcional y explícita el autor de la versión española nos indica que original nos está ofreciendo. Sin embargo cualquier análisis comparativo de dicho binomio textual resultaba prácticamente imposible. Aunque se apreciaba que globalmente las obras coincidían, al acercarnos a los textos la comparación era impracticable, incluso materialmente.

La comparación de esta versión española con el original que su autor claramente dice no haber utilizado (puesto que afirma estar ofreciendo el texto revisado por Miller), el TO1, resulta no sólo posible sino que pone de manifiesto una relación estrecha TO1-TM2. Hasta aquí, estaríamos enfrentándonos a una paradoja: que el autor de la versión española insista en que el texto original utilizado por él mismo es el revisado, cuando, efectuada la comparación, parece haber sido el no-revisado. Esto quizá tenga su explicación en una dudosa autoría por parte de Alonso de la versión que firma. No sería el primer caso de versión firmada por un famoso miembro del sistema teatral y realizada por un traductor en la sombra.

La prueba definitiva vino, por un golpe de suerte, de la mano de una traducción de esta obra publicada en Argentina, según era costumbre en este país, un año después de la primera edición inglesa, en 1956. Comparado este TM1 con el TO1 se comprueba efectivamente que se trata de la traducción de la primera versión en un acto, representada y publicada (tanto en EE.UU. en 1955, como en Argentina en 1956) junto con Memoria de dos lunes.

Comparados el TO1 y el TO2 para constatar los cambios efectuados por Miller en el proceso de revisión, la única comparación posible (pero altamente improbable si tenemos en cuenta el origen explícitamente citado del TM2) entre estos cuatro textos que no se había aun efectuado (TM1/TM2) habría de explicar las paradojas y contradicciones que habían impedido establecer el tipo de relación entre la traducción de Alonso y el original del que dice haber partido. La comparación del texto argentino de 1956 con el español de 1980 revela y desvela una clarísima relación de plagio. Salvo por cambios constantes de la variedad argentina al español peninsular y ciertos retoques, la versión de Alonso se corresponde con la traducción firmada por Jacobo Muchnik y Juan Angel Cotta en 1956¹¹.

Este, con ser un caso escandaloso, podría haber constituido un caso aislado. No lo es. La extrema y profunda manipulación de la obra de Langston Hughes, Mulato por parte de Alfonso Sastre, autor de la versión española, me llevaron a considerar más de una relación entre el TM firmado por Sastre y otros originales o TM que pudieran existir. Así pude localizar ¹² una traducción argentina de la obra de Hughes y descubrir que lo poco que del original quedaba en la versión de Sastre -puesto que la mayor parte del texto era invención del dramaturgo español, adición o reescritura o incluso escritura original- se correspondía con el texto argentino, publicado por Quetzal y suscrito por Julio Galer.

En traducción dramática al menos, en cuanto se presenta una cadena textual de traducciones, parece indicado entrar en consideraciones varias referentes a la naturaleza de la relación entre los textos meta que parten de un original. No parece importar que el autor sea más o menos famoso o esté más o menos consagrado, aunque el hecho de que el autor

¹¹ Véase Merino 1994, (*Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España, 1950-1990*) para más detalles sobre este doble binomio textual y todo lo relacionado con el sistema de análisis, metodología y resultados del estudio.

¹² En la biblioteca de la Fundación Juan March, especializada en teatro, donde amablemente me facilitaron el acceso a la traducción.

o la obra haya obtenido cierta fama parece ayudar a la realización, publicación y representación de más de una versión.

La única obra dramática escrita por James Joyce, *Exiles*, es el tercer caso probado de plagio que mencionaremos. Una vez más se trataba de una hipótesis de trabajo corroborada al efectuar un minucioso y detallado análisis comparativo de cada TM con el original y de los tres textos meta entre ellos. Una vez más también nos encontramos con una traducción publicada en Argentina (TM1), y dos españolas. La más popular (TM2) publicada en 1970 por primera vez y reeditada numerosas veces en diferentes editoriales es la firmada por Javier Fernández de Castro. Ésta es la versión que a principios de esta década fue llevada a los escenarios de Madrid. La última cronológicamente (TM3) aparece en Cátedra en 1987 y recoge su autor, Fernando Toda, la tradición textual de esta obra en español en el prólogo a esta edición.

Tradición y traducción, pero ¿existe aquí también “traición”?¹³ Tal era la pregunta obligada que planteada al enfrentarnos a esta cadena textual. Y, efectivamente, la hipótesis, tras un minucioso análisis comparativo, se confirma y comprobamos una vez más que el TM2 se basa en el TM1 del que plagia sin reconocer la deuda. La relación TM1/TM2 es estrecha. El TM3 también es deudor de los dos anteriores pero de forma esporádica y reconocida: el traductor habla de la utilización de estas versiones anteriores, consulta tan lógica como común en la realización de traducciones literarias. Irónicamente en este caso, el texto meta con más éxito, editorial y escénico, es, como en el caso de la traducción de Pujante plagiada por Vázquez Montalván, la menos honesta, la fraudulenta.

¿Es y ha sido el plagio una forma de ofrecer versiones españolas de obras inglesas en particular y extranjeras en general? En algunos casos, definitivamente probados, sí. Es muy posible que estos no sean los únicos. De hecho se trata de una hipótesis con visos de comprobarse en la mayoría de los casos en que exista una cadena textual de TM. Si se siguen consintiendo y hasta animando estas prácticas hoy en día, es muy posible que sea, entre otras razones, porque no es éste un procedimiento extraño ni infrecuente. Sólo a través del estudio descriptivo-comparativo de los textos implicados puede descubrirse el fraude. Y sólo pueden ser los estudiosos de la traducción y/o filólogos los que lo descubran. Queda pues una labor de estudio y posterior denuncia, una labor de mejora en la calidad de los productos teatrales y en la ética de los miembros del sistema teatral. El respeto y consideración del trabajo de los autores de versiones y la dignificación de esta profesión han de ir paralelos al reconocimiento de su importancia por parte del público en general, la crítica especializada y los propios profesionales del medio quienes, de forma un tanto peculiar, reconocen la calidad al apropiársela, si bien no legal o explícitamente.

Queda aun mucho por hacer. Hay cadenas textuales que se nos presentan como hipótesis de plagio a comprobar. *Cándida* de Bernard Shaw en traducción de Julio Broutá (1928) y la versión de José Luis Alonso estrenada en 1985; la traducción que Manuel Barberá realizó de *La cocina* de Arnold Wesker (1970) y la posterior de Juan Caño editada y representada en 1973; *The Potting Shed* de Graham Greene (2 TO y 2 TM, uno español de José Luis Alonso y otro argentino de Victoria Ocampo) o *El amante complaciente* del mismo dramaturgo (en traducción de Victoria Ocampo y posterior versión de José M^a Pemán) son todos ellos ejemplos de dobles versiones con una posible relación de plagio. Del mismo modo las versiones de la popularísima obra de Williams *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, firmadas por Antonio de Cabo y Luis Saenz, por Ana Diosdado,

¹³ Para una explicación detallada de los resultados del estudio comparativo, véase Uribe-Echeverría y Merino 1994, “Tradición y traducción: Exiliados de James Joyce”, en *Transvases Culturales: Literatura, cine y traducción*, pp. 433-444.

una traducción argentina de esta obra no encontrada hasta la fecha y los correspondientes textos originales son un conjunto textual cuyo estudio ha de rendir interesantes resultados. Por último, los dos textos originales -europeo (1961) y americano (1963)- y las dos traducciones al español -la de Escelicer (Madrid 1965) y Losada (Buenos Aires, 1964)- de *La noche de la iguana*, constituyen un doble binomio textual interesante no sólo por el potencial plagio que podría descubrirse, sino por constituir un ejemplo perfecto de la doble tradición textual, editorial y escénica que ha florecido a un lado y otro del Atlántico, en Europa y en América¹⁴.

14

- (1980) "The War of the Words". *The Sunday Times*, 27 de enero 1980.
- (1985) "A Code for Theatre Translations and Adaptations", en *Language Monthly*, 11 mayo.
- (1990) "Gained in the translation". *The Independent*, 9 de agosto.
- (1994) "Una sentencia del Tribunal Supremo condena por primera vez el plagio de una traducción. Vázquez Montalván deberá pagar a Ángel Luis Pujante por plagiarle *Julio César*", ABC, viernes 14 de enero, pág. 47.
- (1994) "Vázquez Montalván tendrá que indemnizar al profesor Ángel Luis Pujante. El escritor reprodujo en parte la traducción de *Julio César* sin estar autorizado", Gaceta Universitaria, febrero-marzo, n° 13.
- Guijarro, J.I. y R. Portillo (1990) Shakespeare con nuevo formato: el *Julio César* de Vázquez Montalván", en *Atlantis XII*, n° 1, pp.183-188.
- Merino Álvarez, R. (1993) "Panorama desde el escenario: 30 años de teatro inglés en España", en *Livius*. Revista de Estudios de Traducción, n° 3, pp. 197-207.
- Merino Álvarez, R. (1994) *Traducción, tradición y manipulación. El teatro inglés en España 1950-1990*. León, Universidad de León-Universidad del País Vasco.
- Uribe-Echeverría Fernández, I. y R. Merino (1994) "Tradición y traducción: Exiliados de James Joyce", en *Transvases Culturales: Literatura, cine y traducción*, pp. 433-444.
- Eguíluz, F. et al. (eds.) (1994) *Transvases Culturales: Literatura, cine y traducción*. Vitoria, Departamento de Filología Inglesa y Alemana (Universidad del País Vasco, UPV/EHU).
- Greene, G. (1959) *El amante complaciente*, traducción Victoria Ocampo. Buenos Aires, Editorial Sur.
- Greene, G. (1962) *El león dormido (en el invernadero)*, traducida por José Luis Alonso. Madrid, Escelicer.
- Greene, G. (1969) *El amante complaciente*, versión de J. M. Pemán. Madrid, Escelicer, colección teatro n° 608.
- Greene, G. (1980) *La casilla de las macetas*, traducción del inglés de Victoria Ocampo. Buenos Aires, Ediciones Revista Sur S. A.
- Greene, G. (1985) *The Collected Plays of Graham Greene*. Harmondsworth, Penguin.
- Greene, G. (1985, 1956¹) *The Potting Shed*. New York, Samuel French, Inc.
- Hughes, L. (1954) *Mulato*, versión castellana de Julio Galer. Buenos Aires, Quetzal.

- Hughes, L. (1964) *Mulato*, versión libre de Alfonso Sastre. Madrid, Escelicer, colección Teatro n° 412 (extra).
- Hughes, L. (1968) *Mulatto. A Tragedy of the Deep South*. New York, Midland Book Edition.
- Joyce, J. (1961) *Exilados*, traducción de Osvaldo López-Noguerol. Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, Los libros del mirasól.
- Joyce, J. (1962) *Exiles*. Redhill, Surrey, Four Square Books published by The New English Library.
- Joyce, J. (1985) *Exiliados*, traducción de Javier Fernández de Castro, cedida por Barral Editores. Barcelona, Seix Barral S. A, Obras Maestras de la Literatura Contemporánea n° 120.
- Joyce, J. (1987) *Exiliados*, traducción de Fernando Toda. Madrid, Cátedra, Letras Universales n° 93.
- Miller, A. (1955) *A View from the Bridge. A Memory of Two Mondays*.. New York, The Viking Press.
- Miller, A. (1956) *Panorama desde el puente*, traducción de Jacobo Muchnik, y Juan Angel Cotta. Buenos Aires, Jacobo Muchnik Editor.
- Miller, A. (1980) *Panorama desde el puente*, adaptación de J. L. Alonso. Madrid, MK Ediciones, colección escena n° 17.
- Miller, A. (1987, 1961¹) *A View from the Bridge, All My Sons*. Harmondsworth, Penguin, Penguin Modern Classics.
- Shaw, G. B. (1928) *Cándida*, traducción de Julio Broutá. Madrid, Prensa Moderna, El teatro moderno, n° 173, Año IV, 15. 12. 1928.
- Shaw, G. B. (1940) *Cándida*, traducción de Julio Broutá (cedida por la editorial Aguilar) Madrid, Espasa Calpe, colección Austral.
- Shaw, G. B. (1957) *Comedias escogidas*. Madrid, Aguilar S. A.
- Shaw, G. B. (1966) *Candida*, en *Plays Pleasant*, 93-160.
- Shaw, G. B. (1966) *Plays Pleasant: Arms and the Man, Candida, The Man of Destiny, You Never Can Tell*. Harmondsworth, Penguin, Penguin Plays.
- Shaw, G. B. (1983) *Cándida*, versión y dirección de J. L. Alonso. Madrid, MK Ediciones, Escena n° 46.
- Wesker, A. (1970) *La cocina*, traducción de Manuel Barberá. Buenos Aires, Losada S. A., Gran Teatro del Mundo.

- Wesker, A. (1973) *La cocina*, traductor Juan Caño. Madrid, Fundamentos, colección Cuadernos prácticos nº 12.
- Wesker, A. (1981) *The Kitchen*, en *The Wesker Trilogy*, vol. 2, 7-69. Harmondsworth, Penguin.
- Wesker, A. (1981) *The Wesker Trilogy. The Kitchen, The Four Seasons, Their Very Own and Golden City*. Harmondsworth, Penguin, vol. 2.
- Williams, T. (1962) *La gata sobre el tejado de zinc...*, versión española de Antonio de Cabo y Luis Saenz. Madrid, Escelicer, colección Teatro nº 256.
- Williams, T. (1962) *The Night of the Iguana*. New York, A New Directions Book (©1961 by Two Rivers Enterprises, Inc.)
- Williams, T. (1963) *The Night of the Iguana*. New York, Dramatists Play Service, Inc.
- Williams, T. (1965) *La noche de la iguana*, versión española de José Méndez Herrera, Madrid, Escelicer, colección teatro nº 450 (extra).
- Williams, T. (1979) *Verano y humo, La noche de la iguana*, traducción de León Miras y Manuel Barberá. Buenos Aires, Losada S. A., Biblioteca clásica y contemporánea nº 458.
- Williams, T. (1979, 1964¹) *La noche de la iguana*, traducción de Manuel Barberá. Buenos Aires, Losada S. A., Biblioteca clásica y contemporánea nº 458.
- Williams, T. (1983) *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, versión de Ana Diosdado. Madrid, MK ediciones, colección Escena nº 44.
- Williams, T. (1986) *Cat On a Hot Tin Roof, The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore, The Night of the Iguana*. Harmondsworth, Penguin, Penguin Plays.
- Williams, T. (1986) *The Night of the Iguana*, en *Cat On a Hot Tin Roof and Other Plays*. Harmondsworth, Penguin, Penguin Plays.

Curiosamente, aunque la pregunta inicial de la que partí al estudiar el modo en que se había traducido el teatro inglés en nuestro país¹⁵ se refería precisamente a los procedimientos utilizados por los encargados de verter el texto original inglés al español, la respuesta apuntaba a manipulaciones diversas no siempre interlingüísticas y las más de las veces derivadas de decisiones tomadas por individuos con poder dentro del sistema teatral español.

¹⁵ Estudio que llevé a cabo en mi tesis doctoral *Teatro Inglés en España: ¿traducción, adaptación o destrucción?* (1992) Universidad del País Vasco, Facultad de Filología y Geografía e Historia (Vitoria).

Merino Álvarez, Raquel. 1995. La traducción del teatro inglés en España: cuarenta años de plagios. En: Fernández Nistal, P. Y J.M. Bravo Gozalo (eds.) *Perspectivas de la traducción inglés/español*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 75-89.