



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE LENGUA CASTELANA Y LINGÜÍSTICA Y DE LINGÜÍSTICA
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO. EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

TRASVASES CULTURALES:

Literatura
Cine
Traducción

4

Eds.: Raquel Merino
J. M. Santamaría
Eterio Pajares



La publicación de este volumen ha sido posible gracias al patrocinio de:

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava
Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco
Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación
Facultad de Filología y Geografía e Historia

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

I.S.B.N.: 84-8373-707-8
Depósito Legal/Lege Gordailua: BI-327-05

Composición/Konposizioa: RALI, S.A.
Particular de Costa, 8-10 - 48010 Bilbao

Impresión/Inprimatzea: Itzaropena, S.A.
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

Inventario de las traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)

María Pérez L. de Heredia
UPV/EHU

1. Introducción

La participación en el proyecto TRACE¹ permite conocer de primera mano cómo la estructura censora del régimen franquista, fundada sobre un riguroso asiento burocrático, ha legado un vestigio documental de gran riqueza, que constituye un testimonio único a la hora de reconstruir el paisaje cultural español de la segunda mitad del siglo XX. En base a las *trazas* descubiertas en el trabajo de campo colectivo, cada miembro del equipo procede a definir su estudio individual; en nuestro caso, nos ocupamos de las reescrituras del espacio escénico escrito en lengua inglesa y procedente de la cultura estadounidense. La intención última de nuestro trabajo es la descripción de la realidad que acoge a las prácticas discursivas escénicas norteamericanas llegadas a la cultura española entre 1939 y 1963.

Al amparo del proyecto TRACE creemos que la mejor manera de sistematizar este acercamiento a las reescrituras españolas del espacio escénico estadounidense es la elaboración exhaustiva de un inventario amplio y representativo, integrado por fichas individuales pero relacionadas entre sí. Sólo después se podrá emprender un análisis descriptivo, cuantitativo y cualitativo, que permita la formulación de regularidades y normas en el contexto socio-histórico, político, ideológico, artístico y cultural en el que se enmarca nuestro trabajo. A partir de la ficha tipo *TRACETi* (diseñada a su vez desde la plantilla maestra de TRACE), cada registro de la base de datos incluye la entrada de las sucesivas representaciones escénicas de una obra de teatro norteamericana concreta en el panorama escénico y cultural español entre 1939 y 1963. Una vez establecido el inventario de obras traducidas y representadas se procede a la elaboración de un archivo con información adicional y complementaria de relevancia. Con posterioridad, se lleva a cabo un análisis estadístico de los datos recogidos, que nos

¹ Proyecto de investigación MCyT I+D BFF2003-07597-CO2-01: *Herramientas para los Estudios Descriptivos de Traducción: construcción de un corpus paralelo multilingüe de traducciones (inglés-alemán>español) TRACE.*

proporciona las primeras regularidades de comportamiento reescritor en el marco del discurso escénico español en lo que respecta a la importación del producto norteamericano. Más allá del marco de este artículo, la observación de las regularidades preliminares permitirá realizar un examen interpretativo para establecer un corpus que nos conduzca a la descripción de conjuntos intertextuales susceptibles de estudio.

2. Búsqueda de información y elaboración del inventario

Desde la base de datos *TRACETi*, poderosa matriz con capacidad para generar nuevos y sucesivos catálogos y corpus, elaboramos un inventario independiente que refleja la presencia del teatro norteamericano traducido, censurado y representado en España desde 1939 hasta 1963. Una vez confeccionado el archivo procederemos a la observación de regularidades y normas desde el mismo contexto artístico, ideológico y socio-cultural en el que se enmarca nuestro estudio.

La búsqueda masiva de información se lleva a cabo en el Archivo General de la Administración (A.G.A.), fuente documental primera del inventario. El trabajo de campo en el Archivo se emprende mediante búsquedas aleatorias, *calas*, en las cajas de censura teatral de un periodo o sub-periodo concreto. Ésta parece ser la única forma fructífera y fidedigna de localización de material. De manera complementaria, se accede a los ficheros de uso interno de los censores, que, a pesar de no ser sistemáticos ni totalmente fiables, complementan la búsqueda aleatoria de material que, una vez organizado, nos procura un testimonio documental representativo de la actividad escénica en la España de Franco.

De forma complementaria, se consultan las bases informáticas del ISBN o el INAEM², que completan la información anterior de la base de datos. Se rastrean colecciones y catálogos que hagan referencia a las carteleras teatrales de la época que puedan resultar de utilidad; aunque la ausencia de este tipo de fuentes es casi total, contamos con algunos volúmenes publicados en formato tradicional³ y en la red⁴ dedicados a los dos Teatros Oficiales, María Guerrero y Español. También resultan imprescindibles los anuarios de Francisco Álvaro quien, entre 1958 y 1985, publica *El espectador y la crítica*, recopila las reflexiones de la crítica teatral del país con motivo de cada estreno. Por otra parte, la colección anual de Sainz de Robles, *Teatro Español*, publicada desde 1949 hasta 1964, recoge información en la misma línea que la anterior. Por último, la

² <http://www.mcu.es/bases/spa/isbn/ISBN.html> y <http://www.inaem.mcu.es>

³ A.A.V.V. 1993. *Historia de los teatros nacionales, 1939-1962*. Madrid: Centro de Documentación Teatral; A.A.V.V. 1995. *Historia de los teatros nacionales, 1960-1985*. Madrid: Centro de Documentación Teatral; Bernal, F. y Oliva, C. 1996. *El teatro público en España 1939-1978*. Madrid: Ediciones J. García Verdugo; Galarza, M.P. y A. Fernández Lera. 1996. *Catálogo de libretos de los teatros nacionales, 1939-1985*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

⁴ <http://www.mcu.es/bases/spa/teat/TEAT.html>.

base de datos se completa con la consulta a los fondos de la Fundación Juan March y Biblioteca Nacional, que ofrecen un importante volumen de documentación histórica como son programas de mano, periódicos de la época, etc., imprescindibles para contextualizar el discurso escénico norteamericano reescrito a la cultura española.

Una vez recogidos los datos, y antes de proceder a la confección del inventario, se determina qué documentación debe incluirse en la base de datos; la información contenida debe dar cuenta de ciertas particularidades encontradas a priori (durante la elaboración del catálogo *TRACeTi*) que han establecido como objeto de estudio la descripción de las cadenas intertextuales continuas derivadas de las reescrituras españolas del espacio escénico norteamericano. Así las cosas, nuestro archivo ideal aspira a recoger toda aquella documentación preliminar, textual, metatextual y paratextual generada por las reescrituras escénicas que integran cada entrada del inventario.

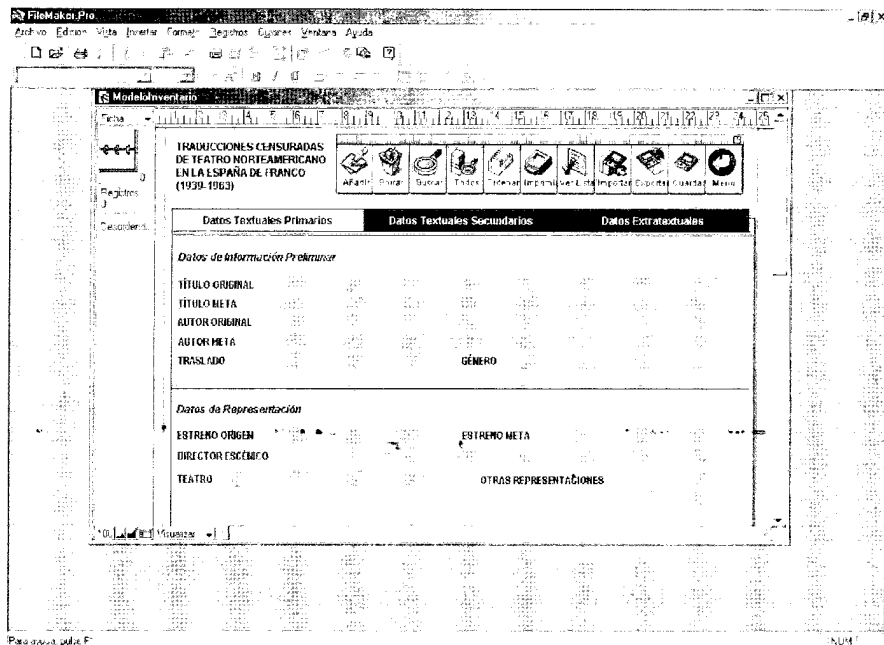
La base de datos sobre la que se construye este trabajo incluye 225 entradas de teatro norteamericano traducido y censurado en España a lo largo del siglo XX. A partir de la creación de un primer catálogo de obras introducidas entre 1939 y 1963, nos vemos obligadas a buscar los precedentes y consecuentes de dichas obras en los años anteriores y posteriores, respectivamente, a nuestro marco temporal inicial. Así, el trabajo de campo comienza con la intención primera de establecer un corpus lo más amplio y representativo pero que, además, sea lo suficientemente abarcable para que permita profundizar en él; un corpus que sea, en fin, susceptible de un análisis descriptivo de envergadura. El inventario debe hacerse eco de las prácticas discursivas norteamericanas introducidas en el discurso español, así como de los distintos factores que intervienen en el encuentro entre las dos culturas implicadas.

Para dar cabida a toda la información documental referida a los criterios preliminares, textuales, metatextuales y paratextuales, que componen la(s) reescritura(s) de cada obra teatral se diseña una ficha maestra acorde con las necesidades de nuestro objeto de estudio, y cuya característica principal es su flexibilidad y disposición al cambio, en consonancia con las peculiaridades encontradas a lo largo de la recopilación. Las fichas que componen el inventario⁵ se ordenan y guardan en una base de datos informática, construida sobre el programa *FileMaker*, versión *Pro 5*, que puede operar al mismo tiempo bajo el entorno *Windows* y *Mac*, de gran versatilidad y sencillo manejo, y que permite almacenar, reorganizar y relacionar entre sí, una y otra vez, toda la información recogida. La base de datos no constituye un fin en sí misma, sólo es una herramienta que nos permite la aproximación veraz a las prácticas discursivas de procedencia norteamericana que penetran en nuestra cultura y se amalgaman con el discurso escénico, socio-cultural e ideológico español. El fichero informático

⁵ Pérez L. de Heredia, M. 2004. *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*. Bilbao: UPV/EHU.

permite llevar a cabo un rentable análisis estadístico que, en algunos casos, confirmará ciertas hipótesis previas y, en otros, invitará a explorar nuevos caminos y regularidades de comportamiento en torno al espacio escénico traducido y censurado en la cultura española bajo Franco. A continuación se muestra y explica la estructura de la base de datos, cuya plantilla, o ficha tipo, está organizada en tres niveles de campos informativos, que reflejan los distintos fragmentos de información encontrados y susceptibles de estudio: (1) *Datos Textuales Preliminares*, (2) *Datos Textuales Secundarios* y (3) *Datos Extratextuales*.

(1) Datos Textuales Primarios



Datos de Información Preliminar:

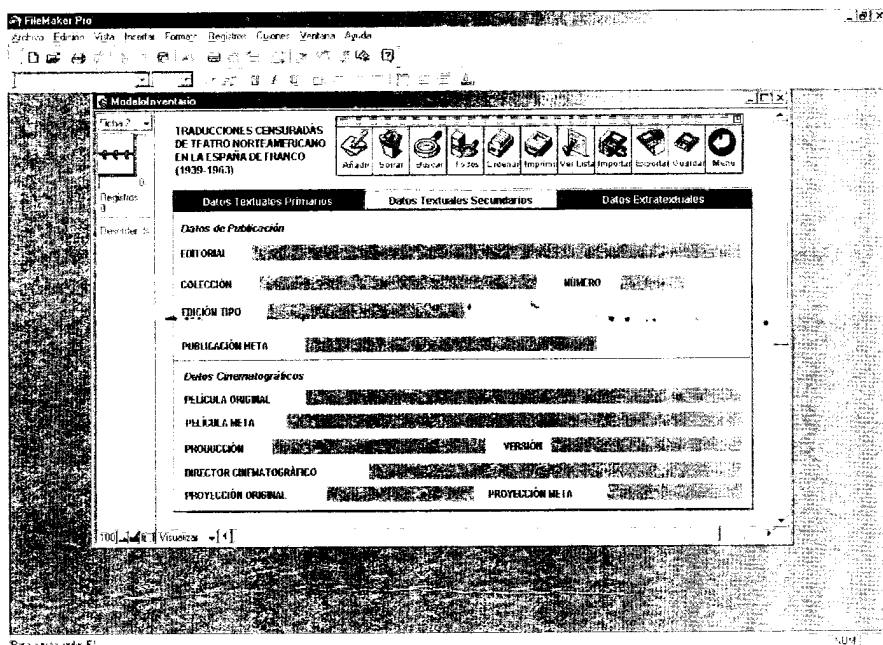
El primer grupo informativo se refiere a aspectos relativos al título original y de llegada, al nombre del autor original, autor(es) meta, y a las etiquetas de género y de tipo de traslado. La información preliminar, y puramente textual, aquí recogida nos permite la doble localización de la reescritura, con respecto a su cultura de origen y de llegada.

Datos de Representación:

En el segundo bloque se reseña la información referida a la representación de la reescritura en cuestión. La fecha de estreno de la obra en la cultura norte-

americana, y de su reescritura en la española; el teatro en el que se lleva a escena, información de utilidad en tanto que cada sala tiene un reconocimiento social y cultural diferente; el nombre del director escénico, que no es sino otro reescritor o *inquilino* del texto en su proceso de reescritura escénica y cultural; por último, se hace referencia a las posibles representaciones previas o posteriores de la misma, o de otra, reescritura de la pieza, como índice del alcance y repercusión de la obra en el sistema escénico y cultural español.

(2) Datos Textuales Secundarios



Datos de Publicación:

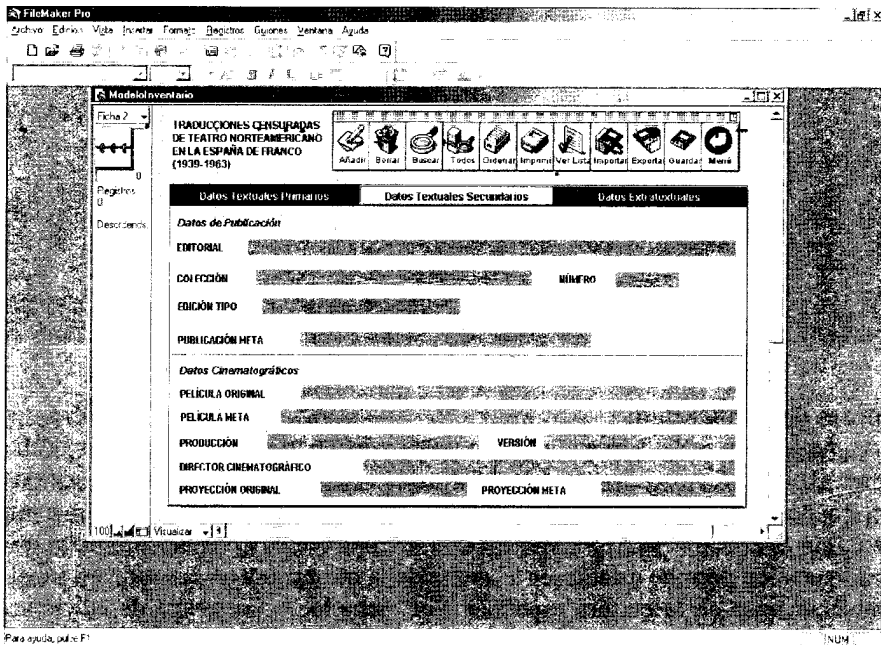
Aunque se considera que el texto publicado a partir de la reescritura hecha para el escenario es secundario, la información editorial que reflejan los campos correspondientes a la editorial, colección, número y publicación, complementan en gran medida nuestra aproximación al discurso escénico traducido. Esta documentación permite establecer la suerte de la reescritura en cuestión en su establecimiento en la cultura española. Por ejemplo, la presencia de ediciones como las colecciones dramáticas que publican aquellas obras que se están representando con éxito en los escenarios en cada momento, es muy significativa. Un último campo dentro de este bloque de información es el correspondiente al tipo de edición, que atiende a la dualidad inherente al género teatral, como he-

cho literario o de representación, a los que se corresponden respectivamente las ediciones de lectura, orientadas a la página, y las ediciones escénicas, orientadas al escenario.

Datos Cinematográficos:

El texto fílmico, producto de una reescritura intracultural e intersistémica, se tiene en cuenta en toda su dimensión y al mismo nivel que el texto publicado. Este bloque recoge, de forma similar a los *Datos de Información Preliminar*, el título original y meta de la película, el nombre del estudio que lleva a cabo la producción, el del director cinematográfico y las respectivas fechas de estreno, en la cultura norteamericana y en la española. Toda esta información resulta de gran interés dado que, como se sabe, la creciente popularidad del cine relega al teatro a una posición secundaria, por lo que la existencia o no de una reescritura cinematográfica paralela al texto teatral puede condicionar en gran medida la recepción de éste último en la cultura española.

(3) Datos Extratextuales



Datos A.G.A:

La información recogida en este bloque permite la localización física de cada traducción y de sus expedientes de censura. De forma más general que en la base de datos *TRACETi*, se incluye el número de expediente, la caja en la que se almacena, la calificación concedida por la Junta de Censura y, en un último campo, se reflejan las posibles relaciones de ese expediente con otros generados, previa o posteriormente, a partir de la misma obra y que enlazarán a sus distintas reescrituras en una suerte de cadena intertextual. De este modo, el volumen de información de censura encontrada será proporcional al interés que nos suscitará la obra y sus consecuentes reescrituras españolas.

Datos de Información Complementaria:

Este último nivel informativo incluye toda la documentación adicional encontrada tanto en el Archivo General de la Administración como en otras fuentes y que, junto al resto de información recogida, nos permitirá filtrar el material susceptible de un estudio de mayor magnitud de forma segura y en base a las regularidades observadas. Los campos que forman este bloque son de tipo *contenedor*, en tanto que permiten volcar en ellos toda la información complementaria y contextualizadora que se considere pertinente.

En realidad, los tres niveles que estructuran la ficha maestra de la base de datos y que hemos descrito con brevedad, reflejan varias regularidades que se han observado desde los albores de la investigación. De modo preliminar, se advierte una **relación estrecha entre el teatro y el cine** que, como ya se ha visto, disfrutan de una cooperativa y beneficiosa dependencia desde la aparición de la industria cinematográfica, marchando de forma paralela desde entonces. Desde un prisma cultural, las dos formas de expresión artística se considerarán de forma completa e inseparable, en tanto que espectáculos públicos. El espacio escénico, al englobar ambas artes representativas, significa, sin duda alguna, entretenimiento, pero también, y de manera más subliminal pero no menos significativa, es sustento ideológico de la sociedad, a la que proporciona pautas y modelos de comportamiento que conforman su identidad y sus valores. En la España franquista, el espacio escénico es una de las formas de expresión más perseguida y controlada por el régimen totalitario, lo que obedece a su condición pública. Desde la primera parte del siglo XX, el nuevo estatus del cine cambia el papel del teatro y colabora en la introducción del modelo artístico estadounidense, procedente de Broadway o de Hollywood, en los escenarios y pantallas españolas, en su sistema cultural. El cine estadounidense no sólo reemplazará al teatro como entretenimiento popular por excelencia, sino que influirá también en el tipo de obras teatrales que se traducen y representan. Además, desde los años veinte, muchas obras se reescribirán para la gran pantalla; la mayoría de éstas, en versión escénica traducida o cinematográfica doblada, llegarán a la cultura española, y se convertirán en el primer referente ideológico y cultural de su sociedad. En muchos casos, desde el aparato censor parece

obsequiarse a estas obras teatrales y cinematográficas estadounidenses con una permisividad negada a las españolas. Ambas artes representativas, teatro y cine, se desarrollarán de forma paralela y entrecruzada por lo que, aunque el objeto primero de estudio sean las reescrituras escénicas, hay que privilegiar un enfoque inclusivo que englobe y favorezca la aproximación a estas interrelaciones representativas.

En este sentido, se observa otro fenómeno como es la sistemática **publicación retrospectiva de las traducciones** de las obras que disfrutaron de un mayor éxito en las carteleras. A partir de los años cincuenta, las ediciones escénicas y de lectura procedentes de Argentina se ven complementadas con otras españolas entre las que destaca la colección *Teatro*, publicada por la editorial Escelicer, que recuperará la tradición de preguerra de publicar en edición escénica las piezas con más éxito en los escenarios del momento. Esta nueva colección dramática, similar a colecciones de preguerra ya desaparecidas como *Comedias*, *La Farsa*, *La Novela Cómica*, *La Novela Teatral* o *El Teatro Moderno*, incorpora ciertos cambios acordes con la época. A diferencia de sus predecesoras, se trata de una edición más sobria y su público se restringe, de forma que los cada vez más numerosos grupos amateur de teatro se convertirán en sus receptores más asiduos. Se publica teatro traducido con frecuencia, y también el norteamericano, en muchos casos ya reescrito a la pantalla, aparece con asiduidad, dando fe de la creciente importancia e influencia del espacio escénico estadounidense en España. Así, estas ediciones escénicas retrospectivas de traducciones de obras norteamericanas ensanchan, una vez más, las cadenas intertextuales de nuestro estudio, al tiempo que lo complementan de manera muy enriquecedora.

También se observa la **recuperación de textos escénicos de preguerra**, que se reinstalan en los escenarios de posguerra e incluso sobrepasan nuestro límite temporal, el año 1963. El espacio escénico de procedencia norteamericana de consumo inmediato, comedias y melodramas que habían dominado la escena española en los años previos a la Guerra Civil, continuarán representándose desde la primera posguerra. Este tipo de obras suministran a los escenarios españoles una visión ideológicamente conservadora de la cultura norteamericana. Además de ser inofensivas, siguen suponiendo seguros beneficios económicos, y, por ambas razones, durante la restauración de la actividad escénica después de la Guerra, la recuperación de este modelo textual conservador e inocuo desempeña un importante papel en el establecimiento de los nuevos y tradicionales valores morales es el sistema escénico y cultural español. Todas estas obras teatrales de procedencia norteamericana, naturalizadas años atrás por la cultura española, y que cuentan en muchos casos también con sus consecuentes versiones cinematográficas, se convertirán en modelos del conservadurismo español, y espejo de su burguesía, sustento ideológico y económico del sistema político y artístico.

La última regularidad previa observada es la creciente **entrada de los grandes nombres del teatro norteamericano contemporáneo** que están innovan-

do el panorama escénico de Broadway, el europeo y también el español. De forma gradual, la llegada de estos autores estadounidenses constituye una novedad absoluta, en términos artísticos, ideológicos y culturales, en su llegada a España, donde adquieren enseguida un alto estatus. Como es lógico, el aparato censor considera en muchas ocasiones que sus obras teatrales son perjudiciales desde un punto de vista moral, de manera que la mayoría serán mutiladas en su representación española. Durante toda la Dictadura y la Transición, estos novedosos autores norteamericanos, que pasan rápidamente a formar parte del capital cultural del sistema escénico español, son conocidos por sus reescrituras censuradas y cortadas, tanto las escénicas como las cinematográficas. La habilidad del traductor desempeña un papel fundamental puesto que, en tanto que reescritor, manipula siempre el texto original, conforme a una serie de normas ideológicas, políticas y económicas que le vienen impuestas por la cultura en la que operan y que convierten al proceso traductor en un filtro añadido. En la España franquista, la censura supone otro tamiz integrado en el proceso reescritor, que es interiorizado por el traductor que se convierte así en el primer, y quizá más efectivo, censor de sí mismo. La autocensura, o censura interna, es el modo más evidente y productivo de manipular un texto. Desde un prisma ideológico, el proceso creativo de reescribir una obra de una cultura a otra, se ve condicionado por el propio traductor, que trata de ajustar el texto fuente a los patrones ideológicos más dominantes. La censura externa, guardián del modelo ultra-conservador divulgado por la Dictadura y avalado por la sociedad, intenta que el espacio escénico difunda una visión tradicional que patrocine la supuesta rígida moralidad española. El traductor más osado, pero siempre autocensor, aspira a neutralizar la opresión y designios censores; en su anhelo por introducir innovaciones ideológicas en el discurso escénico y cultural español, trata de camuflar entre líneas el material proscrito. Cuando no lo consigue, en la mayor parte de las ocasiones, tiene que conformarse con la supresión de todo aquello que sea considerado como inadmisibles, por su obligada subordinación a los patrones dominantes de la cultura en la que trabaja. Pese a todo, la introducción de los grandes nombres del teatro estadounidense no tiene vuelta atrás; de forma progresiva, este nuevo modelo discursivo norteamericano se convertirá en el vehículo importador de prácticas innovadoras que se establecerán en España, siempre subordinadas a las normas y patrones de la Dictadura. Sin ninguna duda, gracias a la traducción, se permitirá de forma más indulgente la introducción de estos nuevos discursos en el sistema escénico y socio-cultural español.

Las peculiaridades observadas avalan el enfoque metodológico que enlaza las reescrituras escénicas con sus posibles correspondientes cinematográficas y/o editoriales, lo que nos convierte en testigos de excepción del encuentro entre las dos culturas implicadas en el estudio, la estadounidense y la española. La reescritura del espacio escénico norteamericano constituye una auténtica maraña intertextual, que integra y caracteriza el inventario y que determina el encañamiento continuo del discurso escénico, ideológico y socio-cultural, que

trasciende los límites temporales del estudio (1939-1963) y nos obliga a seguir la huella de esas cadenas intertextuales hasta la actualidad.

A través del análisis estadístico del inventario que sigue se confirmarán, o refutarán, estas hipótesis previas. Además, nos conducirá hasta nuevas regularidades de comportamiento que nos faciliten y refuercen un acercamiento fidedigno a las prácticas discursivas de procedencia estadounidense introducidas en la cultura española y fusionadas con su discurso escénico, ideológico y cultural.

3. Análisis estadístico del inventario

Después de elaborar el inventario informatizado según se ha señalado, se procede a realizar un análisis estadístico, basado en las hipótesis previas ya formuladas. Se emprende el examen cuantitativo del inventario con el objetivo primero de confirmar:

- los vínculos de dependencia positiva entre el teatro y el cine,
- la publicación sistemática de las reescrituras escénicas de más éxito,
- la recuperación de las reescrituras del espacio escénico norteamericano establecidas en la España de preguerra,
- la progresiva entrada de los grandes e innovadores nombres del teatro norteamericano, y
- la creación de cadenas intertextuales continuas constituidas por las sucesivas reescrituras de cada obra norteamericana llegada a la cultura española.

Además, los resultados del análisis estadístico ofrecen una primera visión global de la actividad de las reescrituras españolas del espacio escénico norteamericano. Al mismo tiempo, proporciona los criterios necesarios para seleccionar un primer corpus representativo válido que, a su vez, nos conduzca a comprobar en un próximo estudio, y de manera definitiva, la veracidad de las hipótesis planteadas. El examen que sigue se fundamenta en la evidencia numérica proporcionada por las 225 entradas incluidas en la base de datos. De este modo, el análisis se clasifica en tres partes diferentes que se corresponden con los niveles que integran el inventario: *Datos Textuales Primarios*, *Datos Textuales Secundarios* y *Datos Extratextuales*. Según la información registrada en cada campo, se procede a analizar los datos más relevantes, cuantitativamente hablando, que permitan alcanzar los objetivos marcados.

3.1. Análisis estadístico de los Datos Textuales Primarios:

El inventario recoge 210 registros referidos a los títulos originales que suponen el 93,33% del total. Entre ellos, los títulos que más se repiten son *Angel Street* (10 entradas), escrita por Patrick Hamilton; *The Trial of Mary Dugan* (8), melodrama de Bayard Veiller; *Baby Mine* (6), de Margaret Mayo; *Our Town* (6), la más conocida pieza de Thornton Wilder; *A Streetcar Named Desire* (6), de

Tennessee Williams; *Desire Under the Elms* (5), obra de Eugene O'Neill; *The Glass Menagerie* (5) y *A Cat on a Hot Tin Roof* (4), ambas de Williams; *Death of a Salesman* (4), escrita por Arthur Miller; *A Hatful of Rain* (4) de Michael Gazzo, y *Tea and Sympathy* (4), de Robert A. Anderson. Estas once obras reflejan a su vez las sucesivas reescrituras que se realizan a partir de ellas, y cuyos títulos en la cultura española pueden variar. Esto no sólo se debe a los posibles cambios de título en las sucesivas reescrituras, sino también al hecho de que todas las traducciones no se realizan al castellano. En este sentido, es significativa la presencia de reescrituras al catalán, como *Angel Street (Llum de gas)* y *Baby Mine (El meu nano)* o al euskera, como *The Glass Menagerie (Kristalesko iruditxoak)* y *A Hatful of Rain, (Txapela bete euri)*, a pesar de la marginación impuesta por el régimen franquista hacia todas las lenguas del Estado distintas al castellano. En todos los casos, los traductores utilizan la correspondiente reescritura castellana anterior como texto fuente.

Por todas estas circunstancias, al analizar los títulos meta, nos encontramos con una realidad sensiblemente distinta: entre los 225 registros encontrados relativos a este campo, ocho títulos son los que responden a cuatro o más registros del fichero que, en cualquier caso, también aparecen en la lista de los títulos originales con mayor presencia; así, se mantienen *Luz de gas* (7 entradas), *Un tranvía llamado Deseo* (6), *Deseo bajo los olmos* (5), *Lluvia de hijos* (4), *La muerte de un viajante* (4), *El proceso de Mary Dugan* (4), *Te y simpatía* (4) y *El zoo de cristal* (4). Hay que apuntar que, con respecto a los datos hallados con anterioridad, se descuelgan *Our Town* y *A Cat on a Hot Tin Roof* por una leve modificación en el título traducido. En el primer caso, la variación es insignificante, cambiando de *Nuestra ciudad* a *Nuestro pueblo*; es muy reveladora, sin embargo, en el segundo, en el que *La gata sobre el tejado de zinc* se convertirá en *La gata sobre el tejado de zinc caliente* en las reescrituras realizadas a partir de la Transición.

Una mención especial merece *The Trial of Mary Dugan*, título que da origen a una serie de capítulos basados en su primera, y más repetida, reescritura española, titulada *El proceso de Mary Dugan*; así, *El juicio de Mary Dugan*, *Mary Dugan, la mujer fatal*, *Vista del proceso de Mary Dugan* o *El asesinato de un millonario*, aunque presentadas como creaciones diferentes, no son sino reescrituras intraculturales, clones de argumento y personajes calcados a los de su fuente original, la primera traducción española.

Por otra parte, de las 225 entradas referidas a los autores originales, es Eugene O'Neill, con 26 registros, el dramaturgo de más presencia; le sigue de cerca Tennessee Williams, con 24. Otros autores norteamericanos de notada representación son Arthur Miller (13 entradas), Patrick Hamilton (11), Bayard Veiller (10), Thornton Wilder (9) Margaret Mayo (6), John Willard (6) o Emilyn Williams (5).

Hay 206 entradas relativas al campo de los autores meta, lo que supone un 91,55% del total de fichas que componen el inventario; entre ellas, destaca el nombre de José López Rubio, que aparece en 21 ocasiones, seguido del argen-

tino León Miras (15 apariciones), Antonio de Cabo (12), José Gordón (8), José Luis Alonso (7), Juan José Cadenas (7) y José Méndez Herrera (6). En todos los casos, se trata de dramaturgos muy vinculados al entramado teatral; en muchos casos, además, se ocuparán también de dirigir producciones escénicas.

Ha sido posible registrar las etiquetas de traslado en 175 ocasiones, es decir, un 77,78% del total del fichero. Dentro de este número, sólo se distinguen cuatro etiquetas globales, adaptación, autoría, traducción y versión, manifestando una cierta homogeneidad que parece delatar una falta de exactitud a la hora de definir cada tipo de transferencia. En cualquier caso, las etiquetas globales correspondientes a adaptación (española, a la escena española, hecha directamente del inglés, sobre la traducción francesa), traducción (y adaptación, y adaptación española) y versión (española, castellana, libre, en vasco) se subclasifican, como vemos, bajo inscripciones más heterogéneas y que no siempre se corresponden a la realidad del producto trasvasado. De forma global, se observa que más de un 45% de las transferencias registradas se califican como *traducciones*, un 17,33% son *versiones*, casi un 15% *adaptaciones* y, sorprendentemente, en un 1,33% de los casos, la reescritura se presenta como creación propia del autor meta, en lo que se ha registrado como *autoría*. Aunque la cifra es insignificante proporcionalmente hablando, es interesante en tanto que consecuencia directa de la *multipropiedad* del texto escénico y de otras regularidades de comportamiento como la apropiación y naturalización del texto extranjero en la cultura de llegada.

Aunque las etiquetas de género son, sin duda, menos relevantes para el estudio, no deja de ser destacable el hecho de que el 60,5% de las entradas del fichero corresponden a comedias, sólo un 16,8% son dramas y, de forma muy significativa, casi el 17% lo ocupan los melodramas. Si se profundiza en el análisis, se ve que dentro del género *comedia*, hay una subdivisión relevante: aunque más de la mitad se denominan *comedias*, también existen con *comedias policíacas* o *comedias norteamericanas*. Se observa también que la etiqueta de *melodrama* se reparte entre *melodrama policíaco*, *norteamericano*, *de la alta sociedad norteamericana*, o incluso *de la vida de Nueva York*.

El primer dato de representación que se examina es el relativo a la fecha de estreno de las reescrituras españolas de obras teatrales norteamericanas. La verdadera avalancha de títulos estadounidense en las carteleras españolas tiene lugar a partir de la segunda mitad de los cincuenta. Desde 1956, año en que se registran nueve estrenos, la cifra no desciende e incluso aumenta de forma considerable en algunas ocasiones, como sucede en 1957 (17 estrenos), 1959 (19), 1960 (14), 1961 (12) o 1962 (15). Se constata una evolución importante del producto escénico norteamericano en las carteleras españolas; sin embargo, dado que el inventario se ha recopilado mediante calas aleatorias, los resultados anuales son valorados con ciertas reservas. En cualquier caso, y a pesar de la obligada arbitrariedad de la base de datos, se considera que el aumento de los estrenos ejemplifica el progresivo asentamiento del espacio escénico estadounidense en la cultura española.

Los datos relativos a los teatros en los que tuvieron lugar esas representaciones nos indican que, junto a los dos teatros oficiales, María Guerrero y Español, que son los que reflejan un mayor número de entradas, aparecen los nombres de otras salas muy tradicionales dentro del mundo escénico español: el Teatro de la Comedia, Reina Victoria, Infanta Beatriz, Infanta Isabel, Eslava, Lara o Recoletos. Las difíciles circunstancias consecuencia de la Guerra Civil y la consecuente instauración del régimen totalitario hace que los teatros más consolidados sean los que sobrevivan y se mantengan estables, colaborando en la restauración de la vida teatral española. Se supone que, además, la posición política, económica y social de los empresarios responsables de cada sala resultará decisiva para el devenir de los teatros y de las obras que en ellos se representen. Desafortunadamente, no se ha podido acceder a información de relevancia acerca de estos agentes escénicos; en algunas ocasiones, sin embargo, los expedientes de censura permiten conocer información relativa a los empresarios que, en muchos casos, son quienes realizan la petición de censura y cuyo estatus dentro del sistema será determinante.

Lo mismo sucede con los directores escénicos, pieza fundamental dentro del engranaje escénico, y que son unos reescritores más de la obra en su llegada a la cultura española. Los directores que más obras norteamericanas llevan a escena son grandes nombres dentro del panorama teatral español del siglo XX. En algunos casos, además, son también los responsables, nominales o reales, del trasvase lingüístico a los escenarios españoles, como son Cayetano Luca de Tena, Armando Moreno o, de forma más significativa, Antonio de Cabo y José Luis Alonso que aparecen también consignados como dos de los autores meta responsables de un mayor número de transferencias interculturales. Son casos frecuentes, e inherentes a la naturaleza del espacio escénico, en los que un mismo inquilino es propietario y encargado de dos lecturas sucesivas de la obra, diferentes y complementarias, cuyo fin común es, en cualquier caso, la recepción productiva de la reescritura.

3.2. *Análisis estadístico de los Datos Textuales Secundarios:*

Aunque las reescrituras escénicas que constituyen el inventario sólo se convierten en publicaciones en el 35,11% de los casos, su examen resulta interesante porque nos indica las obras norteamericanas con mayor fortuna en su establecimiento en la cultura española. En la mayor parte de las ocasiones se trata de colecciones dramáticas que publican de forma retrospectiva las traducciones realizadas con anterioridad para el escenario. Una de las manifestaciones más características del panorama escénico español de preguerra es la existencia de un mercado editorial alternativo al tradicional que se asienta sobre la producción escénica más popular. Las colecciones dramáticas desaparecen después de la Guerra Civil pero las obras norteamericanas publicadas quedan reflejadas en el inventario porque sobreviven y se recuperan para los escenarios de la posguerra. Además, como ya se ha visto, en los años cincuenta verá la luz una nueva

publicación: la colección *Teatro*, de la editorial Escelicer, que reestablece y moderniza la tradición de publicar las piezas de mayor éxito del momento, durante la década de los cincuenta y sesenta. La última de las colecciones dramáticas destacadas es *Escena*, de la editorial MK, que recoge en los años setenta el testigo de *Teatro* y que se registra en nuestro inventario a causa de las cadenas intertextuales que se extienden más allá de nuestro límite temporal.

Por otra parte, la labor editorial llevada a cabo por editores e intelectuales españoles exiliados en Argentina también queda de manifiesto; colecciones como *Teatro Norteamericano Contemporáneo*, *Cuadernos para el diálogo* o la editorial *C^a G^a Fabril* publican piezas estadounidenses reescritas para su lectura que se exportan a España, sobre todo, durante la posguerra, inaugurando una nueva tradición editorial y traductora que se asienta en la cultura española y permite que la vida intelectual del país no se paralice tras la Guerra. Además, se refleja la existencia de una revista teatral de gran importancia para el desarrollo escénico e intelectual durante los años de la dictadura franquista; *Primer Acto* constituye todo un hito en el mercado español al patrocinar innovaciones éticas y estéticas que permiten la evolución escénica e ideológica del discurso teatral español. Con frecuencia, esta revista se completa con la edición de una obra de relevancia; según se recoge en el inventario, en tres ocasiones publica textos escénicos norteamericanos. Se comprueba la abrumadora presencia de ediciones escénicas frente a las de lectura. Las publicaciones escénicas, que constituyen un 89,9% del total de las ediciones registradas, muestran aquellas reescrituras del espacio escénico norteamericano que alcanzan un mayor éxito en las carteleras del momento y que engrosan las cadenas intertextuales en calidad de textos secundarios originados a partir de los textos escénicos.

Otros textos secundarios que enriquecen y complementan de forma considerable las cadenas intertextuales son las reescrituras cinematográficas generadas a partir de las obras teatrales originales. De las 225 entradas recogidas en la base de datos, los campos relativos a los Datos Cinematográficos se registran en más del 75% de los casos. De forma más precisa, se constata que el 100% de los once textos escénicos originales de mayor presencia en el inventario cuentan con su correspondiente reescritura cinematográfica. Además, hay que tener en cuenta que algunas piezas teatrales dan lugar a más de una adaptación fílmica; destaca el caso de *The Cat and the Canary*, que da lugar a cuatro películas diferentes: *The Cat and the Canary* (1927), en versión muda, que llega a España como *El legado tenebroso*; *The Cat Creeps* (1930), rodada en versión paralela bajo el título *La voluntad del muerto*; *The Cat and the Canary* (1939), se conocerá, ya en versión doblada, como *El gato y el canario*, al igual que la última producción, *The Cat and the Canary* (1978), *El gato y el canario*. En este sentido se encuentra también *Baby Mine*, cuya primera versión fílmica que data de 1928, se rueda en Hollywood en versión muda como *Baby Mine*, o *A quien Dios no le da hijos...* en su llegada a la cultura española. La siguiente película, *Lluvia de hijos* (1947), es una producción original española que parte de la primera re-

escritura escénica intercultural y que demuestra la naturalización de la obra norteamericana en la cultura española.

La producción teatral se entrecruza con la cinematográfica en muchas ocasiones, lo que justifica la decisión de considerar a teatro y cine de forma global para comprobar la cooperativa alianza que han compartido ambas artes representativas a lo largo del siglo XX. De esta forma, se confirma la beneficiosa interdependencia que vincula a teatro y cine; esta conexión se caracteriza por las productivas relaciones internas que comparten, a pesar de sus diferencias, los dos medios artísticos que ocupan un mismo espacio escénico.

3.3. *Análisis estadístico de los Datos Extratextuales:*

Por último, hay que señalar que la calificación de censura otorgada a cada obra queda registrada en el fichero en el 76% de las entradas totales. El resto de los casos, cuando la evaluación censora no aparece, corresponde a registros relativos a reescrituras de preguerra, anteriores a 1939, o posteriores a la desaparición del aparato calificador, en 1985. Con respecto a la frecuencia con la que aparece cada calificación; se ha constatado como un 71,5% de las obras se autorizan para mayores de 18 años mientras que apenas un 8% de ellas se prohíben. Así, se comprueba cómo la mayor parte de las obras norteamericanas llegan a los escenarios españoles reescritas y manipuladas. La traducción implica la transformación de un texto original, en atención a su realidad ideológica y cultural, en un texto diferente. En el contexto de nuestro estudio, esta transformación significa, en muchas ocasiones, la pérdida de información y, desde luego, la manipulación del discurso escénico, simplificado y suavizado por el traductor y el resto de reescritores encargados de la producción escénica, como consecuencia directa de su obligada sumisión al patronazgo económico y censor. De esta manera, se autoriza la entrada del espacio escénico norteamericano innovador que, convenientemente filtrado a las circunstancias españolas, posibilitará el establecimiento de un novedoso modelo escénico y cultural en la España franquista.

4. **Punto y seguido**

A la vista de los datos obtenidos en el análisis estadístico, se presenta ante nosotros una primera panorámica de las reescrituras españolas del espacio escénico norteamericano en el contexto en el que tienen lugar. Las cifras que se derivan del examen realizado confirman las hipótesis que nos habíamos formulado y, sobre todo, proporcionan los criterios necesarios para seleccionar un corpus representativo válido cuyo análisis interpretativo nos permitirá comprobar o refutar, de manera definitiva, esas mismas hipótesis.

A partir de los resultados obtenidos en el análisis cuantitativo del inventario realizado, se ha seleccionado un doble corpus construido sobre las regularida-

des observadas hasta el momento. Se ha registrado la presencia de dos prácticas discursivas diferentes alrededor del espacio escénico de procedencia estadounidense que parecen ocupar el discurso escénico español de forma complementaria; ambas se agrupan en torno a dos tendencias: de evasión y de reflexión, reflejo de sendas actitudes que adopta el sistema escénico y cultural español, conservadora e innovadora, hacia el producto norteamericano. Cualquier estudio a emprender tendrá que tener en cuenta que las dos prácticas discursivas se introducen en España a través de las representaciones teatrales y proyecciones cinematográficas paralelas de las obras del espacio escénico estadounidense. Como se desprende del análisis, la presencia de las reescrituras cinematográficas es sorprendente, por lo que se confirma la necesidad de favorecer un estudio inclusivo que permita un acercamiento combinado a teatro y cine. Asimismo, la sistemática publicación de las reescrituras escénicas norteamericanas de más éxito en los escenarios españoles obliga a incluir en el estudio estos textos publicados a los que, como a los textos cinematográficos, se considerarán secundarios y complementarios a los escénicos primarios, propósito fundamental de próximas investigaciones. Todos estos factores se ven reflejados en la creación de cadenas intertextuales continuas e inseparables que engloban a todas las reescrituras españolas de cada obra norteamericana, cualquiera que sea su vía de expresión: escénica, cinematográfica o editorial: Su estudio integral nos servirá de motivo y motor para dar nuevos pasos, para emprender nuevas empresas, dentro del marco metodológico *TRACE* como son el establecimiento de un corpus que contenga conjuntos intertextuales susceptibles de un estudio interpretativo y su posterior descripción y comparación textual, que concluya en la comprobación definitiva de regularidades y estrategias traductoras. ...