

Del plagio como *método* de traducción del teatro inglés en España: una tradicción demasiado arraigada¹

RAQUEL MERINO ÁLVAREZ
Universidad del País Vasco, Vitoria

Está de actualidad el plagio, la escritura en la sombra, la contratación de mercenarios de la pluma, y otras prácticas no por fraudulentas menos arraigadas en nuestra cultura. Este estado de cosas trae a la memoria de muchos de nosotros otros casos más o menos conocidos o aireados en el ámbito del teatro español. Tal es el caso del fallo del Tribunal Supremo a favor del Profesor de la Universidad de Murcia Dr. D. Ángel Luis Pujante y en contra del plagiarlo (Manuel Vázquez Montalbán), en relación a la traducción de la obra de William Shakespeare *Julio César* realizada por el primero, allá por 1994². Entonces algunos esperábamos que aquella primera sentencia condenatoria de un plagio, al amparo de la Ley de Propiedad Intelectual, supusiera el principio del fin de estas prácticas. Parece que no ha sido así. La costumbre de plagiar está demasiado arraigada.

Aunque lamentablemente no se conozcan más que a media voz, como rumores, los plagios han sido excesivamente frecuentes y siguen siendo presentados a lectores y espectadores de teatro, encubiertos bajo etiquetas de diverso cuño (versión, adaptación, traducción, etc.), siempre con la pretensión de que lo que se ofrece es producto del esfuerzo del que suscribe. No se trata, pues, de excepciones.

Los datos que aporto en esta breve nota se derivan de mi experiencia de varios años investigando el modo en que se ha traducido el teatro inglés en España en la segunda mitad de

¹ Con este mismo título entregué para su publicación en la *Gaceta de la Traducción* de la A.P.E.T.I. un texto que había escrito por encargo. Se pretendía con aquel breve artículo hacer ver que el plagio en teatro no era una práctica esporádica. El texto, debido a ciertas vicisitudes ocurridas en el seno de la A.P.E.T.I., no llegó a publicarse. Me he permitido revisarlo y ampliarlo para esta aportación.

² La prensa se hizo eco del fallo que obligaba a Vázquez Montalbán a indemnizar a Pujante (*ABC*, 14 de enero de 1994, pág. 47. *Gaceta Universitaria*, n.º 13.), pero ya en 1990 J.I. Guijarro y R. Portillo habían dado los datos textuales que corroboraban el plagio en: «Shakespeare con nuevo formato: el *Julio César* de Vázquez Montalbán», *Atlantis* XII-1, 183-188.

este siglo³. Otros muchos traductores que, como el Profesor Ángel Luis Pujante, han visto sus traducciones utilizadas y usurpadas sin más, podrían dar fe directa de un delito muy común. Yo quisiera pasar aquí de la comparación y descripción de traducciones a la crítica, y de ésta a la denuncia pública.

Como he dicho, la información que facilito y las afirmaciones que realizo a continuación están avaladas por un estudio descriptivo-comparativo de un centenar y medio de traducciones de teatro publicadas y/o representadas en nuestro país. En dicho estudio se demuestra que el plagio no es un hecho aislado sino una costumbre extendida, al menos en el mundo teatral español. A lo que parece existe la tradición, aunque jamás reconocida y rara vez denunciada, de copiar traducciones ajenas y presentarlas como propias. Los asiduos de esta nefasta y fraudulenta costumbre suelen ser, en muchas ocasiones, personajes de renombre, o al menos con cierto poder dentro del sistema teatral, o en el mundo de la cultura en general. Quizá esto explique que sus dudosas prácticas hayan quedado tantas veces encubiertas e impunes.

Al acometer el estudio de traducciones del teatro inglés al español resulta cuando menos sorprendente comprobar que los textos que funcionalmente se nos presentan como traducciones esconden una variadísima tipología de procesos de transferencia desde traducciones propiamente dichas, a versiones adaptadas a la escena, pasando por traslados parciales, reescrituras y, cómo no, plagios. Resulta más que indignante pensar que todos estos procesos quedan ocultos bajo etiquetas como traducción, versión o adaptación que no informan del contenido y, en cambio, presentan el texto meta como el equivalente español de la obra de tal o cual autor extranjero.

³ Merino, R. 1994. *Traducción, tradición y manipulación: Teatro inglés en España 1950-1990*. León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León y de la Univ. del País Vasco.

El estudio descriptivo-comparativo de muchos de estos binomios textuales se convierte pronto en un viaje al fondo del infierno. Tales son las dificultades y los recovecos que encontramos antes de poder diagnosticar que, en muchas ocasiones, el traductor no ha traducido sino copiado lo realizado por otro y lo ha dado como propio. Al menos entre los antiguos romanos plagiar era «comprar a un hombre libre sabiendo que lo era y retenerlo en servidumbre» (primera acepción recogida en el Diccionario de la R.A.E.). Aquí ni se compra, ni se paga, ni se menciona al traductor auténtico; se apropia uno de las traducciones de otros y santas pascuas, que para eso se trata de una práctica consentida en el teatro español. Eso sí, nunca reconocida. Prácticamente siempre que en mi trabajo de comparación y descripción de traducciones de teatro inglés (textos meta que han funcionado como tales en el sistema teatral español y que incluso se han publicado como tales traducciones) he formulado la hipótesis de que un texto meta dado, por sus características, podría ser un plagio, se ha confirmado dicha hipótesis al realizar el estudio comparativo. Esto ocurre en particular cuando se trata de cadenas de traducciones de la misma obra inglesa, publicadas en Argentina y en España⁴.

Pero, ¿quiénes han sido los plagiarios? Como hemos apuntado antes, fundamentalmente nombres conocidos, o al menos así ocurre en los casos estudiados. Se trata de figuras poderosas en el sistema teatral español: directores de escena, dramaturgos, empresarios.

Tal es el caso de José Luis Alonso quien en su dilatada carrera como director de escena hizo frecuentes incursiones en el campo de la traducción dramática. En 1980 presenta como primicia el texto español de la versión de

⁴ Merino, R. 1995. «La traducción del teatro inglés en España: cuarenta años de plagios». En: *Perspectivas de la traducción inglés-español*. P. Fernández Nistal y J.M. Bravo (eds.), 75-89.

Panorama desde el puente revisada por Arthur Miller. Siguiendo las indicaciones del declarado autor de la versión, el texto editado por MK Ediciones y firmado por Alonso debe tomarse como el supuesto equivalente español de la obra en dos actos revisada por Miller en 1957. Esta obra del dramaturgo norteamericano se presentó por vez primera en 1955 en Nueva York junto con *Memory of Two Mondays* (*Memoria de dos lunes*), ambas obras de un acto.

Puestos a comparar el texto original revisado, del que dice haber partido Alonso, con su versión española resulta casi imposible llegar a conclusión alguna. Solo la localización y utilización de un texto intermedio ayuda a «descifrar» y rastrear su auténtico origen. La versión que el director español presenta dividida en dos actos y que, de hecho, ha funcionado en escena y en formato escrito como equivalente del texto revisado por Miller, es, como podemos comprobar tras la comparación exhaustiva de todos los textos encontrados, un plagio descarado de la traducción de la obra en un acto (no revisada) publicada y traducida por Jacobo Muchnik y Juan Ángel Cotta en 1956. Se le indica al público español en la contraportada de la edición que el texto de MK Ediciones corresponde al «texto perfeccionado por el autor», pero no se hace referencia a la fuente directamente anterior: el texto argentino, basado a su vez en la obra original en un acto⁵. Este no es un caso aislado, existe una ley no escrita en virtud de la cual si existe una traducción anterior (publicada o disponible en círculos teatrales en forma de manuscrito), se plagia, y si esa traducción anterior se encuentra en el filón sudamericano, se plagia también, pero borrando indefectiblemente las trazas supuestamente peculiares que delatarían su origen.

Nos enfrentamos ante un caso parecido al estudiar la versión de la obra de George Bernard Shaw *Cándida*, que suscribe una vez más el director de escena José Luis Alonso. Se estrena esta versión en Madrid en 1985, y MK Ediciones publica dicho texto el mismo año. La primera traducción de esta obra aparecía en 1928, tres años después de que se le otorgara el premio Nobel a su autor, G. B. Shaw. El texto español había sido vertido por su traductor habitual Julio Broutá, y era publicado en la misma editorial que el resto de su producción, Aguilar. Se reeditó este texto después de la Guerra Civil, en 1940 y sucesivamente a partir de entonces. La traducción de Broutá, en ediciones escénicas o de lectura, se correspondía con el original cuantitativamente en un 99,5% de reproducción textual, con ligeras variaciones en el cómputo de líneas y páginas, o en el más preciso cómputo global de réplicas⁶. La versión publicada en 1985 y firmada por J. L. Alonso varía en 29 réplicas menos con respecto al original, dando así un 96% de reproducción del original. Sin embargo en esta ocasión el recuento de réplicas se ha de complementar con una comparación exhaustiva, pues la estrategia global de modificación y supresión se realiza por medio de cortes recurrentes y sistemáticos desde principio a fin, afectando sobre todo al texto secundario, con la supresión de la mayor parte de las acotaciones escénicas. De hecho un estudio comparativo minucioso de la versión española firmada por J. L. Alonso (TM₂) con el TO nos da un 75% de reproducción de dicho original. Por poner sólo un ejemplo sintomático, la acotación inicial de 100 líneas, queda reducida a quince en TM₂, y sólo en las dos primeras

⁵ Para una presentación exhaustiva, véase Merino, R. 1995 «Arthur Miller's *A View from the Bridge* in Spanish», *INTI, Revista de Literatura Hispánica*, n.º 39, Spring 1994. Providence, Rhode Island. 231-238.

⁶ Me remito al resultado del estudio comparativo macroestructural de estos binomios textuales realizado en Merino 1994. Me he permitido extenderme si bien brevemente en la comparación microestructural aquí, pues los resultados de la misma no han sido presentados hasta la fecha en ninguna otra publicación.

páginas se puede constatar que han sido suprimidas doce acotaciones. El diálogo también se modifica y sufre supresiones⁷.

Con todo, lo que más llama la atención al efectuar la casi obligada comparación entre TM₁ (traducción de Broutá) y TM₂ (versión de Alonso), es la coincidencia, también recurrente y sistemática, del texto de Alonso con la traducción canónica de Broutá. De modo que podría decirse que las observaciones que se realizan al comparar el TO con el TM₂ son extrapolables a la comparación TM₁-TM₂. O mejor, habría que rectificar y decir que es exactamente a la inversa. Puestos a explorar la posible relación TM₂>TM₁, llegamos a la conclusión de que una vez más se ha recurrido al trabajo realizado por otros, sin reconocimiento explícito ni implícito de las fuentes utilizadas. El texto meta firmado por Alonso es técnicamente una adaptación, en todo el sentido intralingüístico que habitualmente tiene el término cuando se utiliza en teatro. Así debería haber figurado (traducción de Julio Broutá, adaptación de J.L. Alonso) si se hubieran respetado unas normas de honestidad y honradez que nada tienen que ver con la legislación siempre cambiante respecto a derechos de autor, o registro de la propiedad intelectual. Aquí el director recurre a un procedimiento que se da por supuesto en teatro: aquel director (dramaturgo, escritor, empresario) que tiene poder y renombre en el sistema teatral, firma el texto teatral traducido a sabiendas de que la traducción que está retocando ha sido realizada por otro (incluso de encargo) o ha sido ya publicada y por eso se evita recurrir al encargo de una nueva. El plagio se da de forma deliberada. Esta es su esencia.

Continuando con la nómina de plagarios famosos mencionaremos a un dramaturgo como Alfonso Sastre quien cuenta en su haber,

todo hay que decirlo, con traducciones más que aceptables de obras inglesas, y que nos ofrecía en 1968 una versión de la obra *Mulato* del dramaturgo norteamericano Langston Hughes. En su día la crítica española se cebó con el autor original y declaró la intervención de Sastre como lo más destacable de la obra, obra que, por cierto, había resultado ser un clamoroso éxito de público en Nueva York al ser la primera pieza de un dramaturgo de color en conseguir un número tan elevado de representaciones (373). Lo que Sastre no dice en la introducción a la edición española, y la crítica desconocía o ignoraba, es que el texto final, firmado por Sastre, es un híbrido plagio-reescritura-escritura original basado en una traducción argentina anterior (la suscrita por Julio Galer y publicada por Quetzal en 1954). Lo que en la versión de Sastre se corresponde de algún modo con el original proviene indefectiblemente del texto publicado en Argentina, y el resto es producto de la pluma del dramaturgo español (escenas completas añadidas al principio de cada acto y al final de la obra) o adaptaciones esporádicas del texto argentino (como la sistemática sustitución de los vocablos propios de aquella variedad del español)⁸.

Hay, sin embargo, plagios que no llegan al escenario de la mano de nombres famosos en el sistema teatral, sino por la repercusión editorial que dichos textos han tenido. Así en la temporada 1991-1992 pudimos ver en escena la única obra de teatro de James Joyce *Exiliados*, en versión de Javier Fernández de Castro⁹. Este texto, firmado por Fernández de Castro, fue publicado por primera vez por Barral Editores en 1971, reeditándose más tarde en 1972. En 1981 aparece en Brugue-

⁷ Se reproduce en el anexo final un cuadro comparativo TO-TM₁-TM₂ a modo de muy somera ilustración de la relación entre dichos textos.

⁸ Véase Merino 1994: 146-163.

⁹ Inés Uribe-Echeverría y R. Merino apuntábamos en «Tradición y traducción. *Exiliados* de James Joyce» (F. Eguíluz et. al (eds.) 1994. *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción*. Vitoria: Depto. Filología Inglesa y Alemana, UPV/EHU. 433-444.) que la primera representación de la obra data de 1971, en versión de Enrique Ortenbanch.

ra, reeditándose en 1983. En 1985 nos encontramos con este texto en la colección «obras maestras de la literatura contemporánea» de Seix Barral. Desde luego se trata de un ejemplo impactante respecto a la situación de total falta de control en el teatro español sobre este tipo de productos, pues es ésta, de todas las disponibles, la versión que llegó a los escenarios españoles y que ha sido sistemáticamente reeditada y reimpressa desde su publicación en 1971.

El estudio de la cadena textual compuesta por la traducción de Fernando Toda (publicada por Cátedra en 1987), la de Fernández de Castro y la de Osvaldo López Noguero (publicada en 1962 y 1964 en Argentina) desveló el plagio cometido por Fernández de Castro al apropiarse del texto publicado en Argentina¹⁰. Aunque el proceso de copia palabra por palabra ha ido acompañado de las consiguientes «adaptaciones» de la variedad argentina del español y otros retoques identificados en el estudio comparativo, no puede negarse ni por un momento que la más famosa e influyente traducción del drama de Joyce en España es un plagio descarado de la traducción de Osvaldo López Noguero, esto es, según la segunda definición de plagio que nos da el diccionario de la R.A.E., una copia substancial de una obra ajena dándola como propia.

Parece que la figura del plagiario no es ni desconocida ni ajena a nuestro teatro. Ésta, como otras muchas prácticas fraudulentas, abundan, se consienten y hasta se fomentan. Si no fuera así no se explicarían casos como los que someramente se han mencionado¹¹, o como el que apuntábamos al principio que involucra-

ba a Vázquez Montalbán, a quien por cierto le encargó la polémica versión el director del Centro Dramático Nacional, Lluís Pasqual. En los orígenes de esta práctica está la falta de consideración hacia el texto teatral, un instrumento en manos del todopoderoso director de escena, o de cualquier otra figura igualmente poderosa.

¿Qué les costaría a los plagiarios mencionados reconocer la deuda textual y hacer que aparezca el nombre del traductor en el lugar que le corresponde, o colaborar con los auténticos autores de las versiones? Ganaría el producto final y el público si se diera una clara colaboración traductor-adaptador. Tal y como está la situación todos perdemos, porque si nombres famosos y consolidados se convierten en plagiarios por un día, ¿qué no harán aquéllos que no tienen fama alguna que jugarse? Lo grave no es que estos casos se hayan dado o se sigan dando; lo realmente penoso es que no se conozcan y que, como consecuencia, no exista ni siquiera la necesidad de tomar medidas para evitar que vuelvan a ocurrir. Quizá sea un buen momento para celebrar una vez más aquel histórico fallo del Tribunal Supremo en el caso Pujante-Vázquez Montalbán, que hizo que 1994 pasara a los anales de la historia del teatro en España como un año nefasto para los plagiarios. Algunos entonces vieron el inicio de una nueva era en la que la profesión de traductor ganaría en reconocimiento y se dignificaría, erradicando prácticas fraudulentas y tercermundistas como el plagio. Hoy sentimos que toda denuncia es poca y que conviene una vez más constatar lo que ha ocurrido, lo que sigue ocurriendo¹²; para así contribuir

¹⁰ Se da cuenta de los resultados de dicho estudio también en R. Merino e I. Uribe-Echeverría, 1996. «Spanish Translations of Joyce's *Exiles*». Coulthard, M. & P. Odber (eds.) *The Knowledges of the Translator*. Lampeter, The Edwin Mellen Press. 291-298.

¹¹ Los casos de plagios que se ofrecen en esta nota, han sido comprobados mediante sendas comparaciones textuales, y, salvo en el caso de *Cándida*, no se ofrecen ejemplos, pero sí los estudios más exhaustivos donde pueden encontrarse buen número de ejemplos.

¹² Estoy en la actualidad investigando las traducciones al español de *La cocina* de Arnold Wesker (Editorial Fundamentos, 1973, traducción de Juan Caño), *El león dormido* (en versión de José Luis Alonso de la obra *The Potting Shed*, Escelicer, 1962) y *El amante complaciente* (en versión de José M^a Pemán, Escelicer, 1969), ambas de Graham Greene, y *La gata sobre el tejado de zinc caliente* o *La noche de la iguana*; de Tennessee Williams. Todas ellas son todavía hipótesis de trabajo, pero con visos de revelarse como sendos plagios de traducciones anteriores.



a mejorar la realidad de la traducción. Elucubrar sobre lo que idealmente podría haber sido, o lo que debería ser, nos parece menos productivo.

ANEXO: *Cándida*, de George Bernard Shaw. TM₁, versión de José Luis Alonso. TM₂, traducción de Julio Broutá

TM₂ Acto III, MK Ediciones, 1985, 43. Réplicas 1-11

Las diez y media de la noche. Las cortinas echadas y los quinqués encendidos. La mesa grande, limpia y en orden. Todo indica que el trabajo del día ha terminado. Cándida y Eugenio, sentados ante la chimenea. Cándida tendida hacia atrás mira distraída el reluciente atizador de cobre.

EUGENIO.— (Interrumpe la lectura) Todos los poetas han puesto, alguna vez, este pensamiento en un soneto. (La mira) No me está escuchando. (Ella sigue ausente) Señora Morell...

CÁNDIDA.— (Despierta) ¿Qué?

EUGENIO.— Que no me está escuchando.

CÁNDIDA.— ¡Ah sí! Es un poema precioso, Eugenio. Estoy deseando saber que le sucede al angel¹³.

EUGENIO.— (Deja caer las cuartillas en la alfombra) Perdona si la molesto.

CÁNDIDA.— Pero si no me molesta usted, se lo aseguro. Ande, siga, que me gusta mucho, de verdad.

EUGENIO.— Leí el poema del angel hace un cuarto de hora. Después he leído otros.

CÁNDIDA.— ¡Ay! ¡Perdone, Eugenio! El atizador ha debido hipnotizarme. Como brilla tanto... (Lo deja en el suelo)

¹³ «que» y «angel» aparecen sin acentuar en la edición de MK.

He resaltado en negrita dos casos que evidencian el plagio pero, de hecho, el fragmento de TM₂, comparado con TM₁ y TO, evidencia que TM₂ no es producto de un proceso de traslado interlingüístico.

EUGENIO.— Pues a mí me está atacando los nervios el tal atizador.

CÁNDIDA.— ¿Por qué no me lo dijo antes? (Eugenio se dispone a leer) Deje usted las poesías, Eugenio. Está usted leyendo desde hace dos horas. Desde que se fue Jaime... Hablemos, mejor.

EUGENIO.— No, no me gusta hablar. (Asustado) Lo mejor será que me vaya a dar un paseo por el jardín. (Va hacia la puerta)

TM₁ Acto III, Espasa Calpe, Col. Austral, 1943, 161-162. Réplicas 1-15

Son las diez y media de la noche. Las cortinas están corridas y las lámparas encendidas. La máquina de escribir está en su caja; la mesa grande está limpia y arreglada; todo indica que el trabajo del día ha terminado.

Cándida y Marchbanks están sentados a la lumbre. La lámpara, para la lectura, está en la ménsula de la chimenea, encima de Marchbanks, que está sentado en la silla pequeña leyendo alto. Un montoncito de manuscritos y un par de tomos de poesías se hallan en la alfombra a su lado. Cándida está sentada en el sillón. Tiene en la mano, erguido, el hurgón de cobre.

Echada para atrás, mira con atención a la punta reluciente, con los pies tendidos hacia la lumbre y los tacones descansando en la rejilla de la chimenea. Está como ausente y hundida en profunda meditación.

MARCHBANKS.— (Interrumpiendo su lectura.)

Todos los poetas que han existido hasta ahora han puesto este pensamiento en un soneto. A la fuerza, no había más remedio. (La mira para ver si está conforme y nota que el hurgón la ha fascinado.) ¿No escuchó usted? (No contesta ella.) ¡Señora!

CÁNDIDA.— (Despertando de un salto.) ¿Qué hay?

MARCHBANKS.— ¿Qué si no escuchó usted?

CÁNDIDA.— (Excusándose con exceso de cortesía.) ¡Oh, sí! Es muy bonito. Siga usted,

Eugenio. Estoy deseando saber qué le sucede al ángel.

MARCHBANKS.— (Dejando caer el manuscrito en la alfombra.) Dispéñeme si la molesto.

CÁNDIDA.— Pero si no me molesta usted. Se lo aseguro. Ande, siga, que me gusta mucho.

MARCHBANKS.— Terminé de leer el poema del ángel hace un cuarto de hora. Luego he leído otros varios.

CÁNDIDA.— (Excusándose.) Lo siento mucho, Eugenio. El hurgón ha debido fascinarme. Como brilla tanto. (Lo pone en el suelo.)

MARCHBANKS.— A mí me atacaba los nervios el tal chisme.

CÁNDIDA.— ¿Por qué no me lo dijo usted? Lo hubiese quitado enseguida.

MARCHBANKS.— Temía molestarla. Parecía que era una espada. Si fuese yo un héroe de los tiempos antiguos hubiese colocado entre nosotros mi espada desnuda. Si su marido de usted hubiese entrado, podía haberse imaginado que usted había cogido el hurgón porque no había espada entre nosotros.

CÁNDIDA.— (Extrañándose.) ¿Qué dice? (Con una mirada confusa hacia él.) No puedo comprender. Sus sonetos me han trastornado. ¿Por qué había de haber una espada entre nosotros?

MARCHBANKS.— (Evasivamente.) No hablemos más de eso. (Se inclina para coger el manuscrito.)

CÁNDIDA.— Deje usted las poesías, Eugenio, que de todo llega uno a hartarse..., hasta de sus poesías de usted. Me ha estado usted leyendo durante más de dos horas... sin cesar desde que salió Jaime... Charlemos.

MARCHBANKS.— (Levantándose asustado.) No, no me gusta hablar¹⁴. (Mira a su alrededor como queriendo agarrarse a un clavo

ardiendo y añade súbitamente.) Lo mejor será que salga y me pasee por el parque. (Va hacia la puerta.)



TO Act III, Penguin 1985, 141-142.

Réplicas 1-15

Past ten in the evening. The curtains are drawn, and the lamps lighted. The typewriter is in its case: the large table has been cleared and tidied: everything indicates that the day's work is over.

Candida and Marchbanks are sitting by the fire. The reading lamp is on the matelshelf above Marchbanks, who is in the small chair, reading aloud. A little pile of manuscripts and a couple of volumes of poetry are on the carpet beside him. Candida is in the easy chair. The poker, a light brass one, is upright in her hand. Leaning back and looking intently at the point of it, with her feet stretched towards the blaze, she is in a waking dream, miles away from her surroundings and completely oblivious of Eugene.

MARCHBANKS [breaking off in his recitation]

Every poet that ever lived has put that thought into a sonnet. He must: he cant help it. [He looks to her for assent, and notices her absorption in the poker]. Havnt you been listening? [No response]. Mrs. Morell!

CANDIDA [startling] Eh?

MARCHBANKS. Haven't you been listening?

CANDIDA [with a guilty excess of politeness] Oh yes. It's very nice. Go on, Eugene. I'm longing to hear what happens to the angel.

MARCHBANKS. Letting the manuscript down from his hand to the floor] I beg your pardon for boring you.

CANDIDA. But you are not boring me, I assure you. Please, go on. Do, Eugene.

MARCHBANKS. I finished the poem about the angel quarter of an horu ago. Ive read you several things since.

CANDIDA [remorsefully] I'm so sorry, Eugene. I

¹⁴ Curiosamente en la edición de la traducción de Brouá de 1928 en Prensa Moderna, encontramos «no, no debo hablar» en esta réplica. Un caso obvio de retoque editorial que Alonso pasó por alto porque parece haber copiado sólo de la edición de Espasa Calpe.



226

think the poker must have hypnotized me.
[She puts it down].

MARCHBANKS. It made me horribly uneasy.

CANDIDA Why didn't you tell me? I'd have put it down at once.

MARCHBANKS. I was afraid of making you uneasy too. It looked as if it were a weapon. If I were a hero of old I should have laid my drawn sword between us. If Morell had come in he would have thought you had taken up the poker because there was no sword between us.

CANDIDA [wondering] What? [With a puzzled glance at him] I can't quite follow that.

Those sonnets of yours have perfectly added me. Why should there be a sword between us?

MARCHBANKS [evasively] Oh, never mind. [He stops to pick up the manuscript].

CANDIDA. Put that down again, Eugene. There are limits to my appetite for poetry: even your poetry. You've been reading to me for more than two hours, ever since James went out. I want to talk.

MARCHBANKS [rising, scared] No: I mustn't talk. [He looks round him in his lost way, and adds, suddenly] I think I'll go out and take a walk in the park. [He makes for the door].