

TRADUCCIÓN, CENSURA Y REPRESENTACIÓN DE TEATRO CONSERVADOR EN LENGUA INGLESA EN LOS ESCENARIOS ESPAÑOLES DE POSGUERRA*

María Pérez L. de Heredia (UPV/EHU)

Most entertainment was relegated to *divertissement*, a deliberate attempt to forget the sordid reality which appeared so unbearable (London 1997: 37).

El teatro conservador de procedencia norteamericana, integrado por géneros como la comedia burguesa o el melodrama policiaco, se crea a partir de un prototipo discursivo costumbrista y tradicional, y debe su enorme éxito a la imparable popularidad de la industria cinematográfica de Hollywood. El modelo se establece en España, vía traducción, durante las primeras décadas del siglo XX, cuando tiene lugar una producción e importación masiva de esta práctica discursiva escénica. Después, en plena posguerra, se recupera para los escenarios españoles, en los que perdurará durante largo tiempo. Estos textos teatrales que, en la mayor parte de los casos, cuentan con versiones cinematográficas paralelas, presentan al espectador español un gran número de clichés culturales, supuestamente norteamericanos, de tal modo que la cultura estadounidense experimenta un proceso de topicalización en su llegada al sistema escénico y cultural español.

La razón por la que las traducciones de este modelo escénico de evasión ocupan una parcela tan significativa en la actividad teatral española de posguerra es que cumple todos los requisitos que el mercado escénico de la época exige: satisface las demandas del público espectador, asegura el beneficio económico en las taquillas y, además, es ideológicamente inocuo. En cualquier caso, la presencia del melodrama y comedia norteamericanos en los escenarios españoles de posguerra es verdaderamente abrumadora. El motivo principal se encuentra, sin duda, en la actitud del público burgués que permite la recuperación de la actividad escénica tras la Guerra Civil. Si se tiene en cuenta que el teatro que se representa debe respetar las preferencias, éticas y estéticas de éste público, el teatro se convertirá en espejo de sus valores ideológicos y vitales, basados en su rechazo de la realidad y en la crisis económica y socio-cultural que le ha tocado vivir. Desde luego, el modelo discursivo de evasión estadounidense abastece los escenarios con un producto conservador que, convenientemente reescrito, transmite un discurso idealizado del sistema socio-cultural norteamericano, que permite al espectador evadirse de sus problemas cotidianos.

Durante la restauración de la actividad escénica española, la representación de esta práctica discursiva estadounidense desempeña, pues, un papel principal. La mayoría de las obras pertenecientes a este modelo son ya viejas conocidas del público español; todas ellas se rescatan de los repertorios de preguerra y se reinstalan en los escenarios españoles, previo paso por el tamiz censor. Los grandes éxitos de taquilla de la década de los treinta sientan las bases del teatro conservador y burgués de los años cuarenta. Muchas veces, las antiguas traducciones continúan representándose aunque, en algunas ocasiones, los textos son modernizados y se reescriben respetando las nuevas circunstancias socio-culturales e ideológicas. En todos los casos, se continuará ofreciendo una imagen totalmente estereotipada e ideal de la cultura norteamericana mediante este tipo escénico y discursivo extranjero, hecho propio por parte de la

cultura española.

Un estudio detenido del corpus de títulos norteamericanos pertenecientes a este patrón discursivo nos lleva a concluir que, entre todos ellos¹, se destaca el de *El proceso de Mary Dugan*. Por lo tanto, hemos decidido ejemplificar la trayectoria de la práctica discursiva conservadora traducida y establecida en el panorama escénico español con un breve acercamiento interpretativo a la realidad de esta obra en su llegada a la cultura española.

The Trial of Mary Dugan, pieza original del dramaturgo Bayard Veiller, se estrena en Nueva York el 19 de septiembre de 1929. Su argumento gira en torno al hecho de que la protagonista es acusada del asesinato de su amante millonario, durante el proceso, su abogado defensor actúa de forma errónea en su contra, por lo que es remplazado por un joven abogado, hermano de la acusada, quien esclarecerá los hechos demostrando la inocencia de Mary y la culpabilidad del primer abogado que, en realidad, había matado al millonario porque estaba celoso de su relación con la protagonista. Alcanza en su primera temporada neoyorkina la cifra de 437 representaciones, y la crítica del *Times* considera que la obra "moves more swiftly than the law with all its ruthless directness. Its plot has the fascinating features of a front-page murder story" (Bordman 1984: 677).

El proceso de Mary Dugan es, tal vez, el mayor éxito en España del modelo discursivo de evasión importado de los Estados Unidos. La obra llega avalada por los éxitos obtenidos en Nueva York, Londres y París, y se estrena en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid, el 18 de mayo de 1929, en traducción de Joaquín Salvatella, bajo la significativa etiqueta genérica de melodrama de la vida de Nueva York. Su representación introduce en los escenarios españoles una peculiar innovación escenográfica, en la que:

Buscando un caso de verosimilitud, el montaje presentó al público un escenario que no se distinguía de una sala de tribunales. Tanto el fiscal como el abogado defensor, cuando se dirigían a los señores del jurado, miraban a la sala del teatro, borrando así la distinción entre ficción y realidad al involucrar al público en la acción melodramática (Dougherty y Vilches 1997: 298).

Esta novedad parece perseguir el fin de transmitir un discurso veraz puesto que, según la crítica, "trata de reproducir, con los medios teatrales más cercanos a la realidad, una impresión de realidad: de meter al espectador en la acción, llamándole a decir su palabra en ella" (Diez Canedo 1929: 8). La innovación cala hondo en el mundo escénico español hasta el punto que será la base de gran número de representaciones escénicas, no sólo de obras extranjeras traducidas sino también de otras de creación propia.

En efecto, parece ser que, ante el consumo masivo de estas piezas, hay autores españoles que, además de traducir ciertas obras, se dedican a diseñar otras nuevas, a reescribir en fin, siguiendo la fórmula de probado éxito y presentándolas como norteamericanas. La estructura dramática y temática de estas obras parece ser calcada en todas ellas, repitiendo un modelo textual que proviene originalmente de la cultura norteamericana. Y es que resulta imposible discernir entre aquellas que son el resultado de un proceso genuino de traducción propiamente dicho y aquellas que derivan de un ejercicio de pseudo-traducción. De cualquier forma, y como

nos dice Toury, los pseudo-traductores incorporan a sus textos "features which have come to be associated, in the (target) culture in question, with translation -more often than not- with the translation of text of a specific type and/or from a particular source language and textual tradition" (1995: 45). Las traducciones ficticias o pseudo-traducciones son aquellas que, sin ser fruto de una traducción, se presentan como tales en un contexto literario y cultural determinado y, aún sin la existencia de su correspondiente original, funcionan como traducciones en un contexto determinado y, por lo tanto, como tales deben ser valoradas; además, el pseudo-traductor ha de ser en principio considerado como reescritor, en tanto que reproduce un discurso extranjero concreto en la cultura de llegada. De esta manera, se *clona* (cf. Rabadán 2000) un modelo narrativo productivo, que se sirve de la popularidad de la práctica discursiva de origen.

Llegados a este punto, cabe destacar el caso de Ramón Caralt, considerado el principal importador, y supuesto traductor, de melodramas americanos, de quien se llega a sospechar que escribe él mismo las obras que presenta como norteamericanas traducidas. Por ejemplo, con motivo del estreno de otra pieza de evasión, titulada *El extraordinario caso del fiscal Freeman*, nadie parece ponerse de acuerdo con respecto a la identidad del autor original: Thomas MacKantor, Ranlot o Raulot son algunos de los nombres que esconden la verdadera identidad del creador, Ramón Caralt. Y es que en realidad la obra no es sino una pseudotraducción originada a partir de los patrones discursivos divulgados por el melodrama policiaco de origen estadounidense y más concretamente por *El proceso de Mary Dugan*, puesto que, como señala la crítica:

El texto constituía una mezcla del teatro judicial norteamericano y de los resortes del cinematógrafo, con una clara influencia del personaje de Mary Dugan [...] generalmente el origen de su inspiración había que relacionarlo con películas famosas, entre las que sin duda habría que destacar las dedicadas al personaje antes citado, Mary Dugan, una creación del cine norteamericano (Dougherty y Vilches 1997: 302-303).

Al margen de la incorrección de los autores, que declaran que *Mary Dugan* es un personaje nacido de las pantallas cinematográficas, lo cierto es que el personaje se convierte, en su llegada a la cultura española, en un verdadero prototipo escénico que sirve de inspiración para nuevas reescrituras intraculturales llevadas a cabo a partir de la primera traducción de Salvatella, y que constituye secuelas que, al utilizar en el mismo modelo discursivo que su fuente, intentan repetir su éxito. Incluso un crítico teatral de la época comenta de forma irónica que:

A la pobre Mary Dugan no la dejan en paz. Primero, una infinidad de traducciones de su proceso. Ahora, una continuación. Esperemos *El tercer crimen de Mary Dugan*, *Mary Dugan en la silla eléctrica*, *La resurrección de Mary Dugan*. El nombre de Mary Dugan, si se continúa como hasta aquí, va a convertirse en sinónimo de la expresión *Sálvese el que pueda* (Díez Canedo 1930: 12).

Tampoco parece exagerar demasiado si tenemos en cuenta que, a la estela del éxito del primer *Proceso de Mary Dugan*, encontraremos nuevos títulos como *Vista del proceso de Mary Dugan* o *El asesinato de un millonario*, estrenada el 26 de octubre de 1929 en adaptación de

Antonio Fernández Lepina y que constituye una reescritura que, según Dougherty y Vilches, está "más ajustada al detalle que otras versiones por conservar la emoción del original y su fuerza dramática" (1997: 304). *El juicio de Mary Dugan*, estrenada el 15 de noviembre de 1929 de la que "se elogió la pulcritud de la versión de Fernando de la Milla, esmerada, más humanizada que el original y en la que destacaba la creación de un tipo español" (1997: 303), será publicada en la colección *El Teatro Moderno* el mismo año de su estreno. Aún encontramos una reescritura más, titulada *Mary Dugan, la mujer fatal*, cuyo estreno data del 15 de febrero de 1930, que se etiqueta como *drama judicial norteamericano* supuestamente original de Litong y Dragüer, y que se representa (y publica retrospectivamente) como *adaptación* de Ángel Custodio y Javier de Burgos. En realidad, se trata de una reescritura intracultural, creada por los *adaptadores* mismos, a partir de los patrones divulgados por la primera traducción fuente, en la que, sorprendentemente, la crítica teatral censura "la falta de verosimilitud para el público español que hubieran debido de solucionar los adaptadores" y concluyendo que "nunca segundas partes fueron buenas" (Dougherty y Vilches 1997: 303). La adjudicación española de los patrones discursivos norteamericanos establecidos por *El proceso de Mary Dugan* es más que evidente; la apropiación va más allá en tanto que accede a un estadio superior en tanto que no se naturaliza una obra concreta sino los patrones extranjeros divulgados y establecidos a través de la representación de todas las reescrituras, inter e intraculturales, producidas a partir de la misma pieza.

Esta obra tan fecunda da lugar a una adaptación cinematográfica correspondiente, rodada en versión paralela en 1931, bajo el título de *The Trial of Mary Dugan* en la versión inglesa y *El proceso de Mary Dugan* en la española. Todos los textos intraculturales españoles tienen lugar antes de la producción de la película por lo que podemos confirmar que el personaje de *Mary Dugan* no es "una creación del cine norteamericano" como aseguran Dougherty y Vilches (1997: 303), sino de su teatro. Al margen de esta inexactitud, que no es sino reflejo fiel de las interdependencias entre teatro y cine, lo que sí es cierto es que todas las reescrituras creadas a partir de la obra teatral, cinematográficas o escénicas, inter o intraculturales, convierten al personaje en todo un prototipo que, a través del escenario y de la pantalla, se establece en el universo de discurso del sistema escénico y cultural español.

Sólo dos de las diferentes traducciones, importadas o creadas en la preguerra, continuarán representándose después de la Guerra Civil aunque se valen por sí solas para restablecer la cadena intertextual creada a partir del personaje-tipo de *Mary Dugan*, que parece perpetuarse en los escenarios de la España de Franco. En concreto, se recuperarán *El proceso de Mary Dugan*, primera traducción de Joaquín Salvatella y *El juicio de Mary Dugan*, en traducción de Fernando de la Milla. Esta última es el texto que se somete a examen en el primer expediente de censura en 1940, siendo autorizada para mayores sin ningún problema. En el expediente, de hecho, sólo encontramos la petición y resolución de censura (Expte. nº 960/40), así como las sucesivas peticiones de reposición en escena de 1945, 1947, 1953 y 1964 que, en todos los casos, se resuelven favorablemente.

Otro expediente, relativo a la reescritura de Joaquín Salvatella, acumula un mayor volumen de documentación de interés. La información encontrada señala que la obra se censura y autoriza para su representación en cuatro ocasiones, en 1940, 1943, 1945 y 1951. La petición

que motiva la cuarta reapertura del expediente señala como título *El proceso de Mary Dugan (algunos añadidos)*, y figura como traductor José Montero Alonso, a diferencia de las tres peticiones anteriores que coinciden en señalar a Salvatella como autor de la transferencia a examinar. Los *añadidos* responden a la modernización de la reescritura de 1929, respetando el nuevo contexto ideológico y socio-cultural de 1951; de esta forma, Montero Alonso parte claramente de la traducción de Salvatella para realizar su nueva reescritura. El mismo censor encargado de su examen se da cuenta de que "como continúa el mismo texto anteriormente aceptado, el lector lo autoriza" (Expte. nº 1514/40). Así, la modernización del texto parece limitarse a ciertas modificaciones que no cambian, ni alejan, a esta nueva reescritura de la previa de Salvatella de manera sustancial, como se revela en la revisión del informe de censura:

Considerando que la obra melodramática *El proceso de Mary Dugan* se ha representado en múltiples ocasiones tanto en la escena como en las pantallas, circunstancia que le otorga un carácter casi tradicional en los repertorios teatrales. Considerando que la versión objeto de informe fue autorizada por la Dirección General [...] y las adiciones introducidas no implican modificación substancial del texto ni reparos de orden moral puesto que algunas de ellas no tienen otro fin que el de acentuar los negros y escalofriantes matices de la narración escénica. Esta Sección informa positivamente la autorización de la obra y el mantenimiento de las tachaduras señaladas (Expte. nº 1514/40).

Además, el censor considera que esas "correcciones hechas ahora, no son tales correcciones, sino supresiones". Supresiones que conducen a la evaluación favorable de la nueva creación intracultural de la obra aunque, desde el aparato censor, parece necesaria la justificación moral del argumento y de su protagonista que fundamente el permiso de representación:

Se ha representado centenares de veces con éxito en Madrid y otros muchos teatros de provincias. La trama, en algunos pasajes es cruda. Del somero relato que antes hizo el lector, se desprende lo poco moral del asunto. La escena de la confesión de la vida de Mary Dugan debiera suavizarse, aunque se toleró en la versión original. Dice que se entregó por dinero a los dieciséis años para atender a su hermanito, por haber sido ambos abandonados por sus padres. En su defensa moral se advierte que quiso hacer un hombre honrado a dicho hermano, cosa que logró, pagándole éste con la sagaz defensa que le libró de una injusticia (Expte. nº 1514/40).

En 1951, se produce la apertura de un expediente nuevo relativo a *El proceso de Mary Dugan* (Expte. nº 200/51), coincidiendo cronológicamente con la última revisión del expediente anterior, y del que sólo se conservan las peticiones realizadas ese mismo año, en 1952, 1953 y 1955. Además de no identificarse en la petición ni al autor original ni al meta, tampoco ningún otro posible dato localizador, lo que más sorprende es, sin embargo, la ausencia del dictamen calificador; ante esta evidente falta de documentación, suponemos que este expediente se limitara a un trámite burocrático básico de censura que continuará con su actitud propicia hacia la obra norteamericana.

Ya en 1966, la compañía teatral *La Farándula* pide un nuevo certificado de censura de la obra, motivo que provoca la apertura del último expediente. Según consta en la petición, se trata

del texto de Fernando de la Milla; es curioso observar cómo a lo largo de toda la evaluación censora aparecen indistintamente *El proceso de Mary Dugan* o *El juicio de Mary Dugan* como títulos meta. En cualquier caso, el informe atestigua cómo la obra se ha convertido en un clásico del teatro español, casi cuarenta años después de su primera representación en nuestro país:

La intriga de la obra, ya clásica en su género, podría ser para un público generalizado, pero la "filiación" profesional de la protagonista y el pormenor de sus actividades, amén de ciertas ilustraciones fotográficas para reforzar sus devaneos, no la hacen recomendable para menores de dieciocho años (Expte. nº 15/66).

Son cuarenta años de *Mary Dugan* en el teatro español; casi medio siglo en que las reescrituras, inter e intraculturales, originadas a partir de la obra teatral original de Bayard Veiller, cinematográficas o escénicas, a partir de la primera traducción interlingüística, convierten al personaje en un prototipo escénico y cultural que pasa a formar parte del universo de discurso español. Todas y cada una de las reescrituras originadas a partir, no sólo de *The Trial of Mary Dugan*, sino también, y de manera más señalada, del personaje-tipo de *Mary Dugan*, se enlazan en una cadena intertextual inagotable, y naturalizada en la cultura española hasta tal extremo que parece immortalizarse en sus escenarios.

Este acercamiento preliminar a la recepción española de esta obra, botón de muestra del conjunto de obras norteamericanas que conforman lo que hemos llamado *teatro conservador*, nos permite comprobar que éste modelo discursivo reescrito ofrece al público burgués español una visión idealizada y topicalizada de la sociedad y cultura norteamericanas. No olvidemos que el espectador acude al teatro con el único deseo de reír, de olvidarse de sus problemas cotidianos; el prototipo cultural divulgado por el teatro de evasión consigue alejar al público de la crisis económica y socio-cultural en la que está inmerso, al mostrarle un mundo entonces remoto de un modo un tanto idealizado: el estadounidense, al que el espectador se traslada y donde puede escapar de su realidad durante el tiempo que dura la representación teatral, o la proyección cinematográfica. El público burgués es quien mantiene la actividad escénica después de la Guerra Civil, por lo que el teatro que se le ofrezca debe atender, ante todo, los paradigmas estéticos y éticos de la burguesía. El teatro termina convirtiéndose en reflejo de su modo de vida y de sus planteamientos ideológicos y vitales, que pueden resumirse en el rechazo sistemático a la realidad que le rodea.

Además, no cabe ninguna duda de que este teatro de evasión funciona también como instrumento oculto de propaganda del régimen totalitario, que no permite sino el triunfalismo y el escapismo. Aunque, en el caso de algunas obras "their mere presence challenged the indigenous culture with differing aesthetic and moral values" (London 1997: 56), en la mayor parte de las ocasiones no hacen sino validar la ideología escapista, y conservadora, que la dictadura franquista quiere difundir. En efecto, este modelo discursivo norteamericano se utilizará como herramienta ideológica al servicio del régimen totalitario, especialmente durante la posguerra y el periodo aislacionista. La traducción es siempre un método útil, accesible y oculto de manipulación y censura, de forma más significativa cuando nos acercamos al teatro traducido para su representación.

Aunque la falta de los correspondientes textos escritos no permite el acercamiento

completo e ideal a este modelo discursivo conservador y de evasión, el estudio de los paratextos y metatextos que surgen alrededor de esos mismos textos ausentes, nos ha posibilitado la contextualización histórica y cultural de esta práctica discursiva escénica. El análisis de la documentación extra-textual encontrada nos ha ayudado a establecer una morfología aproximada del modelo escénico importado en el que, como coincide la crítica:

Los ingredientes suelen ser idénticos de un melodrama a otro: una casa abandonada; un ser misterioso, fantasma o ladrón; un detective, o más de uno, profesionales, y si a mano viene, criminales victoriosos, momentáneamente; unos cuantos apagones de la electricidad, y, por último, el sol de la justicia triunfante, el amor coronado de rosas, desvanecido el fantasma y el criminal camino de la silla eléctrica (Díez Canedo 1929: 3).

Casa apartada y misteriosa con trampas para las apariciones, puertas que lentamente se abren, luces que se apagan; el loco escapado, criminal intuitivo; el testamento extravagante, las invocaciones de espíritu, las campanadas lúgubres y los golpes tenebrosos; y el triunfo final de los buenos y la virtud (Maestre 1929: 3).

Desde luego, la representación de este género escénico de evasión ofrece una imagen estereotipada de la cultura norteamericana; sin embargo, y a pesar de esta percepción irónica de la práctica discursiva estadounidense por parte de la crítica, lo cierto es que significa el primer encuentro intenso del teatro español con el norteamericano; en este sentido, hay que entender que ocupa un hueco muy significativo en el mercado teatral español y, al margen de posibles estimaciones cualitativas, debe valorarse al modelo discursivo en toda su magnitud escénica y cultural. Además, el examen de la documentación metatextual y paratextual permite establecer una serie de regularidades de conducta en las reescrituras del teatro de evasión como veremos a continuación.

El primer comportamiento recurrente que se observa es la permanente interdependencia entre teatro y cine. Todas las obras teatrales encontradas tienen, al menos, una reescritura cinematográfica paralela; ante esta evidencia, se llega a dar el caso de que la crítica teatral de la España de preguerra, e incluso algunos, por otra parte excelentes, investigadores actuales, consideran erróneamente que muchas de estas obras se originan a partir de películas anteriores, que sirven de fuente para esas supuestas reescrituras escénicas. Aunque sea una visión equivocada de la relación que comparten los dos medios expresivos, lo cierto es que certifica la lógica confusión creada a causa de los indudables paralelismos y similitudes entre ambas formas escénicas. Sabemos que la colonización cultural del cine de Hollywood condiciona la recepción española de las obras de teatro procedentes de Broadway; además, como acabamos de ver, la producción teatral se cruza y amalgama con la cinematográfica en numerosas ocasiones, lo que no hace sino ratificar nuestra decisión de considerar a teatro y cine de forma conjunta, así como demostrar la relación cooperativa y beneficiosa que han compartido ambas artes representativas durante todo el siglo XX. Creemos que las obras reseñadas ejemplifican la interdependencia positiva, caracterizada por las productivas e inseparables relaciones internas, entre los dos medios artísticos que, a pesar de sus diferencias, estamos seguros de que ocupan el mismo espacio de evasión.

En segundo lugar, observamos un comportamiento censor tolerante a la hora de calificar las obras pertenecientes a este modelo escénico, que se autorizan, salvo contadas excepciones, de modo bastante indulgente. La Junta de Censura apenas controla los argumentos importados, salvo que éstos sean totalmente contrarios a los postulados ideológicos del régimen. Asimismo, se cuidan los aspectos no verbales, es decir, todo aquello que esté relacionado con la escenografía de la obra, vestuario, gestos, etc. que puedan resultar groseros y/o provocativos en la representación. Pero, en general, parece respetarse el hecho de que las reescrituras estén ya establecidas en el sistema escénico y cultural español; a través de la no ruptura, se ofrece una imagen de continuidad que quiere reflejar la recuperación de la normalidad después de la Guerra y del radical cambio político e ideológico que ha sufrido el país. Por otra parte, no olvidemos que el discurso divulgado por el teatro de evasión, de origen norteamericano, es de corte conservador y no intenta quebrantar los patrones ideológicos de la dictadura ni los de su sociedad. También es significativo señalar cómo, en el expediente de censura de una de estas obras (nº 25/49), el lector eclesiástico aboga por una mayor permisividad del criterio censor ante la presión internacional, que parece vigilar de cerca la dictadura de Franco; no cabe duda que ésta constituye una razón de peso para la mayor elasticidad de las decisiones censoras en lo que respecta a la evaluación de las reescrituras españolas del teatro norteamericano.

Parece quedar clara la subordinación de la cultura española ante el producto estadounidense, en la que se circunscribe también la posición más permisiva del aparato censor. Como sabemos, la traducción supone el encuentro entre dos culturas que nunca se realiza al mismo nivel. En el caso que nos ocupa, los dos sistemas culturales involucrados se posicionan en diferentes estadios de hegemonía y subordinación; la supremacía económica y cultural estadounidense le conduce a adoptar una actitud imperialista hacia la cultura española, que se someterá a él. Las reescrituras del teatro norteamericano de evasión reseñadas, se ven favorecidas por esta dominación económica, ideológica y cultural del sistema de origen sobre el de llegada, manifestándose el poder de la traducción para construir nuevas identidades culturales. De esta forma, vemos cómo, desde el periodo de preguerra el sistema español actúa de manera poco selectiva en lo tocante a la importación de productos procedentes del discurso cultural hegemónico norteamericano, adoptando una posición *defectiva* (cf. Robyns 1994) ante esta colonización escénica y cultural, del modelo de evasión. Durante la posguerra, las nuevas circunstancias y necesidades favorecerán la actitud defectiva hacia la práctica discursiva conservadora de origen estadounidense, recuperándose para los escenarios muchas de las reescrituras pertenecientes a ese modelo textual, y ya establecidas, en su mayoría, en la cultura española.

En la mayor parte de los casos, estas reescrituras recuperadas son el resultado de un proceso de naturalización por parte del sistema escénico de llegada. Como apuntan Bassnett y Lefevere "certain texts originally translated from another culture can become naturalized to such an extent that they are given the same 'intracultural' treatment as texts generated within the culture in question" (1990: 9); este hecho tiene lugar en el discurso escénico español desde los años 20 y 30, percibiéndose sus consecuencias durante la posguerra. El teatro de evasión norteamericano se convierte en modelo del conservadurismo español, a imagen y semejanza de la burguesía, pilar ideológico y económico de la dictadura y del mercado escénico. Vemos como comportamiento recurrente en las obras reseñadas el hecho de que se produzcan nuevas

reescrituras intraculturales a partir de la primera traducción intercultural, producida durante la preguerra y que se erige como único texto fuente en sustitución del original. Las distintas reescrituras de un mismo texto escénico original, ya sean inter o intraculturales, se vinculan en una cadena intertextual que, cuanto más se extiende, más arraigada se hace su naturalización dentro del sistema escénico y cultural español. Además, a partir de esta naturalización, en muchas ocasiones, se llega a producir la apropiación del modelo extranjero, que se convierte en español, dándole el mismo tratamiento que a los textos de producción nacional. En muchos casos, como hemos visto, el nombre del autor original desaparece en favor del de los traductores, que se apropian de la autoría de las obras importadas. Se crean nuevos textos intraculturales a partir de los ya existentes, que surgen, a su vez, de las obras extranjeras ya nacionalizadas en el discurso escénico español. La traducción se convierte así en el medio domesticador del producto extranjero al servicio de las *agendas* escénicas, ideológicas y culturales del sistema español. Así, a través de la reescritura, tiene lugar la creación de un modelo discursivo escénico propio a partir del producto cultural norteamericano. En este sentido, la domesticación del teatro estadounidense de evasión por parte del sistema español motiva la manipulación, apropiación y (re)creación del modelo cultural extranjero que público e instituciones patrocinarán como propio.

La representación escénica de este *género de importación al peso*, en fin, divulga una imagen conservadora de continuidad y tradicionalismo y, además, significa una importante fuente de ingresos para el mercado escénico aunque, gradualmente, va desapareciendo de las carteleras. La evolución de la dictadura y de la sociedad española es inversamente proporcional al desvanecimiento de este teatro conservador de procedencia norteamericana; las obras más naturalizadas en el discurso escénico y cultural español sobrevivirán a los nuevos tiempos, y se representarán con cierta periodicidad hasta la década de los setenta. Tampoco se puede descartar que alguna de estas obras vuelva a recuperarse en cualquier momento; sólo hace falta echar una ojeada a la cartelera teatral actual para comprobar que refleja una creciente moda por representar obras de evasión que, como en otros aspectos de nuestra vida cotidiana, nos hace mirar atrás y darnos cuenta de que, quizás, nuestros gustos y valores no han cambiado tanto como pretendemos. Nos guste o no, nuestro teatro, como nosotros mismos, al fin y al cabo, no es sino heredero del discurso escénico, ideológico y socio-cultural de la época franquista y también, en consecuencia, del de la de preguerra.

BIBLIOGRAFÍA:

Bassnett, S. y Lefevere, A. (1990) "Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights. The 'Cultural Turn' in Translation Studies". En Bassnett, S. y Lefevere, A. (eds.) *Translation, History and Culture*. Nueva York: Cassell, 1-13.

Bordman, G. (1984) *The Oxford Companion to American Theatre*. Nueva York: Oxford University Press.

Diez Canedo, E. (1929). "*El proceso de Mary Dugan*, de Bayard Veiller". El Sol, 18 de mayo de 1929, 8.

Diez Canedo, E. (1930) "El teatro: Maravillas" (crítica teatral de *El proceso de Mary Dugan*). El Sol, 16 de febrero de 1930, 12.

Dougherty, D. y Vilches, M.F. (1997) *La Escena Madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de*

transición. Madrid: Fundamentos.

London, J. (1997) *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*. Londres: W.S. Maney y Son Ltd.

Maestre, M. (1929) "Los estrenos de ayer: en Lara, Infanta Beatriz y Alcázar" (crítica teatral de *El murciélago*). *El Imparcial*, 18 de octubre de 1929, 3.

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




Rabadán, R. 2001. "Modelos importados, modelos adaptados: pseudotraducciones de narrativa popular inglés-español 1955-1981". En Rabadán, R. (ed.) *Traducción y censura inglés-español 1939-1985. Estudio preliminar*. León: Universidad de León, 255-277.

Robyns, C. 1994. "Translation and Discursive Identity". *Poetics Today* 15:3.

Toury, G. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins.

* Este artículo es fruto de una investigación que se desarrolla en el marco del proyecto de investigación "Traducciones censuradas inglés/alemán-español (TRACE 1939-1985). Estudios sobre catálogos y corpus" FFI2008-05479-C02-02, Ministerio de Ciencia e Innovación, y del grupo de investigación IT518-10, Departamento de Educación, Universidades e Investigación/Hezkuntza, Unibertsitate eta Ikerketa Saila del Gobierno Vasco/Eusko Jaularitza.

1 *La araña de oro/The Spider* de Oursler y Brentano; *El gato y el canario/The Cat and the Canary* de John Willard; *Grumpy-Cascarrabias/Grumpy* de Hodges y Percyval; *Jimmy Samson/Jimmy Samson* de Paul Armstrong; *Lluvia de hijos/Baby Mine* de Margaret Mayo; *El murciélago/The Bat* de Mary Roberts Rinehart; *Mary Dugan/The Trial of Mary Dugan* de Bayard Veiller; y *Romance/Romance* de Edward Sheldon (Pérez L. de Heredia 2004).

 [Anterior](#) [Siguiente](#) 
 [Volver a la página principal de Represura](#)