

Censura política y censura económica en el teatro traducido (inglés>español)

Raquel Merino Álvarez
Departamento de Filología Inglesa y Alemana
Facultad de Filología y Geografía e Historia
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
VITORIA

Quisiera comenzar esta aportación refiriéndome al contexto en el que surge y los antecedentes que me han llevado a la misma. Se trata, en el pasado más inmediato, de un proyecto de investigación en curso que tiene como objeto estudiar el modo en que la censura ha intervenido como filtro cultural en la literatura traducida, tanto la publicada como la representada (inglés-español), fundamentalmente en la segunda mitad de nuestro siglo¹.

Por su misma definición este proyecto se enmarca en lo que sería el ámbito de los Estudios Descriptivos de Traducción, y se centra en una pequeña parcela de una hipotética Historia de las Traducciones en la segunda mitad del siglo XX. En este sentido cabe destacar que, aunque el estudio comparativo de casos paradigmáticos forma parte del proyecto, estamos aún en una fase de recogida de datos, de contextualización histórica, y catalogación, absolutamente vital y necesariamente previa al ulterior estudio comparativo.

Pienso que la mejor forma de centrar el estudio del teatro traducido sea, quizá, hacerlo desde la perspectiva del teatro como un medio dramático², naturaleza que comparte con otros importantes medios dramáticos que nacen ya en nuestro siglo: el cine y la televisión. El teatro tuvo, en el primer tercio del siglo XX, una presencia acusada y una influencia notable como principal (y prácticamente única) manifestación dramática. La progresiva popularización del cine, y su hegemonía a partir de la difusión del cine sonoro, hace que la pantalla, como espectáculo, tome el relevo del escenario teatral en el segundo tercio del siglo. La televisión, medio dramático de masas por excelencia, tendrá su apogeo aproximadamente en las tres últimas décadas del siglo. Estos tres espectáculos dramáticos conviven hoy en día, pero es indudable que el teatro ha quedado notablemente relegado mientras que el cine, gracias paradójicamente a la televisión, ha mantenido su posición como espectáculo dramático de masas.

La censura, filtro por el que hubo de pasar indefectiblemente durante cuarenta años todo tipo de manifestación cultural, particularmente los espectáculos públicos, nos

brinda una excelente perspectiva de estudio, precisamente en este periodo de nuestra historia. Tenemos por tanto como objeto de estudio las traducciones de teatro inglés que han pasado al menos por un doble filtro previo: el de la traducción y el de la censura, antes de llegar a un público espectador (y lector) que accedía a los productos traducidos del mismo modo y por los mismos cauces que a los nacionales. El exhaustivo registro censorio, producto de la burocratización del proceso, ordenado por una legislación ad hoc, ha facilitado que desde nuestra perspectiva de fin del milenio podamos tener acceso a un enorme caudal de información sobre nuestro inmediato pasado.

En los archivos sobre censura³, al menos en principio, podemos tener acceso a la información referida a obras sometidas a censura, tanto a las que llegaron a representarse (autorizadas con o sin alteraciones) como a las que no se vieron en los escenarios, bien como consecuencia de la prohibición de su exhibición, como por factores económicos. En este sentido ninguna fuente de información (archivos de teatros, bibliotecas especializadas...) es potencialmente tan exhaustiva como el registro del control gubernamental ejercido sobre todos y cada uno de los productos y manifestaciones culturales.

La información parcial conseguida hasta la fecha nos indica que el teatro traducido fue en esta época eminentemente comercial (al igual que a principios de siglo, o en siglos precedentes⁴), que del mismo modo que hubo autores españoles sobre los que se ejercía el derecho de veto, también hubo dramaturgos extranjeros anatemizados; que aquellas obras que por su temática o contenido eran exhaustivamente controladas, lo eran independientemente de su carácter nacional o extranjero. En fin, contamos, hasta la fecha, con una visión de conjunto de un teatro extranjero integrado en el nacional, hasta tal punto que incluso se pueden encontrar pseudo-traducciones⁵.

La integración del teatro extranjero en el nacional históricamente ha sido tal, que nuestros dramaturgos han utilizado la vía de la traducción, adaptación o versión (o al menos la autoría nominal de las mismas) para mantenerse en activo (y en nómina⁶) como tales dramaturgos, e incluso para expresar sus ideas por boca de otros autores.

Es indudable que la censura, como método de control de las manifestaciones culturales y la información, es y ha sido universal. Por centrarnos solamente en la censura específicamente teatral, en España ha estado en vigencia desde tiempos de Felipe II (Cramsie 1978: 1-6) . Censura estructurada y con carácter político, o al menos

gubernativo, ha existido históricamente en muchos, sino todos los países de nuestro entorno cultural⁷. Parece que la noción de poder está íntimamente ligada a procesos de control, y como tal se manifiesta en la aplicación de filtros (la reescritura, la traducción y la revisión censoria) que controlan todo tipo de actividades culturales, que se dan en el ámbito en que ese poder se ejerce⁸.

En el periodo que nos ocupa, el de la dictadura franquista, se promulgaron leyes y normas encaminadas a estipular los términos en los que habría de aplicarse un férreo control sobre el acontecer cultural del país. Así, ya incluso un año antes de finalizar la guerra civil, en 1938, se publica la primera legislación sobre censura, que seguiría estando en vigor, con ligeros cambios, durante un cuarto de siglo. En 1951 con la creación del Ministerio de Información y Turismo se abre el camino hacia un tenue cambio que culminaría en 1962 en una clara apertura con la reestructuración de los órganos encargados del control censorio y la creación de la Junta de Censura como órgano profesionalizado, especializado y “democrático” en su funcionamiento. En 1964 y 1966 respectivamente, se suceden la publicación de las Normas de funcionamiento de esta Junta y de la nueva Ley de Prensa e Imprenta, la ley Fraga. Al finalizar esta década de cambios, al titular del Ministerio y a sus colaboradores les releva un equipo gestor involucionista que reorganiza la estructura recientemente establecida provocando un parón significativo en un proceso de apertura ya muy consolidado. Esta época de involución puede considerarse un estertor más de un régimen en su recta final.

Con todo, la década de los años setenta es ya diferente. En los escenarios, 1974 es el año del destape verbal y físico y desde esta fecha no se incoan expedientes censorios como tales sino que se aplica una política de registro automático de los ejemplares presentados para su aprobación, sin examen previo ni dictamen alguno. Por fin el uno de abril de 1978, hace justamente ahora veinte años, queda abolida toda la legislación anterior referida a censura, conservándose un tipo de control no político que ejercerá el Estado en particular sobre espectáculos públicos. Como es bien sabido, este tipo de control se va haciendo cada vez más leve hasta convertirse, de hecho, en prácticamente inexistente.

La censura que se ejercía sobre espectáculos fue, antes y después de 1966, una censura de tipo previo⁹. Los empresarios teatrales presentaban las instancias pertinentes a la autoridad competente y previo depósito del texto del espectáculo a representar, éste se sometía al escrutinio del censor, quien una vez decidido su dictámen, lo hacía pasar a,

y dejaba la decisión final en manos de instancias superiores. No faltaron las normas de censura eclesiástica, incluso publicadas¹⁰, que eran aún más estrictas que las propiamente políticas. De hecho muchos de los censores, dada la relevancia e influencia de la Iglesia Católica en estos años, eran sacerdotes. A partir de 1966 la Junta de Censura, dentro de su homogeneidad oficialista, era mucho más heterogénea en su composición.

Existía, amén de esta censura oficial, previa al espectáculo, una censura previa a la censura previa, que los autores, empresarios y demás profesionales interesados en que su producción saliera adelante, ejercían sobre el texto que habría de someterse a escrutinio. Y además existía el control censor posterior a la censura previa, que se ejercía sobre el estreno y ulteriores representaciones, y que llevaba a cabo un empleado público cuya función era velar por que el texto aprobado, y visado, se pusiera en escena en todo el territorio nacional sin alteración alguna.

Puesto que es el productor de un espectáculo quien tiene que pedir permiso para representar una obra, y correr los riesgos económicos correspondientes, los dramaturgos tienen las manos atadas, y los empresarios y autores, se convierten en censores de sí mismos, y surge otro tipo de control: la auto-censura. Relacionada con ésta se encuentra la censura económica que es aún más universal que la política. Ya en la época franquista existían subvenciones encaminadas a promocionar teatros nacionales y espectáculos afines, e incluso la publicación de revistas teatrales. En democracia, tanto la estructura central del Estado como las autonómicas han seguido llevando a cabo una política de subvenciones que muy bien se podría relacionar, matices políticos aparte, con un tipo concreto de control o filtro censorio de carácter económico.

Por todo lo dicho, podemos afirmar que los efectos de la censura sobre el teatro en la España franquista fueron universales: llegaron a todo tipo de manifestación dramática (teatro, cine, TV), afectaron tanto a obras nacionales como extranjeras, al teatro comercial y al considerado más serio, a autores clásicos (y las adaptaciones de los mismos) y modernos, a autores afines y aquellos totalmente opuestos al régimen¹¹.

Otra consecuencia clara, sobre todo en la primera época, es el empobrecimiento extremo del panorama editorial y cultural. La situación política provocó el traslado en masa de la industria editorial a Sudamérica, el exilio de muchos

escritores, y de compañías y autores teatrales. Durante años Hispanoamérica fue un mercado alternativo y un productor de cultura española fuera de España.

Sobre los dramaturgos que sí permanecieron en España el control censor tuvo un efecto contradictorio, puesto que el mismo régimen que no les dejaba respirar, por la opresión que generaba, les ahogó también en democracia. Desaparacido el oponente por antonomasia, el teatro enfrentado al régimen pereció con él¹², muy posiblemente ayudado por el declive y crisis constante de este medio dramático.

Se puede afirmar, pues, que aunque las traducciones son y han sido parte integral de nuestra cultura, y una realidad constatable y presente en el ámbito teatral de nuestro país, sin embargo el estudio del papel que estas traducciones han tenido como tales hechos de cultura, ha de emprenderse casi desde cero¹³. Si ya es poco lo estudiado sobre el efecto que la censura ha tenido sobre la producción literaria (teatral en particular), es prácticamente inexistente lo abordado hasta la fecha respecto a las traducciones, salvo quizá aportaciones concretas sobre textos específicos que difícilmente nos pueden ayudar a tener una visión de conjunto¹⁴.

Puesto que el teatro extranjero se integró una vez más en forma de traducciones dentro del sistema teatral español, no está de más abogar aquí por el estudio de las traducciones en el contexto de los textos originalmente escritos en español, amén de adaptaciones y reescrituras de toda índole. Y es que la interrelación es mucho mayor. Como ya se ha apuntado, los dramaturgos españoles suscribieron adaptaciones de clásicos españoles y traducciones de autores extranjeros y se mantuvieron en activo como “reescritores” de otros autores, utilizando el nombre de éstos para transmitir o transgredir los textos de los que partían, y en todo caso para hacerse oír como tales autores dramáticos. En calidad de autores secundarios utilizaron la adaptación y la traducción como medios de vida, como fuente de ingresos, por razones eminentemente económicas.

Al estar inmersas en la cultura receptora, como ya se ha indicado, las traducciones teatrales sufrieron las mismas restricciones (incluida la censoria) que afectaron al teatro y al drama en general en España. Por eso precisamente, y aunque se aislen con frecuencia realidades concretas por razones prácticas de estudio, y se acoten espacios físicos (el País Vasco, por ejemplo) o temporales (la segunda mitad del siglo, o un lustro o año concreto), o lingüísticos (las traducciones del inglés, francés o alemán; o

las traducciones al español o al vascuence, gallego o catalán, por mencionar los casos más comunes), sigue siendo vital insistir en la contextualización, en la integración de lo originariamente extranjero en lo nacional, en la inherente interdisciplinariedad de los Estudios de Traducción, y por fin, en lo que sería el objetivo último de los Estudios Descriptivos de Traducción: una Historia General de las Traducciones.

Así cuando nos preguntamos cuánto teatro hubo en esta época, qué porcentaje se vió afectado por la censura, y en qué grado; cuando analizamos qué tipo de obras se tradujeron, o de qué autores extranjeros, será siempre respecto de la globalidad de los hechos teatrales en el ámbito cultural español del periodo que nos ocupa: Precisamente porque la historia de las traducciones dramáticas es parte integral de la historia del teatro, los apuntes anteriores pretenden situar este estudio descriptivo en el marco general en el que surge, y proponer la perspectiva histórica de la censura franquista como balcón desde el que asomarse a la realidad concreta de las traducciones teatrales como hechos de cultura (Toury 1995: 23).

- Abellán, M. L. (1980) *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- Abellán, M. L. (1987) *Censura y literaturas peninsulares*. Amsterdam: Rodopi.
- Bassnett, S. (1997) "Moving across cultures: translation as intercultural transfer", en J.M. Santamaría y E. Pajares, eds., 7-20.
- Cramsie, H. F. (1978) *Teatro y censura en la España franquista: Sastre, Muñiz y Ruibal*. New York: Peter Lang.
- Delibes, M. (1985) *La censura de prensa en los años 40*. Valladolid: Ambito D.L.
- Esslin, M. (1987) *The Field of Drama*. London: Methuen.
- García de Dueñas, J. (1993) *¡Nos vamos a Hollywood!* Madrid: Nickel-Odeon.
- García Escudero, J. M. (1978) *La primera apertura*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Hodgson, T. 1988. *The Batsford Dictionary of Drama*. London: Batsford.
- Johnston, D. (ed.) (1996) *Stages of Translation*. Bath: Absolute Press.
- Merino Alvarez, R. (1994) *Traducción, tradición y manipulación: Teatro inglés en España: 1950-1990*. León: Universidad de León & Universidad del País Vasco.
- O'Connor, P. W. (1966) "Government Censorship in the Contemporary Spanish Theatre." *Educational Theatre Journal*. XVIII(4): 443-449.
- Pajares, E. 1993. "Adaptaciones en español de la *Pamela* de Richardson". *Babel-AFIAL* (Universidad de Vigo), no. 2, winter, 55-68.
- Santamaría, J.M., Pajares, E. & al. (eds.) (1997) *Transvases culturales: Literatura, cine y traducción*, 2. Vitoria: Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Facultad de Filología, UPV/EHU.
- Thatcher Gies, D. (1994) *The theatre in Nineteenth Century Spain*. Cambridge: C.U.P.
- Toury, Gideon. (1995) *Descriptive Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins.
- Willett, J. (1983) "Translation, Transmission, Transportation", en I. Donaldson (ed.) *Transformations in Modern European Drama*. London: Macmillan, 1-13

¹ Se trata del Proyecto UPV 103.130-HA 141/97 financiado por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU).

² Tal y como lo define Martin Esslin (1987).

³ Nos hemos centrado en nuestro proyecto fundamentalmente en el Archivo General de la Administración de Alcalá y a los archivos provinciales del País Vasco.

⁴ Véase Pajares 1993 y David Thatcher Gies 1994.

⁵ No es extraño encontrar obras presentadas a censura bajo pseudónimo extranjero, aunque, como había de probarse que la versión había sido registrada en la Sociedad General de Autores, para las autoridades gubernativas, al contrario que para el público, ningún texto nacional podía pasar por extranjero. Sobre la cuestión de las pseudotraducciones, véase Toury 1995: 40-52.

⁶ Véase John Willett 1983: 1-13 y David Johnston 1996.

⁷ En Inglaterra, después de tres siglos, se abolió totalmente hace tan solo treinta años (Hodgson 1988: 53-54); y en Estados Unidos, la industria del cine se ha autocontrolado, o mejor autocensurado, desde sus inicios, concretamente con la promulgación el código Hays (García de Dueñas 1993: 111-112), promovido y aprobado por los productores y distribuidores americanos.

⁸ Susan Bassnet (1997: 18-19) se refiere a la interrelación entre traducción y poder y traducción y censura.

⁹ No así la ejercida sobre la prensa, que a raíz de la ley Fraga, deja de ser previa y se controla el producto ya publicado.

¹⁰ En los fondos de la Fundación Juan March hemos podido encontrar las *Instrucciones y normas para la censura moral de espectáculos*. Aprobadas por la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, de acuerdo con la Dirección General de Acción Católica (1950).

¹¹ Buero Vallejo, abanderado de los denominados “posibilistas” y Alfonso Sastre de los “imposibilistas” son dos casos emblemáticos de los efectos universales de la censura en esta época. J.M. García Escudero, Director General de Cine y Teatro en la década de los sesenta, dice respecto a estas dos posturas: “¿qué vale más esperar para actuar para poder coseguirlo todo o hacer lo posible en cada momento histórico?” (1978: 62).

¹² H. Cramsie (1978: 66) dice a este respecto: “da la impresión de que el tiempo se detuvo para esta generación de dramaturgos rebeldes dejándoles encarcelados en un tiempo de silencio”.

¹³ Si ya es poco lo publicado sobre el efecto de la censura en el acontecer cultural de esta época (véase Abellán 1980 y 1989), lo investigado sobre la incidencia de la censura sobre las traducciones, o incluso sobre la historia de las traducciones en este periodo, es prácticamente inexistente. Personalmente, al abordar la cuestión del teatro traducido de una forma global (Merino 1994), pude constatar la escasez de estudios sobre el tema, y el carácter aislado, descontextualizado y nuclear de las escasas aportaciones sobre la cuestión del teatro traducido. Por ello el punto de partida de ese estudio fue global, abarcando casi medio siglo y tratando de responder a preguntas generales, sin elección a priori de autores, u obras, o años concretos.

¹⁴ En este sentido Susan Bassnet (1997) aboga por la cooperación y colaboración, por el trabajo en equipo, que facilitan, sin duda, la consecución de objetivos ambiciosos en nuestro campo de estudio.

Merino Álvarez, Raquel. 1999. "Censura política y censura económica en el teatro traducido (inglés > español)" en Alvarez Lugrís, A. y A. Fernández Ocampo (eds.) *Anovar/Anosar estudios de Traducción e Interpretación*, Vigo, Universidad de Vigo, 115-119.