

**TÍTULO**

Cadernos de Literatura Comparada - 12 /13
Teatro em Tradução
Dezembro 2005

PUBLICAÇÃO

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa
da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

CONSELHO EDITORIAL

Daniel-Henri Pageaux
Helena Carvalhão Buescu
Maria Irene Ramalho
Peter Schnyder
Raymond Trousson

ORGANIZADORES DO PRESENTE NÚMERO

Alexandra Moreira da Silva
Paulo Eduardo Carvalho

DESIGN GRÁFICO

Nunes e Pã Lda

FOTOGRAFIA DA CAPA

Nunes e Pã Lda

EDIÇÃO

Edições Afrontamento / Instituto de Literatura
Comparada Margarida Losa

DISTRIBUIÇÃO

Edições Afrontamento, L.da
Rua Costa Cabral, 859 - 4200-225 Porto
www.edicoesafrontamento.pt
editorial@edicoesafrontamento.pt

DEPÓSITO LEGAL n.º 205806/04

ISSN: 1645-1112

IMPRESSÃO

Rainho & Neves Lda. / Santa Maria da Feira

ÍNDICE

Apresentação: Estudar o Teatro em Tradução
Alexandra Moreira da Silva

7 >> e Paulo Eduardo Carvalho

I. Estudos

Problematizar teatro e tradução
nos Estudos Teatrais

17 >> Christine Zurbach

Pour une poétique de la traduction théâtrale

37 >> Jean-Louis Besson

It's a Long Way to Piccadilly:
Europe on the English Stage

49 >> Gunilla Anderman

Ecce Homo Reactualized

65 >> Sirkku Aaltonen

La investigación sobre teatro traducido
inglés-español: 1994-2004

99 >> Raquel Merino Álvarez

Benilde o la Vergine-Madre, de José Régio:
Uma tradução (quase) esquecida

121 >> Sebastiana Fadda

II. Testemunhos

Do outro lado do Atlântico: Um diálogo
sobre teatro, tradução e tradução de teatro

147 >> Alexandra Moreira da Silva e Ângela Leite Lopes

La INVESTIGACIÓN

SOBRE TEATRO

TRADUCIDO

INGLÉS-ESPAÑOL:

1994-2004¹

Raquel Merino-Álvarez
Universidad del País Vasco, Vitoria



Muy probablemente esta contribución, producto de la amable invitación del editor de este volumen de *Cadernos*, no se habría dado en el tiempo sin que hubiera salido a la luz *Traducción, tradición y manipulación: Teatro inglés en España, 1950-1990* (Merino 1994). Dicho volumen y prácticamente todas las publicaciones derivadas de mi faceta investigadora durante los últimos quince años, han tenido que ver con el estudio de las traducciones de teatro inglés al español. Mirando hacia atrás con un afán de valoración, y con el beneficio que da la perspectiva, me gustaría pasar revista aquí a algunas de las cuestiones fundamentales que me ocupaban entonces y que eran, son, cruciales al acometer el estudio del teatro traducido.

Pero antes quisiera también adelantar que en la segunda parte de esta aportación pretendo además presentar el estado de las investigaciones coordinadas que hoy por hoy estamos realizando en España: aquellas derivadas del desarrollo del proyecto TRACE (TRAducciones CEnsuradas: <http://www.ehu.es/trace>) y en particular las centradas en el teatro traducido, representado y publicado durante el periodo 1938-1985 (Merino y Rabadán 2002; Merino 2003; Merino 2005a). Podemos afirmar a día de hoy que se ha catalogado en profundidad buena parte de las traducciones teatrales en el S. XX y se ha llegado a seleccionar corpus textuales representativos en los tres estudios TRACE centrados en teatro (Merino 2003; Pérez L. de Heredia 2004; Bandín 2004 y 2005). Con todo, lejos de asumir que hemos

cerrado una fase, nos encontramos ante un lento proceso de estudio textual que nos está llevando a la construcción de corpus textuales informatizados que, esperamos, puedan someterse a estudio sistemático.

Sirva pues el foro que me brinda el presente volumen de *Cadernos* para desarrollar estas reflexiones acompañadas de una valoración de resultados.

La especificidad del género dramático. La réplica

Traducción, tradición y manipulación: Teatro inglés en España, 1950-1990 no habría llegado a materializarse sin que hubiera detrás el trabajo correspondiente a una tesis doctoral dirigida por el Profesor Santoyo, quien propuso el tema, sabedor de que el teatro traducido en España había recibido una atención muy limitada (Santoyo 1994). De esta acertada opción surgió una investigación que, partiendo de un conjunto de diez textos publicados, preseleccionados según criterios aleatorios de disponibilidad, diversidad de autores, época de origen y editorial, iban a conformar el grueso del trabajo. Del estudio exhaustivo de estos textos teatrales traducidos y publicados, junto con sus originales, se habría de derivar el análisis central de dicha tesis.

Pronto surgieron temas insoslayables que había que afrontar: el teatro publicado (y también su materialización escénica) parecía compartir con otras producciones artístico-literarias una serie de características, y diferenciarse precisamente del texto literario en aquello que sin duda era específico del género (¿teatral?, ¿dramático?). Efectivamente los rastros del teatro traducido que nos encontrábamos por aquel entonces eran textos publicados que habían sido representados, o simplemente ofrecidos como material de lectura. Y entonces la página y el escenario se vislumbraban como dos dimensiones, dos mostradores de presentación de las obras teatrales, muy diferenciados.

En todo caso el texto teatral parecía tener una esencia distinta, una especificidad inherente: había sido escrito para ser representado. Precisamente la especificidad del texto teatral, su disposición en la página, su estructuración, fue uno de los aspectos que con más detenimiento y cuidado desarrollamos (Merino 1994: 15-30). Apuntábamos entonces nuestra coincidencia con Martin Esslin (1987) quien considera que el teatro comparte su esencia dramática con el cine y otros medios. Hoy sigo opinando, y sigo constatando en mi investigaciones, que cine y drama comparten el mismo género, aunque se trate de medios diferentes. Por razones de espacio no abundaré en este extremo, sólo quiero pasar a esbozar una de las razones por las que continuo adhiriéndome a la acepción de género dramático como *field of drama*: la composición del texto dramático en unidades mínimas estructurales, lo que ya entonces denominé y postulé como réplicas (Merino 1994: 44-46).

Enfrentado a un texto teatral escrito (o a un guión cinematográfico) el profesional del medio, o el investigador, utiliza la réplica, consciente o inconscientemente, como unidad mínima. Es decir, se puede guiar por la división en réplicas para prácticamente cualquier actividad que suponga manejar texto dramático.

Más allá del uso que se haga de unidades gramaticales, o de unidades estructurales mayores (actos o escenas en teatro, escenas o secuencia en cine), el texto dramático discurre sobre la página, y también en escena/pantalla, como un intercambio de réplicas. En cada una de ellas tenemos, por lo general, el nombre del personaje, el discurso o parlamento que le corresponde, junto con las indicaciones que rodean la realización oral de dicho discurso. Toda réplica pues contendría, por ponerlo en términos muy simples, texto verbalizable y texto representable; constaría por tanto de texto primario y secundario, o diálogo y marco, según qué denominaciones elijamos.

Cierto es que hay otros tipos de réplicas en los textos dramáticos escritos: unidades donde se especifica la acción única-

mente, el diálogo es cero, u obras de teatro que se componen de un solo monólogo (*Ibidem*: 45), pero se trata de casos en que el potencial de la réplica tipo se diversifica. Con todo el texto dramático, y teatral, se presenta como una sucesión de réplicas que componen actos y escenas (o planos, secuencias) del mismo modo que la sucesión de párrafos sirve para construir capítulos y secciones en textos narrativos, o, en el caso de la poesía, de un modo análogo a cómo las composiciones variables de versos se utilizan para estructurar el texto final.

Además el texto dramático se escribe primordialmente para ser representado (en el escenario o en la pantalla) y es en la página donde se plasma la potencialidad que luego se hará realidad en escena. Se escribe y por tanto se lee, lo leen los profesionales involucrados en el proceso de escenificación, pero también otros individuos que acceden al texto impreso, en ediciones específicas de lectura (literatura), o ediciones destinadas a ofrecer teatro (o cine) ya representado, de modo que los espectadores puedan volver a recrear lo visto en la sala de cine o de teatro.

No hay que olvidar pues que, además del soporte audiovisual (celuloide, vídeo, DVD para cine, o grabaciones en directo de teatro), el texto dramático se presenta antes que nada en formato escrito, en el comienzo del proceso que puede eventualmente derivar en su representación.

En lo que respecta al ámbito de la traducción, podríamos decir, simplificando hasta el extremo, que la traducción, en tanto que proceso interlingüístico, se da en teatro necesariamente antes de la representación en lengua meta, ocurre de página a página; y en cine la traducción (doblaje o subtítulo) se efectúa sobre el soporte audiovisual, de pantalla a pantalla. No obstante habrá casos de guiones cinematográficos que hayan tenido que ser traducidos antes de su rodaje, u obras de teatro que podrán haber sido traducidas tras su representación (algo muy común cuando hablamos de ópera).²

Volviendo pues al puesto de vigía del estudioso de traduc-

ciones dramáticas y teatrales, su objeto de investigación son las traducciones a la lengua meta de una sección de la cultura meta, p.e. el teatro, en la que se localizan. Cuando dicho estudioso se encuentra en la fase de catalogación de lo que se ha traducido, cuando quiere inventariar las traducciones de una época (autor, grupo, lengua origen, cultura origen...) la especificidad del género que trata se refleja en las fuentes que utiliza para documentar su búsqueda. Solo el teatro considerado de calidad, de autores sancionados como pertenecientes al canon, suele estar disponible en colecciones generales de literatura, dejándose las colecciones escénicas para autores comerciales, aquellos cuyas obras han concitado mayor respuesta del público. En el caso del cine, la situación de distribución de productos audiovisuales en soporte vídeo y DVD que se da hoy es relativamente nueva, y, en todo caso, la distribución de estos productos se rige por criterios muy similares a los aplicados a las publicaciones escénicas tradicionales: prima el criterio de éxito comercial ante todo.

Si tomamos el modo en que, por poner el ejemplo que mejor hemos documentado, la censura franquista procesaba los permisos de producción de cultura (impresa y no impresa) no cabe duda que la diferenciación venía dada por el rasgo inherente al género dramático: la dimensión de espectáculo. Cine y representaciones teatrales se censuraban primordialmente sobre soportes escritos, y adicionalmente mediante visionados y representaciones en vivo. Cuando el teatro llegaba a publicarse pasaba por otros filtros burocrático-censores específicos para libros.

Los censores encargados de evaluar espectáculos manejaban textos impresos que se estructuraban y discurrían en forma de intercambios de réplicas, fácilmente detectables, que componían unidades mayores.

El traductor de teatro también maneja réplicas (unidades mínimas estructurales del texto dramático); y el estudioso de traducciones enfrentado al texto impreso (pero también al representado) encuentra que la réplica le ayuda a analizar el

texto, compararlo con su original, localizar la ubicación de fenómenos observados y cuantificar procedimientos y estrategias generales adoptadas por el traductor (Merino 1994: 59-77).

En la comparación de textos dramáticos traducidos y sus originales la réplica muestra todo su potencial, pues nos sirve de brújula para emparejar segmentos de texto que resulten manejables, para establecer movimientos y cambios de orden, ubicar omisiones, adiciones o modificaciones de diverso tipo; nos señala dónde se ha producido un cambio y nos permite localizar segmentos de bi-texto, unidades comparativas mínimas de TO y TM.³ Del mismo modo la réplica tiene un gran potencial para marcar texto digitalizado en corpus informatizados de textos dramáticos, en lugar de la unidad párrafo.⁴

Corpus de traducciones de teatro inglés-español

En 1992, fecha en la que finalizo el trabajo de investigación que se plasma en *Traducción, tradición y manipulación: Teatro inglés en España, 1950-1990*, no era aún factible el acceso al teatro traducido de otro modo que no fuera la búsqueda directa en catálogos de bibliotecas o la recogida de datos y ejemplares de teatro traducido directamente del mercado del libro (de primera y segunda mano). El teatro no deja un rastro impreso equivalente a otras manifestaciones literarias y, cuanto más comercial y alejado del canon clásico, cuanto más cercano un texto a su representación en la cultura meta, menor es la probabilidad de que puedan encontrarse vestigios de la publicación correspondiente, si ésta llegaba a ver la luz.

La recopilación del corpus textual que se publica en el primer estudio descriptivo sobre el tema (Merino 1994)⁵ se hace acudiendo a todo tipo de fuentes documentales: bibliotecas, colecciones particulares, librerías y distribuidores, tiendas de libros de segunda mano, ferias del libro... Pretendíamos entonces rastrear cuáles habían sido los vestigios que había ido

dejando el teatro traducido en la segunda mitad del siglo veinte. El límite temporal permitía, a la vez que un acercamiento histórico, un cierto margen de maniobra.

Se excluyeron entonces otros criterios de selección. Así podríamos haber seleccionado únicamente colecciones escénicas de gran repercusión, como la colección Teatro, de la Editorial Escelicer-Alfil, principal y virtualmente única en los cincuenta, sesenta y mediados de los setenta en España; pero entonces habríamos soslayado otras colecciones más centradas en el teatro como literatura, o habríamos excluido periodos importantes, como el decenio 1975-85, cuando Escelicer desaparece y MK Ediciones toma el testigo dejado por aquélla. Nuestro punto de vista en la fase de recopilación fue decididamente inclusivo y no restrictivo.

Únicamente la lengua de partida, el inglés, y la de llegada, el español peninsular, género y medio, el teatral, y periodo temporal, segunda mitad del S. XX, se mantuvieron como límites del estudio en todo momento.

Partiendo pues de un corpus de unos 150 textos teatrales publicados llegamos a establecer un panorama bastante bien dibujado de lo que había sido el teatro representado y publicado en el periodo elegido. La réplica como unidad nos sirvió para comparar a nivel macro-textual traducciones y originales y a seleccionar aquellos conjuntos textuales que se revelaron como representativos: aquellos en los que se manifestaban de forma extrema estrategias generales de supresión, adición o adecuación respecto al original (Merino 1994: 123-170). También se incluyó un caso complejo que ponía de manifiesto una cuarta estrategia general: el plagio (*Ibidem*: 80-122).⁶ En 1997, dentro de un proyecto de investigación que sería embrionario respecto a los sucesivos proyectos TRACE (TRAducciones CEnsuradas), comienzo a investigar los fondos del AGA, y decidido, con el respaldo de los resultados a los que había llegado en 1992, no tomar en principio como base los mismos, sino comenzar a investigar de nuevo, accediendo a los archivos por

muestreo. Pretendía con esta decisión no influir en los resultados que tal investigación habría de rendir, para poder comparar posteriormente los hallazgos.

Tomando como punto de partida una década concreta (1960) se comienza la búsqueda aleatoria de uno de cada diez, veinte o cincuenta archivos, dependiendo del tiempo disponible y del volumen de registros anotados para cada rango de años. Puesto que el modo de catalogación y la forma de almacenar registros resultaron ser un absoluto galimatías burocrático, y el modo de acceso a los archivos era cuando menos lento y farragoso, las búsquedas no se dan con la celeridad deseable. En todo caso en unos dos años conseguimos acceder a una quinta parte de los expedientes de teatro, incoados y archivados para ese periodo. Los resultados a los que llegamos (Merino 2000 y 2001) nos dan una visión mucho más rica del periodo que la que habíamos podido aportar anteriormente.

Por un lado la diversidad textual a la que podemos enfrentarnos es infinitamente mayor: junto a textos publicados, surgen expedientes que contienen manuscritos mecanografiados, y en bastantes ocasiones más de una versión de una misma obra. Nos encontramos con textos de piezas teatrales que llegaron a representarse, pero también con textos que no pasaron el filtro censor, o que habiéndolo superado, no llegaron a representarse por motivos económicos o de otra índole.

En definitiva el mosaico de autores y obras traducidos que pudimos ir desvelando, y que se recoge en el catálogo TRACEti (-teatro inglés, Merino, 2000) era mucho más rico y variado, aunque no sustancialmente diferente del que presentamos en 1994, sólo más nítido, con más capas y relieve, mejor delineado.

Teatro censurado, del catálogo al corpus: *Los chicos de la banda*

Tomemos como ejemplo la obra de teatro *Los chicos de la banda*, de Mart Crowley. Esta obra fue consignada en el corpus textual de 1994: una traducción publicada por MK Ediciones en 1975 que, junto con el original de 1968, formaba parte del corpus de unos cien bi-textos (parejas de textos meta y originales), y como tal se sometió a estudio macrotextual. El cómputo total de réplicas situaba este texto en noveno o decimotercer lugar respecto al extremo de supresión, según se considerara el cómputo de réplicas suprimidas en TM respecto a TO (250) o el tanto por ciento de las mismas (82,1%) respectivamente. En todo caso se trataba de una edición escénica típica que mostraba un alto grado de intervención sobre el original.

El estudio de esta obra quedó en principio relegado al nivel de comparación macrotextual, pues no fue seleccionada para el ulterior estudio microtextual, que se efectuó sobre cuatro conjuntos textuales: los que representaban el extremo de supresión (47,8%, -837 réplicas en TM respecto a TO), el de adición (182%, y +224) y el centro de adecuación (100%).

Las razones que me llevan a volver ahora a esta traducción son un tanto diferentes de las que habría indicado su análisis hace diez años. El expediente AGA correspondiente a esta obra ha resultado ser representativo por motivos bien diferentes en el contexto de las investigaciones TRACE.⁷ Como ya se ha apuntado no se utilizó como base la investigación ni el corpus de 1994 en las búsquedas de expedientes de teatro en el AGA, pues no se querían imponer criterios de selección ajenos a dicha investigación. Sin embargo en el curso de la recogida de datos, alrededor del año 2001, se localiza una referencia relativa al expediente de petición de permiso, y posterior denegación, de representación de la obra de Crowley. Se trataría de un caso más de solicitud que quedó en el olvido, de unas páginas olvidadas en el archivo e ignoradas por el público, si no fuera porque, en este

caso, había constancia impresa de que la obra había llegado a representarse y publicarse en 1975 (MK Ediciones). De ahí el interés de rastrear el expediente y su trayectoria.

Curiosamente no constaba el nombre de Mart Crowley en el fichero de autores de teatro del propio AGA, ni el título de la obra. Desde la perspectiva de los bancos de datos usados por la censura para su propia gestión, esta obra, salvo por un único expediente de solicitud de permiso y dictamen de denegación en 1969, no había existido, pues no había sido consignado en dichos ficheros.

Desde 2001 y en el marco de la investigación TRACE-teatro, hemos intentado rastrear de forma intermitente el expediente de concesión de permiso, previo a la representación de 1975, que, obviamente, hubo de mediar para que la producción llegara al Teatro Barceló de Madrid el 3 de septiembre de 1975. Durante cuatro años este ha sido uno de los casos espinosos que se han utilizado para poner a prueba los procedimientos de archivo de información del AGA, pues una y otra vez las búsquedas eran infructuosas.

La insistencia en tratar de encontrar evidencia de un caso que indefectiblemente debería haber sido archivado, ha sido más acuciante en tanto que esta obra se iba perfilando como representativa de una cadena de conjuntos textuales que, desde 1956, contribuyeron a introducir en el teatro español el tema más polémico desde el punto de vista de la censura: la moral sexual y particularmente la homosexualidad.

Té y simpatía en 1956, *Ejercicio para cinco dedos* en 1959, *Historia del Zoo* en 1963 (hasta el 1973, en sesiones de Teatro de Cámara y Ensayo, desde 1973 en teatros comerciales, donde continúa presente hasta el día de hoy), y *Los chicos de la banda* en 1975, año de la muerte de Franco, nos brindan evidencia abundante de cómo se fue introduciendo en nuestro sistema teatral uno de los temas más perseguidos por la censura y cómo lo fue haciendo de modo que, un par de meses antes de la muerte de Franco, y del gran cambio político subsiguiente,

podiera darse de forma autorizada y con todo tipo de cobertura mediática, la puesta en escena de una obra de inequívoca temática, en la que todos los personajes son abiertamente homosexuales y como tales actúan y hablan sobre el escenario.⁸

Parece obvio que, en tanto que dramaturgo americano, Mart Crowley no habría sido a priori estudiado como representante de una corriente teatral, o de un país de origen; su obra se reduce a esta pieza y el éxito cosechado en EE.UU., en 1968, y el que la obra obtuvo en 1975 en España se quedó reducido a una explosión mediática, a un impacto puntual que no tuvo continuidad.

El caso contrario lo representan autores de teatro norteamericanos como Arthur Miller (Merino 1993 FIT) o Tennessee Williams, muy representativos del teatro traducido inglés-español, que tienen tras de sí una dilatada historia y presencia en los escenarios españoles (Merino 1994 y Pérez 2004). Sin embargo Crowley y el conjunto textual de *Los chicos de la banda*, a día de hoy nos sirven sobre todo para ilustrar lo ocurrido con obras muy problemáticas desde el punto de vista censor que se consiguieron hacer llegar al público contra todo obstáculo y dificultad.

En enero de 2005, en una estancia de investigación en el AGA, pude por fin rastrear, utilizando los recursos metodológicos acumulados en las investigaciones TRACE, algunos de los vínculos perdidos de este caso: el expediente de *Los chicos de la banda*. Frente a la confirmación oficial de que no existía tal autor u obra en los ficheros oficiales, las sucesivas peticiones de archivos relacionados rindieron sus frutos.

Podemos reconstruir ahora, mediante la documentación localizada (expedientes AGA 267/70 y 533/74 respectivamente), cómo fue aproximadamente el proceso que llevó a la representación de esta polémica obra:

22 junio de 1970. Andres de Kramer solicita permiso de representación para el Teatro Beatriz. Versión de la obra: Jaime Salom.

30 de junio de 1970. Sesión de la Junta de Censura. Se aplica la norma 9, 1ª para denegar el permiso.

24 de julio de 1970. Se presenta recurso contra el dictamen de prohibición.

27 de octubre de 1970. Se ratifica la Prohibición en Pleno. Votan 10 vocales la prohibición, 8 la autorización, y 5 se decantan por la autorización con tachaduras.

12 de mayo de 1972. Solicitud de revisión de expediente y de autorización.

19 de mayo de 1972. Revisado. Ratificada la prohibición.

1974-75 [El contenido del expediente 533/74 no ha sido localizado. Contamos únicamente con el texto de Artime y Azpilicueta identificado con dicho número de expediente. "Expediente entregado al Subdirector General 03-01-75"]

Disponemos pues de dos textos más: el TM presentado a censura en 1970, en versión de Jaime Salom (expediente 267/70), y el que deriva en la representación de 1975 (expediente 533/74), en versión de Artime y Azpilicueta: el texto escénico que llegó a publicarse también en 1975. La documentación del expediente 267/70 ha sido localizada en su práctica totalidad, mientras de la correspondiente al 533/74 sólo ha podido identificarse el texto mecanografiado.

Como se puede ver en el breve esbozo de este caso, la riqueza contextual y textual que nos brindan las investigaciones realizadas en el AGA, dentro del marco del proyecto TRACE, es infinitamente mayor que el par de textos TM-TO de la obra de Crowley analizados en Merino 1994. A día de hoy podemos, además rastrear el proceso textual que llevó a la publicación y podemos iniciar el rastreo de las 250 réplicas suprimidas, con datos que corroboren quién y cómo efectuó dichos cortes, amén de otros posibles cambios que pudieran haberse dado.

El emparejamiento textual tiene ahora una secuencia clara: el primer texto mecanografiado presentado a censura, el de Jaime Salom, que denominaremos TMce1, podríamos compararlo con el TO inglés (TMce1-TO), añadiendo la comparación de TMce1 con todos los borradores firmados por el mismo autor y guardados en el mismo expediente (TMce1.1>TMce1.2...).

El texto firmado por Artime y Azpilicueta para el expediente 533/74, que denominaremos TMce2 podría compararse con TO, y con TMce1 (o TMce1.1, TMce1.2...), para tratar de establecer la cadena textual que llevo a dicho TMce2 (o TMce2.1, TMce2.2...). Por último tanto TMce2 como TMce1 tendrán que ser comparados con TMpub, es decir con la obra publicada por MK Ediciones en 1975. Si queremos reconstruir la cadena textual que derivó en dicha publicación, y dado que tenemos la evidencia textual que nos brindan ambos expedientes, deberemos proceder como se indica.

Sin duda, para llevar a cabo este complejo proceso, es indispensable manejar no sólo las indicaciones de página que los censores utilizaban sobre los manuscritos en los que se introducían cortes y tachaduras, sino unidades mínimas estructurales, réplicas, que nos sirvan para emparejar segmentos de texto en cada uno de los estadios de comparación de TM-TO, TM-TM, comenzando a nivel global, de modo que se pueda establecer un mapa de coincidencias, supresiones y adiciones de réplicas.

Tanto en el nivel de comparación macro-textual como micro-textual la réplica se erige como indispensable recurso metodológico, sin el que nos veríamos abocados a eludir la especificidad del texto teatral / dramático, que desde su propia génesis exhibe, de forma inequívoca, tanto a nivel macro-estructural como a nivel micro-textual.⁹ <<

ANEXO TEXTUAL: corpus TRACE *The Boys in the Band/Los Chicos de la banda*¹⁰

(Los números asignados a las réplicas corresponden al Acto II tanto del TO como del TMce1 y TMce2 o en Tmpub, comenzando el cómputo al principio de cada acto.)

RÉPLICAS AFECTADAS POR CENSURA (EXPEDIENTE 533/74). Réplicas "subrayadas por censores" en TMce2 (TO 25-37, TMce2/Tmpub 23-35)

25 LARRY- Speaking of beasts. (BERNARD sits in Down Right chair.)	23 LARRY- Hablando de bestias...
26 EMORY- From me to you, darlin'. How do you like it?	24 EMORY- Dimelo, sinceramente, querida... ¿Verdad que te gusta?
27 HAROLD- (Crosses to COWBOY-) Oh, I suppose he has an interesting face and body- -but it turns me right off because he can't talk intelligently about art.	25 HAROLD- Bueno, realmente no está mal de fisico... pero, ¿qué quieres?... no me produce mucha emoción, porque sospecho que no sabe hablar de arte.
28 EMORY- Yeah, ain't it a shame? (COWBOY goes to ottoman and sits.)	26 EMORY- Sí, ¿verdade que es una pena?
29 HAROLD- I could never love anyone like that. (Goin to EMORY-)	27 HAROLD- Nunca podría amar a un ser así.
30 EMORY- Never. Who could?	28 EMORY- Claro, ¿quién podría?
31 HAROLD- I could and you could, that's who could! Oh, Mary, she's gorgeous!	29 HAROLD- Tú, yo y cualquiera, guapa. ¡ Oh, María... hermana, es absolutamente glorioso!
32 EMORY- She may be dumb, but she's all yours!	30 EMORY- Quizás sea un poco tontorrón, ¡ pero todo tuyo!
33 HAROLD- In affairs of the heart there are no rules! Where'd you ever find him? (Crossing to COWBOY-)	31 HAROLD- En los asuntos del corazón, no hay reglas. ¿ Dónde lo compraste?
34 EMORY- Rae knew where.	32 EMORY- Me lo buscó Ray.
35 MICHAEL- (To DONALD.) Rae is Rae Clark. That's R.A.E. She's Emory's dike friend who sings at a place in the Village. She wears pin-striped suits and bills herself, "Miss Rae Clark-Songs Tailored To Your Taste." (COWBOY picks up crab tray and investigates.)	33 MICHAEL- (A DONALD.) Rae is Rae Clark. Una amiga íntima de Emory, que trabaja como travestí en un antro.
36 EMORY- Rae's a fabulous chanteuse. I adore the way she does "Down in the Depths on the Ninetieth Floor."	34 EMORY- Ray es una "chanteuse" fabulosa. Me chifla como canta "Es mi hombre".
37 MICHAEL- The faggot national anthem. (Exits to the kitchen with soda glass.)	35 MICHAEL- El himno internacional de los mariquitas. (SALE POR LA COCINA CANTANDO "ES MI HOMBRE").

ADICIÓN DE RÉPLICAS:

TO Rep. N°	46					47	48	49	50	51		52	53	54	55	56
TMce2/ Tmpub	44	45				46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56
TMce1	35		36	37	38	39	40	41	42	43		44	45	46	47	

TO-TMce2/Tmpub. Réplicas en Tmpub (n° 45 y 51) que no constan en TO, acto II.

46 BERNARD- (To EMORY-) You'll feel better after I bathe your face. (BERNARD and EMORY exit to bath.)	44 BERNARD- Te sentirás mejor en cuanto te ponga un poco de agua fría.
	45 EMORY- Da igual. Ya se ha estropeado una noche más de mi vida. (BERNARD SUBE CON EMORY Y SE METEN EN EL BAÑO).
47 HAROLD- Just another birthday party with the folks.	46 HAROLD- ¡Bueno, otro party de cumpleaños con los amigos! (MICHAEL VUELVE CON UNA BOTELLA DE VINO Y UN VASO DE CRISTAL VERDE QUE VA LLENANDO EN EL CAMINO).
48 MICHAEL- (He has a wine bottle and a green crystal white wine glass. Going to HAROLD-) Here's a cold bottle of Pully-Fuisse I bought especially for you, kiddo. (Pours a glass.)	47 MICHAEL- Aquí tienes una botella fría de Pully-Fuisse... que he comprado especialmente para ti, querida.
49 HAROLD- Pussycat, all is forgiven. You can stay. (Takes glass.) No. You can stay, but not all is forgiven. Cheers. (Sits Down Left chair.)	48 HAROLD- Amor, con este detalle, todo queda perdonado. Puedes quedarte. No. Puedes quedarte, pero no todo está perdonado. Salud
50 MICHAEL- I didn't want it this way, Hallie. (Puts wine bottle on Left table.) (DONALD crosses to Left of stairs.)	49 MICHAEL- Yo quería haberte hecho otra clase de recibimiento.
51 HAROLD- (Indicating ALAN.) Who asked Mr. Right to celebrate my birthday?	50 HAROLD- (SEÑALANDO A ALAN). ¿Quién ha pedido a este honorable señor que celebre mi cumpleaños?
	51 MICHAEL- No soy culpable. Ha sido un accidente.
52 DONALD- There are no accidents.	52 DONALD- Nada se produce por casualidad. No creo en los accidentes.
53 HAROLD- (Referring to DONALD.) And who asked him?	53 HAROLD- ¿Y quién se lo ha pedido a éste otro?
54 MICHAEL- Guilty again.	54 MICHAEL- La culpa también es mía. Cuando meto la pata, la meto

		hasta aquí
55	HAROLD- Always got to have your crutch, haven't you.	55 HAROLD- Sigues apoyándote en cualquier muleta, ¿verdad?
56	DONALD- I'm not leaving.	56 DONALD- Yo me voy.

TO- TMce1. Réplicas en TMce1 (nº 36, 37 y 38) que no constan en TO, acto II, ni en TMpub

46	BERNARD- (<i>To EMORY-</i>) You'll feel better after I bathe your face. (BERNARD and EMORY exit to bath.)	35 BERNARD- Lávate. Felicidades, Harold.
		36 MICHAEL- Toma, si quieres uno de mis sueters.
		37 DONALD- Ese que hay por el suelo es de vicuña y encima está viejo.
		38 BERNARD- Yo te ayudo. (BERNARD ACOMPAÑA A EMORY ESCALERAS ARRIBA)
47	HAROLD- Just another birthday party with the folks.	39 HAROLD- ¡Bueno, otro cumpleaños en familia! (MICHAEL VIENE CON UNA BOTELLA DE VINO Y UN VASO QUE LLENA MIENTRAS ANDA).
48	MICHAEL- (<i>He has a wine bottle and a green crystal white wine glass. Going to HAROLD-</i>) Here's a cold bottle of Pouilly-Fuisse I bought especially for you, kiddo. (<i>Pours a glass.</i>)	40 MICHAEL- Una botella de Pouilly-Fuisse... que he comprado especialmente para ti.
49	HAROLD- Pussycat, all is forgiven. You can stay. (<i>Takes glass.</i>) No. You can stay, but not all is forgiven. Cheers. (<i>Sits Down Left chair.</i>)	41 HAROLD- Todo perdonado. Puedes quedarte. O mejor aún, quédate, pero no te perdono. ¡Salud!
50	MICHAEL- I didn't want it this way, Hallie. (<i>Puts wine bottle on Left table.</i>) (DONALD crosses to Left of stairs.)	42 MICHAEL- No esperaba que las cosas resultaran así, Harold.
51	HAROLD- (<i>Indicating ALAN.</i>) Who asked Mr. Right to celebrate my birthday?	43 HAROLD- ¿Quién ha invitado a mi fiesta a Mister Camino Recto?
52	DONALD- There are no accidents.	44 DONALD- Cosas que pasan.
53	HAROLD- (<i>Referring to DONALD.</i>) And who asked him?	45 HAROLD- ¿Y a ese? ¿quién le ha invitado?
54	MICHAEL- <i>Guilty again.</i>	46 MICHAEL- También yo.
55	HAROLD- Always got to have your crutch, haven't you.	47 HAROLD- Podías haberme consultado. Es mi cumpleaños. No el tuyo, para traerte a todos tus amigos. Pero nadie hace nada por los demás, todo el mundo a lo suyo, a su comodidad, a su propio egoísmo...
56	DONALD- I'm not leaving.	

SUPRESIÓN DE RÉPLICAS:

TO Rep. Nº	289	290	291	292	293	294	295	296	297	298	299	300
TMpub	245											246
TMce2	223											224
TMce1	216	217			218			219	220	221	222	223

TO-TMce2/TMpub. Réplicas en TMpub (nº 45 y 51) que no constan en TO, acto II.

289	MICHAEL- (<i>Crosses to Left end sofa.</i>) It's too much trouble to find enough pencils, and besides, Emory always puts down the same thing. He dislikes artificial fruit and flowers and coffee grinders made into lamps- and he likes Mabel Mercer, poodles, and "All about Eve" - the screen-play of which he will then recite <i>verbatim</i> .	245	MICHAEL- Caliente, caliente rico. [Réplica 223 en TMce2.]
290	EMORY- I put down other things sometimes.		
291	MICHAEL- Like a tan out of season?		
292	EMORY- I just always put down little "Chi-Chi" because I adore her so much.		
293	MICHAEL- If one is of the masculine gender, a poodle is the <i>in-signia</i> of one's deviation. (<i>Goes to desk for pad and pencil.</i>)		
294	BERNARD- (<i>Crosses in to EMORY-</i>) You know why old ladies like poodles- because they go down on them.		
295	EMORY- <i>They do not.</i> (<i>Gives BERNARD a swat as BERNARD returns to Pillar.</i>)		
296	LARRY- We could play B for Botticelli.		
297	MICHAEL- (<i>Crosses to Right end sofa.</i>) We could play Spin The Botticelli, but we're not going to.		
298	HAROLD- What would you like to play, Michael. The Truth Game?		
299	MICHAEL- (<i>He chuckles to himself.</i>) Cute, Hallie.		
300	HAROLD- Or do you want to play Murder? You all remember that one, don't you?	246	HAROLD- ¿O prefieres jugar al asesino? [Réplica 224 en TMce2.]

301	MICHAEL- (<i>Grosses to Left end sofa.</i>) It's too much trouble to find enough pencils, and besides, Emory always puts down the same thing. He dislikes artificial fruit and flowers and coffee grinders made into lamps- and he likes Mabel Mercer, poodles, and "All about Eve" - the screen-play of which he will then recite <i>verbatim</i> .	216	MICHAEL- No tenemos bastantes lápices. Además Emory siempre apunta lo mismo. No le gustan las flores artificiales ni los frutos, adora los caniches y la película "Eva al desnudo", y lo que es peor, luego termina por explicarla entera, sin perdonar un plano.
302	EMORY- I put down other things sometimes.	217	EMORY- Era una buena película. Y me gustan los caniches.
303	MICHAEL- Like a tan out of season?		
304	EMORY- I just always put down little "Chi-Chi" because I adore her so much.		
305	MICHAEL- If one is of the masculine gender, a poodle is the insignia of one's deviation. (<i>Goes to desk for pad and pencil.</i>)	218	MICHAEL- Para un hombre, el caniche es la insignia de la desviación.
306	BERNARD- (<i>Grosses in to EMORY-</i>) You know why old ladies like poodles- because they go down on them.		
307	EMORY- <i>They do not.</i> (<i>Gives BERNARD a swat as BERNARD returns to Pillar.</i>)		
308	LARRY- We could play B for Botticelli.	219	LARRY- Podríamos jugar a los hombres famosos.
309	MICHAEL- (<i>Grosses to Right end sofa.</i>) <i>We could play Spin The Botticelli, but we're not going to.</i>	220	MICHAEL- Sí. Pero no vamos a hacerlo.
310	HAROLD- What would you like to play, Michael, The Truth Game?	221	HAROLD- ¿A qué quieres jugar Michael? ¿Al juego de la verdad?
311	MICHAEL- (<i>He chuckles to himself.</i>) Cute, Hallie.	222	MICHAEL- Tranquilo, Harold.
312	HAROLD- Or do you want to play Murder? You all remember that one, don't you?	223	HAROLD- ¿O prefieres jugar al asesinato?

NOTAS

[1] Artículo derivado del proyecto coordinado BFF2003-07597-C02-01 (2004-2005-2006), TRACE (*Herramientas para los Estudios Descriptivos de Traducción: construcción de un corpus paralelo multilingüe de traducciones inglés-francés>español*) financiado por el Ministerio de Educación español. Investigadora principal y directora del proyecto en la Universidad del País Vasco: Raquel Merino. Directora en la Universidad de León: Camino Gutiérrez Lanza.

[2] Para la cuestión de la traducción en la ópera utilizando "surtitles" véase Mateo 2005.

[3] Para la utilización de la réplica en el análisis de textos cinematográficos véase Romero 2005.

[4] En los corpus textuales de teatro escaneados que estamos compilando, con vistas a construir corpus informatizados TRACE, se está utilizando la réplica como unidad estructural, del mismo modo que programas del tipo de WordSmith o Multiconcord utilizan el párrafo. El texto que se ofrece en los anexos corresponde al corpus *Los chicos de la banda*/Crowley, un conjunto de tres textos en español y el original inglés.

[5] Tanto aquel estudio como los posteriores que se han ejecutado en el marco del proyecto TRACE, han seguido la metodología que ofrecen los Estudios Descriptivos de Traducción, EDT (Toury 2004). Véase Gutiérrez Lanza 2005.

[6] En relación con este fenómeno tan extendido, véase Raquel Merino, "Del plagio como 'método' de traducción del teatro inglés en España: Una tradición demasiado arraigada", *TRANS*, Revista de Traductología, Universidad de Málaga, pp. 219-226.

[7] ACA, Archivo General de la Administración, principal fuente documental para las investigaciones TRACE-teatro.

[8] Esta es la cuestión central que ocupa las dos aportaciones sobre teatro de próxima aparición en el segundo volumen colectivo TRACE: Raquel Merino (org.) *Traducción y censura -TRACE- en España (1939-1985). Estudios sobre corpus: Cine, narrativa, teatro*, Universidad del País Vasco/ Universidad de León, 2005 (en prensa).

[9] Véase anexo textual.

[10] N° de réplicas de acto I y II en TO (602, 796), TMce1 (574, 626), TMce2 (473, 616) y Tmpub (485, 665).

OBRAS CITADAS



118 > 119

- Bandín, Elena (2004), *Traducción y censura de teatro clásico inglés en España: Construcción del corpus TRACEtc (1939-1985)*, León, Universidad de León (M.A.).
- Bandín, Elena (2005), "La recepción de *Volpone* en la España franquista: Traducción, versión y adaptación para la escena española", in Raquel Merino et al. (2005b), pp. 27-38.
- Esslin, Martin (1987), *The Field of Drama*, London, Methuen.
- Gutiérrez Lanza, Camino (2005), "La labor del equipo TRACE: Metodología descriptiva de la censura en traducción", in Raquel Merino et al. (2005b), pp. 55-64.
- Mateo, Marta (2005), "La traducción de *Salomé* para distintos públicos y escenarios", in Raquel Merino et al. (2005b), pp. 225-242.
- Merino Álvarez, Raquel (1993), "A View from the Stage: Arthur Miller in Spanish", in XIII FIT World Congress. *Translation the Vital Link*, London, I.T.I., pp. 17-25.
- (1994), *Traducción, tradición y manipulación: Teatro inglés en España, 1950-1990*, León, Universidad de León / Lejona, Universidad del País Vasco.
- (2000) "El teatro inglés traducido desde 1960: Censura, ordenación, calificación", in Rosa Rabadán, pp. 121-151.
- (2001) "Presentación de la base de datos TRACE (Traducciones Censuradas Inglés-Español, in Eterio Pajares, Raquel Merino, José Miguel Santamaría (org.) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine y Traducción*, 3, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 287-298.
- / Rabadán, Rosa (2002), "Censored Translations in Franco's Spain: The TRACE Project-Theatre and Fiction (English-Spanish)", in Denise Merkle (ed.), *Censorship and Translation in the Western World*, TTR, XV, 2, pp. 125-152.
- (2003) "TRAducciones CENSuradas inglés-español: Del catálogo al corpus TRACE (teatro)", in R. Muñoz (org.) *Primer congreso internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación, AIETI*. (CD-rom, ISBN 84-93360-0-9), Granada, Universidad de Granada, pp. 641-670.
- (2005a), "From Catalogue to Corpus in DTS. Translations Censored under Franco: The TRACE Project", *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, "Contemporary Problematics in Translation Studies", Carmen Toledano (ed.), Noviembre 2005.

— / Santamaría Lopez, José Miguel / Pajares Infante, Eterio (org.) (2005b), *Trasvases culturales: Literatura, cine y traducción*, 4, Bilbao, Universidad del País Vasco

Pérez L. de Heredia, María (2004), *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*, Bilbao, Universidad del País Vasco.

Rabadán, Rosa (org.), (2000) *Censura y traducción inglés-español: 1939-1985. Estudio Preliminar*, León, Universidad de León.

Romero, Lupe (2005), "La traducción de dialectos sociales en la subtitulación: Mecanismos de compensación y tendencia a la estandarización", in Raquel Merino et al. (2005b), pp. 243-259.

Santoyo, J. C. (1994), "Introducción", in Raquel Merino Álvarez (1994), pp. 9-14.

Toury, Gideon (2004) *Los estudios descriptivos de traducción, y más allá: Metodología de la investigación en estudios de traducción*, traducción, introducción y notas Rosa Rabadán / Raquel Merino, Madrid, Cátedra.