

Peter Shaffer en la cultura española

RAQUEL MERINO-ÁLVAREZ

Universidad del País Vasco,
UPV/EHU

OLAIA ANDALUZ-PINEDO

Universidad del País Vasco,
UPV/EHU

Título: Peter Shaffer en la cultura española.

Resumen: Este artículo se centra en la integración de las obras del dramaturgo británico Peter Shaffer en las culturas españolas. Durante el franquismo, ayudaron a introducir temas tabúes en los escenarios, tales como la homosexualidad (*Five Finger Exercise / Ejercicio para cinco dedos*) o el desnudo integral (*Equus*). Las sucesivas representaciones, ediciones y adaptaciones cinematográficas de las piezas de Shaffer (en particular *Amadeus*) han consolidado su presencia en el decurso literario del país hasta nuestros días. Siguiendo la metodología TRACE, se analiza en primer lugar el catálogo de traducciones de los dramas de Shaffer, prestando especial atención al proceso de censura, y posteriormente se estudia el corpus textual disponible, utilizando la herramienta Taligner. De esta forma, se pretende ofrecer una visión de supervivencia en España desde 1959 hasta 2016.

Palabras clave: Peter Shaffer, traducción, teatro español, censura, franquismo.

Fecha de recepción: 7/12/2017.

Fecha de aceptación: 26/12/2017.

Title: Peter Shaffer in the Spanish Culture.

Abstract: This article focuses on the integration of the works of British playwright Peter Shaffer in Spanish culture. During the Franco period, this author's plays helped introduce taboo topics on stage, such as homosexuality (*Five Finger Exercise / Ejercicio para cinco dedos*) or full-frontal nudity (*Equus*). The successive performances, publications and film adaptations of Shaffer's plays (*Amadeus* in particular) have consolidated the playwright's presence in the country's cultural life to this date. Following the TRACE methodology, firstly the catalogue of translations of Shaffer's plays is analysed, paying special attention to the censorship process, and subsequently the available textual corpus is studied, using the tool Taligner. By doing so we try to offer a view of Shaffer's perdurance in Spain, from 1959 to 2016.

Key words: Peter Shaffer, Translation, Spanish Theatre, Censorship, Francoism.

Date of Receipt: 7/12/2017.

Date of Approval: 26/12/2017.

1. INTRODUCCIÓN¹

En 2016 se anuncia la muerte del dramaturgo británico Peter Shaffer, y el mismo año el público español puede asistir a una nueva reposición de *Equus*². Shaffer ha muerto pero su obra sigue viva en nuestra cultura gracias a un proceso de integración que había comenzado casi sesenta años atrás con la traducción de *Five Finger Exercise* (*Ejercicio para cinco dedos*)³, estrenada en Londres en 1958. En Madrid se presentó en el Teatro Beatriz, en marzo de 1959⁴. Peter Shaffer asistió al estreno y, con su figura, ayudó a subrayar lo que para muchos sería un hito: el debut en un teatro comercial de un drama con sutiles connotaciones a un tema tabú, la homosexualidad⁵.

En los años sesenta del siglo pasado las representaciones de Shaffer en coliseos españoles se suceden, coincidiendo con periodos de cambio en la cultura de nuestro país. Así, su obra *Equus* marca un antes y un después: se trata del primer desnudo integral masculino (y femenino) autorizado por la censura para su exhibición en una sala comercial, poco antes de la muerte de Franco. El efecto de dicho estreno entre el público y la prensa, salvando una distancia de treinta y tres años, recuerda el revuelo generado

1 Grupo TRALIMA/ITZULIK, GIU 16/48, Universidad del País Vasco, UPV/EHU (<http://www.ehu.es/tralima/> www.ehu.es/es/web/tralimaitzulik); proyecto IDENTITRA, MINECO, FFI2015-68572-P, G15/P75.

2 <http://ferroviaria.net/equus/>

3 Peter Shaffer, *Five Finger Exercise*, London, Samuel French, 1958. Peter Shaffer, *Ejercicio para cinco dedos*, Madrid, Escelicer, 1961.

4 <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1959/02/20/054.html>

5 Raquel Merino Álvarez, “La homosexualidad censurada: estudio sobre corpus de teatro TRACEti (desde 1960)”, en *Traducción y censura en España (1939 1985). Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*, ed. Raquel Merino Álvarez, Bilbao, UPV/EHU/Universidad de León, 2007, pp. 243-286, <https://addi.ehu.es/handle/10810/10169>. En Raquel Merino Álvarez, “Building TRACE (Translations Censored) Theatre Corpus: Some Methodological Questions on Text Selection”, en *Translation and Cultural Identity: Selected Essays on Translation and Cross-Cultural Communication*, coords. Micaela Muñoz Calvo y Carmen Buesa Gómez, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 129-154, <https://addi.ehu.es/handle/10810/17411> se reproduce en el Apéndice I el cuadro “Homosexuality appears on Spanish stages via censored translations”.

alrededor de la producción en Broadway de *Equus*, con Daniel Radcliffe en el papel principal. También en Estados Unidos la obra, y su autor, siguen vigentes y suscitando polémica.

Si la producción de *Ejercicio para cinco dedos* supuso la entrada de Shaffer en España y la de *Equus* su consolidación, la integración de la obra de este autor británico se verificaría con el estreno de *Amadeus* en 1982. La huella del dramaturgo británico en nuestro solar se asienta con las representaciones y reposiciones sucesivas, así como mediante la publicación de sus textos traducidos al español o al catalán, e incluso el estreno y circulación de películas basadas en sus obras⁶. De forma provisional valdría establecer el límite temporal de este estudio en 2016, por coincidir tanto con la muerte de Shaffer⁷ como con la reciente producción de *Equus* ya mencionada. En todo caso, huelga insistir en que el rastro de Shaffer en España, más allá de su introducción durante el siglo XX, es un hecho constatable en el XXI.

2. PETER SHAFFER: UN AUTOR INTEGRADO EN LA CULTURA ESPAÑOLA

Shaffer forma parte de una larga nómina de autores extranjeros cuyas obras vertidas al español ayudaron a integrar temas considerados polémicos por la censura vigente. Traducciones de obras de Edward Albee, Graham Greene o Tennessee Williams⁸ fueron piezas clave en la renovación de temas como la moral sexual (adulterio, homosexualidad) en los escenarios españoles⁹. A cargo de dichos traslados descuellan los nombres de

6 *Ejercicio para cinco dedos*, 1963; *El ojo público*, 1972; *Equus*, 1978; *Amadeus*, 1984. <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/industria-cine/base-datos-peliculas-calificadas.html>.

7 <https://elpais.com/cultura>, 7 de junio de 2016.

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

9 Raquel Merino Álvarez, "A Historical Approach to Spanish Theatre Translations From Censorship Archives", en *Iberian Studies on Translation and Interpreting*, eds. Isabel García Izquierdo y Esther Monzó, Oxford, Peter Lang, 2012, pp. 123-140. Véase de la misma cultura Raquel Merino Álvarez, "La historia de las traducciones de teatro inglés en España en el siglo XX: perspectiva desde el proyecto TRACE", en *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*, coords. Rosa Ra-

Alberto Martínez Adell, José Méndez Herrera o dramaturgos como José López Rubio, cuya mediación resultó clave¹⁰. En tanto que intermediarios y agentes de la introducción de textos foráneos en las tablas peninsulares, productores, directores y actores argumentaban con frecuencia que el éxito de público en el exterior podría ser aval de un éxito en España, al tiempo que hablaban de homologar nuestro teatro con el producido y representado en Londres, París o Nueva York.

Así, en el contexto de los estudios TRACeTi¹¹, se ha podido catalogar, a partir de la información contenida en los archivos de censura (AGA, Archivo General de la Administración¹²), cientos de traducciones que se presentaron para su autorización, en una cantidad en ocasiones similar a las de los dramaturgos españoles. Tanto es así, que menudean las referencias al malestar de nuestros hombres de teatro por el posible trato de favor dispensado a las obras extranjeras por parte de las instancias censoras:

Mejor suerte corren, sobre todo a partir de mediados de los sesenta (debido a la política supuestamente “aperturista” liderada por Manuel Fraga Iribarne como ministro de Información y Turismo), los autores extranjeros; especialmente aquellos cuyo prestigio hace incuestionable, de cara a la imagen pseudo-democrática que se intenta vender al exterior, su presencia en las carteleras españolas¹³.

badán, Marisa Fernández López, Trinidad Guzmán González, León, Universidad, 2010, pp. 357-384; y “Traducciones (censuradas) de teatro inglés en la España de Franco. TRACE: una perspectiva histórica”, *TRANS. Revista de Traductología*, 13 (2009), pp. 19-31.

- 10 Raquel Merino Álvarez, “Censura, traducción e integración en el teatro de la época franquista: José López Rubio, hombre de teatro y traductor”, *Hispanic Research Journal*, 17, 4 (2016), pp. 303-321; Raquel Merino Álvarez, “The Censorship of Theatre Translations under Franco: the 1960s”, *Perspectives: Studies in Translatology*, 23, 3 (2015), pp. 303-321; y Olaia Andaluz Pinedo, *Teatro y traducción (inglés-español). Análisis comparativo de traducciones comerciales. Who’s Afraid of Virginia Woolf?*, 2015.
- 11 Raquel Merino Álvarez, “Traducción y censura: investigaciones sobre la cultura traducida inglés-español (1938-1985)”, *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, 2 (2017), pp. 139-163.
- 12 <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/aga/fondos-documentales>.
- 13 Berta Muñoz Cáliz, “Censurado por el franquismo”, *El Cultural* (2006). <http://>

El análisis de los catálogos generales de teatro traducido (TRACeTi) nos ha permitido aislar casos representativos en cuanto a autor extranjero (Albee¹⁴, Greene, Miller, Shaffer¹⁵, Williams)¹⁶, tema (adulterio, homosexualidad, cuestiones políticas) o traductor (López Rubio)¹⁷. Shaffer es sin duda un nombre clave, habida cuenta de que la puesta en escena de sus obras sirvió como ariete que ayudó a importar temas prohibidos o más que controvertidos en el panorama español. Como veremos más adelante, la cronología de la introducción, consolidación e integración de su obra en España coincide con un periodo (1959-1982) crucial en la historia de nuestra cultura. Asimismo, la pervivencia hasta hoy de producciones y publicaciones de sus obras son indicadores del profundo enraizamiento que esta ha tenido en nuestra trayectoria.

Conforme al marco metodológico establecido en el entorno TRACE¹⁸, procederemos primero a repasar el catálogo de obras de Shaffer traducidas en España; luego analizaremos su paso por la censura y, finalmente, nos centraremos en el corpus textual compilado hasta la fecha, con especial observancia de las modificaciones textuales vinculadas a los expedientes consultados en el AGA.

www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfx:948

- 14 Raquel Merino Álvarez, “Building TRACE (Translations Censored) Theatre Corpus: Some Methodological Questions on Text Selection”; y Olaia Andaluz Pinedo, *op. cit.*
- 15 En Raquel Merino Álvarez, “Mapping Translated Theatre in Spain through Censorship Archives”, en *Global Insights on Theatre Censorship*, eds. Catherine O’Leary, Diego Santos y Michael Thompson, Oxford, Routledge, 2016, pp. 176-190; “A Historical Approach to Spanish Theatre Translations From Censorship Archives”; y “Traducciones (censuradas) de teatro inglés en la España de Franco. TRACE: una perspectiva histórica”, donde ya se apuntaba la conveniencia de abordar, desde la perspectiva de la censura, el estudio de las obras de Shaffer traducidas para la escena española.
- 16 María Pérez López de Heredia, *op. cit.*
- 17 Raquel Merino Álvarez, “Censura, traducción e integración en el teatro de la época franquista: José López Rubio, hombre de teatro y traductor”.
- 18 Raquel Merino Álvarez, “Traducción y censura: investigaciones sobre cultura traducida inglés-español (1938-1985)”; Raquel Merino Álvarez (ed.), *Traducción y censura en España (1939-1985): Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*, León, Universidad de León, 2007. Véase asimismo Rosa Rabadán (ed.), *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985: estudio preliminar*, León, Universidad de León, 2000.

Para el catálogo y el corpus textual seleccionado (en Apéndice), tomaremos como referencia la división en sub-periodos que propone Muñoz Cáliz¹⁹ respecto al funcionamiento de la censura durante el franquismo. Tras el periodo de autarquía (1939-1945) y el que Muñoz Cáliz rotula como “primeras voces disidentes” (1946-1958), tendríamos uno de desarrollo, enmarcado por los límites de la denominada “apertura” (1959-1968); un ciclo de decadencia y aislamiento crítico (1969-1975), y a partir de 1976 comenzaría la desaparición de la censura, que culmina, desde el punto de vista legislativo, en 1977 y 1978, aunque en lo relativo al archivo burocrático de expedientes de teatro (de ordenación y calificación) se cerraría en 1985 con la profunda reorganización del Ministerio de Cultura.

La entrada, consolidación e integración de la obra de Shaffer en la cultura española se puede pues abordar según la división en periodos antedicha, en concreto a partir de 1959, hasta la desaparición de la censura franquista, que tanto rastro ha dejado en forma de expedientes, textos y documentos de gran valor. El Archivo General de la Administración (AGA) es para los estudiosos de la historia de la traducción al español un rico yacimiento documental, en ocasiones la única fuente de información sobre autores y textos extranjeros que fueron traducidos y representados en nuestro país. Un repaso somero a prácticamente cualquier historia del teatro, como ya se ha apuntado, da fe de los grandes vacíos de información con respecto al componente traducido de nuestra cultura dramática. De ahí que nos hayamos servido de fuentes como el AGA, el Centro de Documentación Teatral, la Biblioteca Nacional, el ISBN y la Red de Bibliotecas Públicas del Estado y de Bibliotecas Universitarias (REBIUN), junto con bases de datos sobre cine del Ministerio de Cultura, compilaciones de críticas aparecidas en la prensa diaria, como la acometida por Francisco Álvaro²⁰, para desentrañar cuáles fueron los

19 Berta Muñoz Cáliz, “El teatro silenciado por la dictadura franquista”, *Per Abbat. Boletín Filológico de Actualización Académica y Didáctica*, 3 (2007), pp. 85-96; *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006; y *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

20 Francisco Álvaro, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1975*, Valladolid, ed. del autor, 1975; *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1967*, Valladolid, ed. del autor, 1967; *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1964*, Valladolid, ed. del autor, 1964; y *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1959*, Vallado-

autores y los títulos que se deslizaron por el teatro español para completarlo y conformarlo.

Sin los exhaustivos archivos de censura del AGA no habríamos podido fundamentar este estudio, ni tampoco cotejar textos publicados con libretos allí guardados, para así completar una parcela de la historia del devenir escénico en España y en español (original y traducido). El teatro escrito originalmente en inglés fue, sin duda, la principal fuente de la que bebieron los coliseos españoles. En este sentido, la obra de Peter Shaffer es representativa del colectivo que encabezan, atendiendo a la cantidad de sus obras registradas en el AGA, autores como William Shakespeare, Samuel Beckett, Tennessee Williams, George B. Shaw, Edward Albee, Arthur Miller y Graham Greene²¹.

Del mismo modo, el conjunto de la obra de Shaffer en español resulta significativo a la luz del teatro difundido en el circuito comercial en Madrid o Barcelona, siguiendo la estela de Londres o Nueva York, y por tanto orientado al público mayoritario. Si a todo ello unimos el hecho de que, desde la primera representación (*Ejercicio para cinco dedos*, 1959), la temática de su teatro y la propia identidad del autor fueron utilizados como revulsivo para poner sobre la mesa temas espinosos, el estudio de las piezas de Shaffer traducidas al español es sin duda representativo de un periodo presidido por la censura, y de un modo de renovar nuestro teatro mediante la traducción de dramas extranjeros.

2.1. *Shaffer en España, 1959-1968*: Ejercicio para cinco dedos, El oído privado / El ojo público, El apagón

El 20 de febrero de 1959 se publicó en *ABC* la reseña del estreno de *Ejercicio para cinco dedos* en Madrid, seis meses después del debut londinense y diez antes que la producción neoyorkina, completando así un proceso iniciado con la solicitud de permiso de representación, presentada por Alberto González Vergel (director) el 9 de enero ante las instancias censoras.

lid, ed. del autor, 1959.

21 Remitimos a Raquel Merino Álvarez, “Mapping Translated Theatre in Spain through Censorship Archives”, pp. 183-184; y Raquel Merino Álvarez, “Traducciones (censuradas) de teatro inglés en la España de Franco. TRACE: una perspectiva histórica”.

Como veremos más abajo, la tramitación por parte de los organismos encargados de juzgar obras teatrales fue rápida, aunque no exenta de trabas. La autorización de la puesta en escena de esta obra, como en otras ocasiones, venía precedida por el aval del éxito londinense, sí, pero también —y de esto tenemos pocas evidencias documentales— del polémico halo que destilaban algunos pasajes y de la propia condición del autor, que era conocida, aunque no aireada, y sí compartida en los ambientes teatrales.

Sería arriesgado afirmar que las leves connotaciones a causa de la homosexualidad que afloran en la obra hayan sido la principal causa para la elección del autor y la pieza por parte de productores y empresarios. En todo caso, cuando en 1975 se estrenó *Los chicos de la banda*, de Mart Crowley, el propio Francisco Álvaro, entre otros críticos, se encargaría de establecer los antecedentes de dramas que se hubieran ocupado ya de tan resbaladizo tema en los escenarios españoles, y *Ejercicio para cinco dedos* es un claro referente y antecedente: “El tema no es nuevo en nuestra escena. Se ha tratado en *Té y simpatía*, en *Ejercicio para cinco dedos*”²².

Si la presencia de Shaffer en el estreno de su primera obra traducida al español (febrero de 1959) es por sí mismo un dato muy significativo, el homenaje que se le tributó en abril del mismo año supone el refrendo del mundo teatral (empresarios, directores, críticos o dramaturgos), tal y como podemos constatar en la breve nota de prensa (en Apéndice):

22 Francisco Álvaro, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1975*, pp. 86-90 (p. 86); *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1959*, pp. 98-101. El tema, la homosexualidad, había sido introducido, hasta donde se ha podido rastrear, a través de obras autorizadas principalmente para sesiones únicas en Teatros de Cámara: *La gata sobre el tejado de zinc* (expediente 217/50, 228/58, 7/59) y *Un tranvía llamado deseo* (expediente 300/56) de T. Williams, *Té y simpatía* (expedientes 358/55, 338/56, 61/57, 299/62) de R. Anderson. *Ejercicio para cinco dedos* marca un punto de inflexión al eclosionar en el teatro español directamente en una producción comercial. *Historia del zoo* de E. Albee (expediente 75/63, 118/69) incide en el mismo tema que las anteriores y, desde su autorización para sesiones únicas en teatros minoritarios en 1963, no será estrenada en un teatro comercial hasta 1973. *Los chicos de la banda* se prohibió en 1970 y 1972, respectivamente (expediente 267/70), y llegaría a las tablas en 1975 (533/74). Véase al respecto Raquel Merino Álvarez, “Building TRACE (Translations Censored) Theatre Corpus: Some Methodological Questions on Text Selection”; Raquel Merino Álvarez (ed.), *Traducción y censura en España (1939-1985): Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*, p. 145; y María Pérez López de Heredia, *op. cit.*

El próximo domingo, día 12, se celebrará en el Infanta Beatriz un homenaje en honor del autor de “Ejercicio para cinco dedos”, Peter Shaffer. La representación extraordinaria de dicha obra estará patrocinada por el Instituto Británico. Don Nicolás González Ruiz, en nombre de la Asociación de la Crítica, y D. Antonio Buero Vallejo, por los autores españoles, ofrecerán el agasajo a Shaffer, que asistirá personalmente a la función.

La rápida resolución del expediente 6/59, que desemboca en la autorización para teatros comerciales, ilustra a las claras esta entrada organizada y sancionada de Shaffer en nuestro país. Firma la solicitud González Vergel (director artístico, co-traductor y adaptador); y los tres miembros de la Junta de Censura encargados de leer y valorar la obra (Cano, Villares y Montes Agudo) emiten sus informes: a favor de la prohibición, a la espera de la opinión de instancias eclesiásticas el primero; propicios a la autorización, con ciertos cambios en el texto, los otros dos censores. Entre los comentarios identificados en los informes, podemos leer que estamos ante una obra “vulgar” y “turba” que trata sobre una familia “amoral y desunida”, salpicada de ciertos “excesos verbales”. Con todo, la sección ratifica la resolución y emite la primera guía de censura (documento necesario para llevar a cabo la representación), indicando ciertas supresiones que comentaremos más adelante al abordar la comparación textual del corpus. Acompañan al expediente 6/59 el texto mecanografiado de la obra. En sucesivas peticiones, archivadas en el mismo expediente y tramitadas en 1966 (expediente 6/59, guías 2 y 3), se adjunta copia de la edición de la obra²³.

Estos textos, tanto el mecanografiado como el publicado, han propiciado la construcción de un corpus paralelo digitalizado (ShafferES_ejercicio), que cuenta con más de 74.000 palabras y ofrece una visión del modo en el que este drama se ha trasvasado al español. La compilación del corpus ha implicado tareas de digitalización, limpieza, etiquetado y alineación del texto original en inglés y las dos traducciones disponibles. Para ello, hemos utilizado la herramienta Taligner²⁴.

A partir de las tachaduras identificadas en la documentación del expediente 6/59, se han rastreado los fragmentos afectados directamente por

23 Peter Shaffer, *Ejercicio para cinco dedos*, Madrid, Escelicer, 1961.

24 <http://www.ehu.eus/tralima/taligner.html>.

la censura. Aunque en el texto publicado por Escelicer no se observan las marcas del lápiz rojo, todo apunta a que se ordenó eliminar las mismas oraciones que en la traducción autorizada en la guía de censura 1, en la que sí se observan los cortes. Las supresiones, con indicación de número de página, se recogen en las correspondientes guías de censura (1, 2 y 3).

Las expresiones censuradas tienen en común que tratan explícitamente asuntos relacionados con la moral sexual, contraria a la propugnada por el Régimen (en Apéndice):

- a) Pero como es viuda no se le puede censurar [por tener amantes], ¿verdad?
- b) Ella [Louise, la madre] estaba medio desnuda y él [Walter, el profesor] la estaba besando.
- c) ¡Hazme arder en deseo!
- d) ¡Qué estupendo sería que les hiciese un niño a todas las chicas de Ipswich!
- e) Convirtiese a mi hijo en un marica.

Además, mediante la comparación textual se puede observar que, en la réplica en la que se suprime “Ella estaba medio desnuda y él la estaba besando”, el traductor habría omitido la expresión que se pronuncia a renglón seguido en el texto inglés, “On the breasts” (‘en los pechos’), quizá un vestigio de autocensura.

Más allá de la comparación de los fragmentos con tachaduras, el análisis global del corpus revela que las dos traducciones, ambas firmadas por Alberto Martínez Adell²⁵, son casi idénticas. En general, reflejan el diálogo del original, aunque se omiten algunas palabras y réplicas y se añaden otras. También se observa la combinación de dos réplicas de un mismo personaje o de personajes diferentes en una sola, y algún caso de división de una réplica en dos. Por ejemplo,

– Louise: So you should be. That was very, very ill-bred. (Más te vale. Ha sido de muy, muy mala educación)

25 Se trata de un traductor profesional de autores como Andersen, Conrad o Ibsen (<http://www.mcu.es/web/ISBN>). En el mundo del teatro figuran como tales profesionales dedicados a la traducción, pero también dramaturgos, actores o directores que firman versiones y adaptaciones.

– Clive: [whispering] Not really done? ([en voz baja] ¿No has terminado?)

– Louise: Clive, I don't understand you this morning. I really don't. (Clive, no te entiendo esta mañana, de verdad que no)

se traduce tal que así:

– Luisa: ¡Qué mala educación! No os entiendo esta mañana. De verdad que no os entiendo;

mientras que

– Pamela: [pulling away from him] Clive, tell me a story. ([tirando de él] Clive, cuéntame un cuento)

es vertido al español como:

– Pamela: [De pronto] Clive.

– Clive: ¿Qué?

– Pamela: Cuéntame un cuento.

Respecto a decisiones de traducción recurrentes, las referencias a la realidad del Reino Unido se sustituyen por términos más generales (por ejemplo, “Cambridge University” se traduce por “universidad”) y las expresiones en francés de ciertos diálogos generalmente se mantienen en esa lengua. En la supresión de “On the breasts” (‘en los pechos’), se podría ver un intento de acomodar los textos a lo aceptado por la censura en la traducción de algunas palabras concretas, como “make love” (‘hacer el amor’), parafraseado muy libremente como “insinuarse”.

Por otra parte, lo más llamativo es el elevado número de acotaciones que desaparecen y la pérdida de información que ello implica de cara a la representación. También se añade alguna acotación con contenido creado por el traductor. Así pues, las didascalias son la parte del texto que más modificaciones sufre.

En las siguientes réplicas, se observan algunos de los fenómenos ya comentados: la tachadura de un guiño directo a la homosexualidad, “convirtiese a mi hijo en un marica”; la reproducción casi idéntica de palabras en las dos traducciones, excepto por la adición de la acotación “[Pausa]”

en el texto publicado en Escelicer; y la omisión de las dos acotaciones presentes en el original. La tachadura da lugar a una oración incompleta y hace que la siguiente réplica, una reacción a las palabras suprimidas, pierda sentido.

ejercicio_EN.xml - Longitud 1427	ejercicio_ES_libreto mecanografiado.xml - Longitud 1427	ejercicio_ES_Escelicer.xml - Longitud 1427
1282#: WALTER: You forget - you asked me for my opinion.	1282#: WALTER: Se olvida de que fue usted el que me preguntó mi opinión.	1282#: WALTER: Se olvida de que fue usted el que me preguntó mi opinión.
1283#: STANLEY: Oh yes. And what else did I ask you to do? [<i>He moves to L of Walter</i>] Turn my son into a cissy?	1283#: STANLEY: ¿Y qué más? ¿Le pedí también que *convirtiese a mi hijo en un marica?*[TACH]	1283#: STANLEY: ¿Y qué más? ¿Le pedí también que convirtiese a mi hijo en un marica?
1284#:	1284#:	1284#: [<i>Pausa</i>]
1285#: WALTER: [<i>retreating below the armchair</i>] Your son is a fine, intelligent boy.	1285#: WALTER: Su hijo es un muchacho bueno e inteligente	1285#: WALTER: Su hijo es un muchacho bueno e inteligente

* * * * *

El 18 de marzo de 1964 se abre el expediente 62/64²⁶, correspondiente a la solicitud de permiso y firmada por González Vergel, en nombre de la compañía de Lina Rosales, para la puesta en escena de *El oído privado* y *El ojo público*, con vistas a su representación en el Teatro Club de Madrid. González Vergel figura como traductor (junto con Miguel Rubio), adaptador y director escénico. Se sigue el trámite habitual, y los tres censores (Artola, Mostaza y Arroitia) a los que se envían las obras para su valoración subrayan su carácter cómico y proponen cortes y modificaciones en dos páginas, autorizándose por fin el 25 de marzo. Los fragmentos textuales marcados para su supresión, citados en el dorso de la guía de censura, se refieren al segundo acto, páginas 11 y 50: “sexualmente [infiel]”, “[ser testigo] de una copulación”, “[deseo] de copulación”.

La valoración de la crítica es favorable, aunque no unánime, y destacan las referencias al primer éxito de Shaffer en nuestros lares: “Son dos

26 Se ha encontrado este expediente en el AGA, archivado junto con el 6/59 comentado más arriba.

ensayos. O dos cuentos dramáticamente desarrollados. O dos ejercicios del autor para hacer dedos”²⁷. Sin duda, Shaffer se considera ya un autor conocido; los comentarios en prensa y la forma de tramitar y archivar el expediente 62/64 en el AGA, justo en la carpeta que contiene el de *Ejercicio para cinco dedos*, son datos dignos de nota.

* * * * *

En 1967 la compañía de Juanjo Menéndez somete a censura la obra *El apagón*, en versión de Vicente Balart (expediente 362/67). Una vez más, Shaffer es tratado sin excesiva severidad. Los comentarios recogidos en los informes de los tres censores (Artola, Barceló, Sunyer) sugieren indicar en la resolución de autorización la conveniencia del visado de ensayo general, reflejada en la advertencia al dorso de la guía de censura:

al visar el ensayo general se cuidará muy especialmente la realización de las escenas de la pág. 56, acto 1º, y de las págs. 1 y 15 del acto 2º, y se evitará, asimismo, que en la interpretación y realización de la obra se produzcan situaciones o insinuaciones equívocas de carácter homosexual.

Se autoriza la representación en teatros comerciales el 8 de diciembre, apenas diez días después del registro de la solicitud. En el informe del censor que asistió a dicho ensayo general y al estreno en el Eslava se recomienda que: “se ordene la supresión de la frase «Vd. haría gran carrera en el ejército»”. Dicha recomendación se comunica a los responsables de la empresa y queda registrada en la sección de licencias e inspección y sumada al expediente.

Sin duda, el teatro de Shaffer se sitúa en el centro del periodo de “apertura”, cuyos síntomas se perciben ya en 1959. Tuvo su apogeo entre 1963 y 1967, con José María García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Se halla la producción de Shaffer en el núcleo del sistema teatral y del circuito comercial, liderando la introducción de tramas que retan las normas no escritas de censura, y aquellas que, a partir

27 <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1964/03/31/089.html> (31 marzo 1964). Véase también Francisco Álvaro, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1964*, pp. 217-220.

de 1963, se explicitan mediante publicación en el BOE; las mismas que atañían a la moral sexual, entre otras limitaciones. *Ejercicio para cinco dedos* supone un triunfo hacia la apertura a temas y situaciones controvertidas al comienzo del periodo que hemos examinado en esta sección, y *El oído privado* y *El ojo público*, pero sobre todo *El apagón*, continúan la estela de ese primer éxito de público, en el tramo final de una etapa que acabaría con el cese de los responsables al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro (1967) y del Ministerio de Información y Turismo (1969). Si los autores extranjeros parecían tener más opciones de ser el vehículo del cambio, al objeto de retar el control vigente en los escenarios, algunos, como Shaffer, parecen haber sido respaldados por agentes del propio sistema teatral español, además de ver refrendado su éxito por la taquilla.

2.2. *Shaffer en España, 1969-1975: La caza real del sol, Equus*²⁸

La travesía benévola de Shaffer en el círculo teatral español se ve interrumpida en 1969. La solicitud de permiso para representar *La caza real del sol* choca con escollos, al parecer insalvables, que llevan a su prohibición. En el dilatado expediente consultado en el AGA (3/69), que incluye el texto traducido, se puede verificar que se ha impuesto una involución en el aparato censor, en su intento de frenar el torrente de cambio desatado durante los años de “apertura”. Una vez alejados de los puestos de poder los anteriores responsables políticos, se imponen posturas restrictivas que pretenden contener o revertir el orden recién iniciado. Si a esta nueva situación en las instancias oficiales unimos el tema de la obra, la conquista de Perú, se sirve en bandeja la oposición al uso indebido del “buen nombre de España”. El escrutinio de los censores no ve con buenos ojos que un autor inglés dé pábulo a la “leyenda negra”, poniendo en tela de juicio un episodio “intocable” de la historia patria.

La solicitud de permiso de representación se tramita, y se envía el texto a tres censores que emiten sus respectivos informes: dos recomiendan la prohibición y uno se decanta por la autorización. Entre las objeciones que se aducen en estos informes, bastará citar las siguientes: “de toda ella

28 Barbara Aszyk, “El teatro español durante la transición política”, *Sociocriticism*, XXXI, 2 (2016), pp. 7-41.

[la obra] se desprende un cierto tufillo de leyenda negra que tanto se ha utilizado para difamarnos fuera”; o “se nos cuenta, como al descuido, la delicia de la civilización incaica, verdadero anticipo del comunismo ideal. [...] De todas formas me parece advertir en la expresión los paliativos oficios del adaptador, pues si mal no recuerdo, la obra fue comentada con escándalo por algún corresponsal nuestro en el extranjero cuando se estrenó en Inglaterra. [...] La obra debe prohibirse, por lo que supone de apedreo de nuestro propio tejado (Norma 14, 3ª)”.

El primer informe que se decanta por la autorización habla de “una bella y poética revisión de la prisión y muerte de Atahualpa, sin la menor ofensa a la gesta hispana”. Dada la discrepancia entre censores, se procede a someter la obra a “dos lecturas” adicionales, traducidas en un informe de prohibición y otro de autorización. El expediente pasa a Pleno, lo que supone que cada miembro de la Junta de Censura Teatral emite un informe y dictamen. El resultado se cifra en ocho informes que aconsejan la autorización y nueve la prohibición, más cinco miembros que se decantan, en la sesión final, por la prohibición (en Apéndice).

Las razones esgrimidas en los distintos informes de prohibición se apoyan en la aplicación de la norma 14-3ª sobre “falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos”, o suscriben comentarios del tipo “ya está bien de leyenda negra”; cuando no apuntan que el mayor problema estriba en la puesta en escena, aunque se efectúen cortes en el texto. En este sentido, el secretario de la Junta de Censura concluye en su informe:

quizá algunos cortes o adaptaciones hicieran viable su representación, pero dadas las características de la pieza, su autor y el conocimiento que de la misma existe en el extranjero, [...] no se aconsejan rectificaciones en el texto, ya que afectarían a la esencia de la obra.

Entre los documentos recogidos en el expediente destaca una carta del traductor-adaptador, Vicente Balart (14 de mayo), solicitando que se le informe del dictamen y, si fuera prohibitivo, se le indique la motivación del mismo. En la respuesta se le aconseja que consulte las Normas publicadas en el BOE 1963²⁹.

29 Se trata de la carta registrada el 25 de mayo. Firmada por el secretario de la Junta,

Este expediente constituye una rica fuente de documentación, entre la cual encontramos una nota informativa (14/1/1969), procedente del expediente tramitado por la Junta de Censura Cinematográfica y dirigida al Ilmo. Sr. Director General (Subdirección de Espectáculos), a propósito de la solicitud de permiso de rodaje de *La maravillosa conquista del sol*, adaptación de la obra *The Royal Hunt of the Sun*. Se describen a su vez los diversos intentos de rodar la película, la mayoría de ellos en España. Se menciona una primera autorización del guion, el 8 febrero de 1967, y otra del 1 de marzo de 1968, relativa a una petición norteamericana de rodaje en nuestro país de este filme, cuyo guion se autoriza. Se otorgó el permiso el 2 de mayo del mismo año (con dos recomendaciones relativas al tratamiento digno de la figura de los españoles). El coste de esta producción ascendía, según la nota, a cuatro millones de dólares “importados” de EE.UU. Se indica de forma “oficiosa” que la película se ha rodado en su mayoría en España y que será distribuida en Europa y el resto del mundo.

El 2 de mayo de 1974, el empresario Manuel Collado presenta la segunda solicitud de representación de *La caza real del sol* para el Teatro Beatriz de Madrid, con dirección de Adolfo Marsillach. La documentación se adjunta al expediente 3/69 y, en apenas doce días, se informa al peticionario de la autorización sin cortes, para mayores de 18 años, amén de expedirse la primera guía de censura correspondiente al expediente 3/69, cinco años después de la prohibición de la obra.

En la instrucción del expediente de 1974, uno de los tres censores a cargo de los informes apunta: “aunque dice el recurrente que se trata de una versión modificada, cuesta trabajo pensar sobre qué razones pudo basarse la anterior prohibición. Tal vez por un patriotismo mal digerido o un sentido religioso, también indigestado”.

A pesar de que la autorización y guía de censura son informadas favorablemente, la producción no se llevó a término, quedando esta vez España al margen del circuito de escenarios internacionales en los que subió a las tablas³⁰. El estudio de esta ‘no-producción’ de la obra de Shaffer excede

en ella se cita el BOE del 8 de marzo de 1963.

30 *El hombre de la Mancha*, de Dale Wasserman (expediente 231/66), musical centrado en los personajes de Cervantes y Don Quijote, es un caso en que el “buen nombre de España” fue defendido en las instancias oficiales, proponiendo cortes y

los límites de nuestro artículo, aunque sin duda merecería un tratamiento en profundidad.

El expediente relativo a *La caza real del sol* se antoja un magnífico exponente de las visiones encontradas de los miembros de la Junta de Censura y ejemplifica de manera prototípica la complejidad del procedimiento, que desemboca en la prohibición de su representación en 1969. Asimismo, ilustra las tensiones que surgieron en un momento de cambio e involución en el seno del Ministerio de Información y Turismo. En cuanto a la función del libreto teatral en el proceso de lectura y censura, es importante consultar las indicaciones de cortes y adaptaciones, pero también los cambios que ya habrían sido integrados por el traductor y adaptador. Dado que se trata de una obra que no ha sido representada ni publicada en España, el material textual relacionado con el expediente 3/69 es, en sí mismo, un hallazgo digno de análisis.

La traducción suscrita por Vicente Balart, cuyo libreto mecanografiado forma parte del expediente 3/69 archivado en el AGA junto con la obra original inglesa³¹, constituye el corpus paralelo ShafferES_caza, de más de 42.100 palabras. El análisis del texto presentado a la censura, que aparece bajo el nombre de “versión”, revela varios cambios respecto al original. Entre ellos, destaca por razones cuantitativas la supresión de réplicas y la combinación del contenido de dos o tres réplicas en una. Además, hay varios casos de omisión y de adición de palabras en los diálogos de los personajes. También se añaden réplicas, aunque en menor medida. Otra cuestión sorprendente es que, en determinados casos, se atribuyen diálogos de unos personajes a otros y se modifican las cantidades expresadas por algunos números.

Las acotaciones también sufrieron omisiones y añadidos. Sin embargo, quizá uno de los aspectos de mayor interés es la reformulación o la eliminación de fragmentos en los que se critica a España o la religión. Se puede tomar a modo de ejemplo la réplica “I have settled several lands. This is the first I’ve entered which shames our Spain” (“He visitado muchos paí-

cambios, pero avalando la producción en un intento por hacer ver que la “apertura” era ya un hecho en 1966. Véase Raquel Merino Álvarez, “Censura, traducción e integración en el teatro de la época franquista: José López Rubio, hombre de teatro y traductor”.

31 Peter Shaffer, *The Royal Hunt of the Sun*, Harmondsworth, Penguin, 1981.

ses y este es el primero que deja en evidencia a España’), que se traduce como “Por mi vida que he pisado muchos países y éste es el primero en que hallo un entendimiento cabal de lo que debe ser el gobierno de una nación...”; o bien la frase dirigida a Atahualpa “They want to write psalms to their god in your blood” (‘Quieren escribir salmos a su dios con tu sangre’), objeto de supresión. A pesar de estos posibles intentos de autocensura, como se ha expuesto, los censores se opusieron a la difusión de esta mirada sobre la conquista de Perú.

En la siguiente imagen del corpus ShafferES_caza se observa un ejemplo de las modificaciones del diálogo que sufre la traducción. En la primera réplica, se añade la primera oración y se reformulan las palabras del texto original a fin de evitar la pulla directa a la Iglesia: “So there is Christian charity. To save my own soul I must kill another man” (‘Ahí tienes la caridad cristiana: para salvar mi alma debo matar a otro hombre’) se traslada como “Me agobia esa voz que para salvar mi propia alma, me pide que mate a un semejante”. A continuación, se elimina la réplica de De Nizza, se omite la primera oración de la réplica de Pizarro, “Hail to you, sole judge of love! No salvation outside your church: and no love neither! Oh, your arrogance! ...” (‘¡Te saludo, único juez del amor! ¡No hay salvación fuera de tu Iglesia, y tampoco amor! ¡Qué arrogancia!’), se añaden palabras a la acotación y se une el resto del contenido a la réplica anterior.

caza_EN.xml - Longitud 1332	caza_ES_libreto mecanografiado.xml - Longitud 1332
1209#. PIZARRO: So there is Christian charity. To save my own soul I must kill another man!	1209#. PIZARRO: No soy más que un pobre aldeano sin ilustración, pero pienso que muchas cosas deberían ser distintas en este mundo nuestro. Me agobia esa voz que para salvar mi propia alma, me pide que mate a un semejante. [<i>Profundo y sencillo</i>] No conozco el amor, padre, pero ¿cómo podré conocerlo alguna vez si no siento amor por el Inca?
1210#. [DE NIZZA: <i>To save love in the world you must kill lovelessness.</i>]	1210#:
1211#. PIZARRO: Hail to you, sole judge of love! No salvation outside your church and no love neither! Oh, you arrogance!... [<i>Simply</i>] I do not know love, Father, but what can I ever know, if I feel none for him?	1211#:

* * * * *

El expediente de *La caza real del sol*, tal y como se ha visto, tras un complejo proceso censor, culmina en sendos dictámenes de prohibición (1969) y autorización (1974), y desemboca en la no-producción de esta obra, de la que, por tanto, se privó al público español. Luego el estudio de la misma queda limitado al análisis de la abundante documentación sobre el proceso censor. En el caso de *Equus* ocurre justo lo contrario, ya que no se ha podido localizar en el AGA la documentación del expediente inicial (324/74) que dio lugar al estreno en octubre de 1975, aunque sí contamos con copias del libreto traducido (AGA cajas 85564 y 85556). Se ha podido acceder a un segundo expediente (237/83), correspondiente al periodo en el que se seguían tramitando expedientes de “ordenación” por parte de la sección correspondiente del Ministerio de Cultura.

Aunque no hayamos accedido a la documentación del expediente 324/74, se ha recopilado información de diversas fuentes (prensa, publicación de la obra) que nos permiten constatar que *Equus* corrió mejor suerte a su paso por la censura. Tras un proceso que suponemos largo y complejo, la obra de Shaffer se estrena en España semanas antes de la muerte de Franco, y supone un hito, toda vez que en la representación aparecen los primeros desnudos (masculinos y femeninos) autorizados para un teatro comercial³². Una vez más, la traducción de un texto extranjero consiguió lo que parecía vedado a los españoles. Se rompe un nuevo tabú, el del desnudo. Y coincide *Equus*, en la cartelera madrileña, con otras dos obras polémicas, una en torno a la homosexualidad y la otra una visión para algunos “irreverente” de la figura de Cristo: *Los chicos de la banda* y *Jesucristo Superstar*.

De la reacción de la crítica, según las notas y artículos de prensa reproducidos en el volumen editado por Francisco Álvaro en 1975 y luego en la edición de Aymà³³, lo primero que llama la atención es la visualiza-

32 Es probable que el proceso de censura que llevó a la autorización de *Equus* fuera tan complejo como el de *Los chicos de la banda*, una obra de Mart Crowley en la que se representa la fiesta que celebran un grupo de homosexuales. El expediente de la obra de Crowley se inició en 1970 y desembocaría en un estreno de gran repercusión mediática (1975). Véase Raquel Merino Álvarez, “La homosexualidad censurada: estudio sobre corpus de teatro TRACETi (desde 1960)”.

33 En la edición española de Aymà (Peter Shaffer, *Equus*, Barcelona, Aymà, 1979), se

ción de una de las situaciones polémicas: el desnudo de los protagonistas. Para la portada de la edición española se eligió una fotografía del estreno londinense, en la que aparece el actor vestido, mientras que el volumen editado por Francisco Álvaro en 1975 viene porticado por una fotografía en la que el actor principal figura desnudo (en Apéndice).

De hecho, el desnudo es objeto de comentario por parte de los críticos, que afirman que “existía gran expectación ante el estreno”, tanto por la obra como por el autor, “pero también por cierta situación de esta pieza que obliga —o así se decía— a mostrar en escena el desnudo total de dos de sus intérpretes”. Se dice que “el desnudo o los desnudos previstos quedaron reducidos a dos cuerpos [...] hipócritamente cubiertos, con sendos ‘slips’”. En la misma recopilación de críticas se apunta que el estreno se demoró por “dificultades surgidas entre la Administración y el director y promotor de la obra”, lo que “redobló la ‘curiosidad’ del público expectante”. En Álvaro leemos que

ya avanzadas las representaciones, con llenos diarios absolutos, grupúsculos de ultras, fanáticos de la “moralidad” a ultranza, lanzaron amenazas verbales y escritas contra la actriz intérprete del desnudo en cuestión, porque todavía les parecía pecaminoso. Y hete aquí que esto y la originalidad que para nuestros espectadores suponía el montaje y configuración del espectáculo [...] resulta el mejor ali-ciente, la mejor propaganda para el éxito, que continúa en Madrid y se prolongará en provincias.

Se subraya que “lo del desnudo integral” no era “ni mucho menos imprescindible a la verificación de la obra, ni, por supuesto, necesario”, pero “ello ha contribuido considerablemente al éxito”, alimentado por la polémica planteada y por la curiosidad del público por ver “en qué había quedado todo. [...] Había en el ambiente una inquietud malsana por saber si por fin se había autorizado o no el desnudo integral en una escena muy cruda”.

incluye una “Nota del autor” en la que Peter Shaffer se refiere a la producción de 1973 en el National Theatre de Londres, y, como colofón, una sección, “Equus y la prensa” (pp. 143-145), en la que se reproducen algunas de las críticas aparecidas con motivo de su estreno en España.

En la crítica que firmó Martí Ferreras, con motivo del estreno de *Equus* en Barcelona, reza que “podemos comprobar en esta curiosísima pieza” que su autor “sigue trabajando con tenacidad sobre zonas patéticamente vidriosas, a lo que sin duda no es extraña la propia condición del autor, como ser marginado en la misma sociedad en la que vive”³⁴.

Tal y como observa Barbara Aszyk,

el público burgués madrileño no se escandalizó, al contrario; la obra se mantuvo en el escenario durante tres temporadas. José Monleón, crítico teatral de la oposición antifranquista y fundador de la revista *Primer Acto*, lo comenta con entusiasmo: puesta en escena un mes antes de la muerte de Franco, la pieza “marca el comienzo de una nueva etapa” en el teatro, ya que el desnudo, anteriormente prohibido, “hizo del drama de Shaffer [...] uno de los grandes éxitos de taquilla, en Madrid y en cuantas ciudades españolas se presentó” (Monleón, 1978, 77)³⁵.

Equus fue un éxito en España, de igual modo que lo había sido antes en Londres o Nueva York; mas dicho triunfo, y hasta el estreno en sí, quizá no hubieran sido posibles sin la percepción de que Shaffer era ya un autor más, y asiduo, en la escena española: lo que se dice un “marginado”. Su producción se había integrado en nuestro país, fundiéndose con el producido por dramaturgos españoles, con reposiciones y publicaciones.

Como ya se ha apuntado, la documentación hallada en el AGA a propósito de *Equus* se reduce a un expediente de 1983 (237/83) y al libreto relativo a la solicitud de 1974 (324/74). El libreto de *Equus*, presentado a censura y consultado en el AGA, forma parte, junto con la traducción publicada en Aymà y el original en inglés, del corpus paralelo ShafferES_ equus, que cuenta con más de 72500 palabras. Aunque no ha sido posible observar si se indicaron cortes en los informes censores, el corpus ofrece una visión de la forma en la que las traducciones han dado a conocer la obra en español.

34 *Ibidem*, pp. 143-145.

35 Barbara Aszyk, “El teatro español durante la transición política”, *Sociocriticism*, XXXI, 2 (2016), pp. 7-41 (pp. 22-23).

La comparación textual pone de manifiesto diferencias entre las dos traducciones. Por un lado, la publicada en Aymà sigue muy de cerca el original, salvo en algún caso puntual. Además de la gran similitud entre la expresión en inglés y en español, destaca la división del texto en escenas. Por otro lado, la traducción del libreto introduce numerosas modificaciones respecto al texto de Shaffer, principalmente a través de la supresión de réplicas y la combinación de dos o más de ellas en solo una. Además, se utiliza la versión española del nombre de uno de los personajes, “Esther”, y se producen varias omisiones y algunas adiciones de palabras o frases en los diálogos de los personajes. Cabe plantearse si la omisión de alguna de esas voces, como “bottoms” (‘culos’), se debe a un intento de limitar el lenguaje soez con vistas al filtro censor. En los diálogos también se observan traducciones de ciertas palabras que cambian su significado sin razón aparente, como la traducción de “madam” (señora) por “señor”. Asimismo, se prescinde de algunas acotaciones, aunque este nivel de lengua no sufre tantos cambios como el diálogo. En suma, las dos traducciones difieren en gran medida respecto a la forma de realizar el trasvase. No obstante, en ambas asoma una adición de cuatro réplicas que no están presentes en el texto inglés, lo que nos lleva a pensar que es posible que se consultara la traducción previa.

A continuación, recogemos una muestra del corpus ShafferES_equus en la que se da cuenta de las diferencias más recurrentes. El fragmento del texto impreso en Aymà respeta la distribución de las réplicas y sigue a pies juntillas el diálogo original. También asume la división de la obra en escenas. Por su parte, el texto mecanografiado une el contenido de dos réplicas (la primera y quinta) en una y suprime varias réplicas (la segunda, tercera y cuarta). Asimismo, la traducción de la oración “Ask him about taking a girl out, that very night he did it...” (‘Pregúntele si salió con una chica la misma noche en la que hizo eso...’) resulta más libre.

equus_EN.xml - Longitud 1569	equus_ES_Aymá.xml - Longitud: 1569	equus_ES_libreto mecanografiado.xml - Longitud: 1569
674#: FRANK: I can't say any more.	674#: FRANK: No puedo decirle nada más.	674#: FRANK: No Puedo decirte más. Pregúntele. Pregúntele a él sobre si sale con alguna chica... Si salía con alguna aquella noche... [bruscamente]Adiós, doctor [Sale. Dysart se le queda mirando. Frank vuelve a su asiento]
675#: DYSART: I don't quite understand	675#: DYSART: No logro entenderlo.	675#:
676#: FRANK: Everything said in here is confidential, you said.	676#: FRANK: Según usted, todo cuanto aquí se dice es confidencial.	676#:
677#: DYSART: Absolutely.	677#: DYSART: Absolutamente.	677#:
678#: FRANK: Then ask him. Ask him about taking a girl out, that very night he did it... [Abruptly.] Goodbye, Doctor. [He goes. DYSART looks after him. FRANK resumes his seat.]	678#: FRANK: Entonces, pregúnteselo a él. Pregúntale si salió con una chica la noche en que lo hizo... [Súbitamente] Adiós, doctor, [se va] [Dysart mira a Frank mientras éste vuelve a su asiento.]	678#:
679#:	679#: ESCENA XV	679#:
680#: [ALAN gets up and enters the square.]	680#: [ALAN se levanta y entra en el cuadrilátero.]	680#: [ALAN se pone en pie y entra en el cuadrilátero.]

2.3. *Shaffer en España, 1975-1982: Amadeus*

De la obra *Amadeus*³⁶ no hemos localizado el expediente de ordenación que hubo de mediar antes de su estreno en España, en enero de 1982³⁷,

36 Peter Shaffer, *Amadeus*, Harmondsworth, Penguin, 1981. La obra se estrenó en el National Theatre de Londres el 2 de noviembre de 1979.

37 El catálogo general TRACeTi (<http://www.ehu.es/tralima/catrace.php>) recoge el resultado de búsquedas en el AGA que han dado como resultado la localización de expedientes archivados desde 1938 hasta 1985. Tras la promulgación de las leyes sobre libertad de expresión en el teatro, y de la ratificación de la Constitución, el aparato burocrático continuó gestionando las peticiones de “ordenación” y “calificación” hasta mayo de 1985, fecha en la que tuvo lugar la reorganización del Ministerio de Cultura. Así, entre este tipo de expedientes de ordenación, hemos localizado

aunque contamos con la publicación del texto en la editorial MK ediciones³⁸.

La película homónima de Milos Forman se estrenó en España con la misma celeridad con la que se había procedido en el caso de otras adaptaciones cinematográficas de piezas de Shaffer (en Apéndice). En este caso, el propio dramaturgo quiso que la adaptación a la pantalla grande fuera la última de sus posibles reescrituras: en la postdata final a la edición inglesa de la pieza teatral, señala taxativamente que no dejará que *Amadeus* se convierta en una ópera (como *La caza real del sol*) o en un ballet (como *Equus*)³⁹.

Lo que Shaffer no quiso (o pudo) impedir es que se sucedieran las reposiciones de sus obras traducidas. Así, *Amadeus* ha sido un éxito de público continuado en el tiempo, con representaciones que inauguran el siglo XXI en la cartelera teatral española⁴⁰. Del mismo modo se han sucedido reposiciones y nuevas producciones de *El apagón*⁴¹ o *Equus*⁴².

3. CONCLUSIONES

Para el gran público internacional, el nombre de Peter Shaffer está indisolublemente unido al de la película *Amadeus*, dirigida por Milos Forman, y centrada en las figuras de Mozart y Salieri. No son ajenos a este éxito y repercusión mundial el medio cinematográfico y los premios obtenidos, en particular los óscar que otorga la academia de Hollywood. Pero *Amadeus* no es solo el *capolavoro* salido de la pluma del dramaturgo británico,

uno correspondiente a *Equus* (237/83), y es de suponer que se habría archivado el de *Amadeus*.

38 Peter Shaffer, *Amadeus*, Madrid, MK Ediciones y Publicaciones, 1982.

39 Peter Shaffer, *Equus*, Harmondsworth, Penguin, 1984.

40 Anita Viola, *Cartelera teatral en ABC de Madrid (2000-2004)*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.

41 Anita Viola, *ibidem*, afirma que, en temporadas como la de 1996-1997, fueron las obras de autores extranjeros las que tuvieron mayor aceptación, entre otras *El apagón* de Shaffer.

42 En la búsqueda realizada en el Centro de Documentación Teatral (30 octubre 2017) se han identificado unos cincuenta documentos referidos a obras de Shaffer representadas en España. <http://teatro.es/estrenos-teatro>.

también implica un eslabón más que marca la presencia de Shaffer en el teatro de nuestro país. Tirando de esa cadena imaginaria, y desde una perspectiva histórica, hemos intentado ir más allá, y más atrás en el tiempo, en un intento por reflejar cómo se ha producido la integración de sus obras en la escena patria.

Así, el estudio de las traducciones, vistas como textos asimilados por el decurso dramático de la piel de toro, desde una atalaya historiográfica, avalada por evidencias documentales y textuales, nos permitió celebrar, en 2016, los cincuenta y siete años de Shaffer en España. Las producciones y reposiciones en los principales escenarios, en el circuito *amateur* y en provincias, los éxitos de taquilla, junto con las ocasiones en que ciertas piezas no salieron a escena, influyeron en la percepción y recepción peninsular de la trayectoria del autor de *Equus*.

Hay un Shaffer español y en español, entretejido en las páginas aún no escritas, o no integradas, en las historias del teatro español. Sus textos traducidos al castellano están vivos, y aún vigentes, no solo en las ediciones disponibles sino en esos textos que viajan por todo el país en versiones nuevas y renovadas, celebrando la vitalidad de un dramaturgo importante, importado y, a la postre, integrado en la escena hispánica.

4. APÉNDICE

CATÁLOGO SHAFERES 1959-1982

AÑO	TÍTULO	CENSURA	PRODUCCIÓN TEATRAL	PUBLICACIÓN	CINE
1959	<i>Ejercicio para cinco dedos</i>	6/59 Guía1	20/2/1959 13/4/1959 (Función Homenaje a Peter Shaffer)	1961 ES Alfíl-Escelicer, Colección Teatro (traductor: Martínez Adell) [1958 EN]	1963 ES [1962 EN]
1966		6/59 Guía2 Guía3	T. Beatriz		
1964	<i>El oído privado</i>	62/64	1/4/1964 T. Club	[1962 EN]	1972 ES
1970	<i>El ojo público</i>	450/70 451/70	Gira por América 1970		Sígueme (Follow me) [1971EN]
1967	<i>El apagón</i>	362/67	1968 T. Eslava	[1965 EN]	
1968			1971 T. Club		
1971			1990		
2011			1997 T, Victoria		
1969	<i>La cacería real del sol</i>	3/69 P	1974 (no-prod.)	[1964 EN]	
1974		3/69 A 1974	[A. Marsillach, dir.]		
1975	<i>Equus</i>	324/74*	15/10/1975 T. de la Comedia	1974 ES [1973 EN] Aymá (traductor: Jordi Arbonès)	1978ES [1977EN]
1983		237/83	1983		
2016			2016 C. Ferroviaria	1994 CAT Edicions 62 (traductor: Jordi Arbonès)	
1982	<i>Amadeus</i>		1982 (27 enero) T. Marquina	1982ES [1980EN] MK (traductora Pilar Salsó)	1985ES [1984EN]
2000				1986 CAT Edicions 62 (trad. Dolors Vilarasau)	

SHAFFERES 1959-1982: EXPEDIENTES DE CENSURA CONSULTADOS EN AGA

EXPED. Nº TÍTULO	CRONOLOGÍA SOLICITUD GUÍA(S)	PETICIONARIO DIRECTOR TRADUCTOR COMPAÑÍA	RESOLUCIÓN	CENSORES COMENTARIOS	TEXTO: MARCAS/ CORTES PP.
65/59 Ejercicio para cinco dedos	Solicitud 9/1/59 "éxito Londres" Guía 1 Guía 2 3/2/66 (M) 12/2/66(B) Guía 3	González Vergel Martínez Adell/González Vergel Compañía Andrés Mejuto Teatro Beatriz G2 Agrupación Orfeo Canigó Cooperativa La popular sansense 7/2/66 (1 día) G3 (SS) 1 día 6/5/66-10/5/66 Agrupación Antígona Club vasco camping (libreto Escelicer, 78782)	Autorizada G1 Teatro Beatriz G2 3/2/1966 Grupo Orfeón (Barcelona) G3 9/5/1966 Grupo Antígona (S. Sebastián)	Valor teatral: J.M.Cano 17/1/59 "vulgar" "turbia" "Familia amorosa y desunida" M. Villares 12/1/59 p.31 II, No para menores "desentona" G. Montes Agudo 28/1/59 Pamela, excesos verbales Sección ratifica autorización y supresiones 2/2/59	G1 "convirtiese a mi hijo en un marica" Acto I pp.15, 62, Acto II pp. 10, 31, 48 G2, Supresiones en pp. 19, 53, 60, 75, 87 (libreto Escelicer, 78782) G3 Supresiones en pp. 19, 53, 60, 75, 87
62/64 El oído privado, El ojo público	Solicitud 18/3/64 Resolución 25/3/64	González Vergel Miguel Rubio Compañía Lina Rosales	Autorizada G1 25/3/64 Teatro Club Madrid	Artola Mostaza Arroitia	G1 supresiones II 11, 50 "Los hombres ne- cesitan ser infieles".
362/67 El Apagón	Solicitud 29/11/67 Resolución 7/12/67	Vicente Balart traductor Compañía Juanjo Menéndez Teatro Eslava	Autorizada G1 7/12/67 Visado ensayo general	Artola Barceló Sunyer	G1 Supresiones I, pp. 35, 57, 57, II, pp. 3, 8, 27 "homosexualidad" ("ejército")
324/74 Equus	1974	Libreto (AGA 85564, 85556)			
237/83 Equus	1983	24/5/83 "La Troya", Villarrobledo	Calificación Mayores de 16 Por mayoría Ordenación, R.D. 262/78		
3/69 La caza real del sol	Solicitud 14/1/69	Vicente Balart	Prohibida Pleno Junta de Censura	3 censores Cea (P) Bautista de la Torre (P) Muelas (A)	
	Solicitud 2/5/1974 Guía 1 14/5/1974	Manuel Collado V. Balart Director: A. Marsillach Teatro Beatriz	Autorizada G1 Mayores de 18 Sin cortes	2 lecturas más Barceló (M18) Mampaso (P) Pleno	

MATERIAL GRÁFICO:

EXPEDIENTES DE CENSURA CONSULTADOS EN AGA Y PRENSA

20 DE FEBRERO DE 1959. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 54

INFORMACIONES TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

EN EL INFANTA BEATRIZ SE ESTRENO "EJERCICIO PARA CINCO
DEDOS". DE SHAFFER.

Cartelera madrileña de espectáculos para hoy

Anoche se estrenó en el Infanta Beatriz "Ejercicio para cinco dedos", de Peter Shaffer, en versión de Martínez Adeil, que,



Ejercicio para cinco dedos: ABC, 20/2/1959

EN HONOR DE PETER SHAFFER

El próximo domingo, día 12, se celebrará en el Infanta Beatriz un homenaje en honor del autor de "Ejercicio para cinco dedos", Peter Shaffer. La representación extraordinaria de dicha obra estará patrocinada por el Instituto Británico. Don Nicolás González Ruiz, en nombre de la Asociación de la Crítica, y D. Antonio Buero Vallejo, por los autores españoles, ofrecerán el agasajo a Shaffer, que asistirá personalmente a la función.

Homenaje a Peter Shaffer: *ABC, 9/4/1959*

ACTO 2º.-

Página, 11.-

JULIAN; ... "sexualmente" infiel ser testigo "de una copulación"

JULIAN; ... deseo "de copulación" ... ninguna prueba "que" su mujer "haya dormido fuera de su casa matrimonial"

Página, 50.-

BELENDA.- Claro que no "Los hombres, necesitan cambiar de vez en cuando, ser infieles a sus esposas. Eso da consistencia en un hogar"

Expediente 62/64 *El oído privado, El ojo público: cortes propuestos*

TEATRO CLUB: "EL OÍDO PRIVADO" Y "EL OJO PÚBLICO"

Autor: Peter Shaffer. Versión española: Miguel Rubio. Director: Alberto González Vergel. Intérpretes: Lina Rosales, Andrés Mejuto, Pastor Serrador, Dionisio Salamanca y Francisco Valladares.

son dos ensayos. O dos cuentos dramáticamente desarrollados. O dos ejercicios del autor para hacer dedos. O dos "divertimientos". En cualquiera de estos marcos podemos encerrar "El oído privado" y "El ojo público", las dos obritas de Peter Shaffer que en momentos parecen ensayos, en otros, cuentos, o divertimientos, o trabajos de laboratorio. No sé el tiempo que

Estreno *El oído privado, El ojo público*: ABC, 31/3/1964

DORSO QUE SE CITA	
Clasificación.—	AUTORIZADA PARA MAYORES DE 18 AÑOS
Radiable.—	NO
Comes.—	<u>CORTE PRIMERO</u>
<u>Pág. 35:</u> "¿Usted me entiende lo que quiero decir?"
<u>Pág. 36:</u> "Aprovechate ahora"
<u>Pág. 37:</u> (HAROLD le coge una mano, BRIN se suelta con un breve motazo y se ríe nerviosamente)
<u>Pág. 49</u> "Pero ahora comprendo que he sido uno de tantos"
<u>Pág. 50</u> "Michelangelo alimentaba pasiones de naturaleza muy distinta"
<u>Pág. 51</u>	CAROL.— "¿Esta seguro, señor Garringe?. No lo sabía."
<u>ACTO SEGUNDO</u>	
<u>Pág. 3.—</u>	HAROLD.— ... "¿Ahora? ¿Te parece el momento adecuado?"
<u>Página 8:</u>	CLEA.— ... "esa toma de contacto nos relajará a los dos"
<u>Pág. 27:</u> "Yo no sé que le pasa a esta niña, que todas las veces que sale con un muchacho regresa a casa con dolor de tripa"...
<u>AL VISAR EL ENSAYO GENERAL</u> , se cuidará especialmente la realización de las escenas de la pág. 56 del acto primero, y 1 y 15 del acto segundo, y se evitará asimismo que en la interpretación y realización de la obra se produzcan situaciones o insinuaciones equívocas de carácter homosexual.	
Adaptaciones.—	

Expediente 362/67 *El apagón*: cortes propuestos

INFORME DE LA SECCION DE LICENCIAS E INSPECCION

La Junta de Censura Teatral, en su sesión del día 16 del mes de enero según acta que se acompaña, ha dictaminado la obra original de Peter Shaffer versión española de Vicente Balart, titulada "EL APAGON"

aprobando su representación bajo las siguientes normas complementarias:

CLASIFICACION: Autorizada para mayores de 18 años
SUPRESIONES: Considerando el escrito del Sr. Delegado Provincial de Madrid la Junta acuerda el siguiente corte en la pag. 43 del Acto 2º
RADIABLE: No "Vd. haría un carrera en el Ejército"
A RESERVA DEL VISADO DE ENSAYO GENERAL: si

Madrid, 17 de enero de 1968

Expediente 362/67 *El apagón*: corte propuesto, tras visado de ensayo general

OBRA TITULADA: "LA CAZA REAL DEL SOL"

AUTOR: PETER SHAFFER

TRADUCTOR: Vicente Balart

VOCALES QUE AUTORIZAN ESTA OBRA PARA MAYORES DE 18 AÑOS SIN CORTES:

SE. BARCELO, SR. DIEZ CRESPO, SR. MUELAS

VOCALES QUE AUTORIZAN ESTA OBRA PARA MAYORES DE 18 AÑOS CON CORTES:

SR. ARAGONES, SRTA. MORALES, SRTA. SUNYER, SR. PARDO

VOCAL QUE AUTORIZA PARA CAMARA SIN SUPRESIONES

RVD. P. ARTOLA

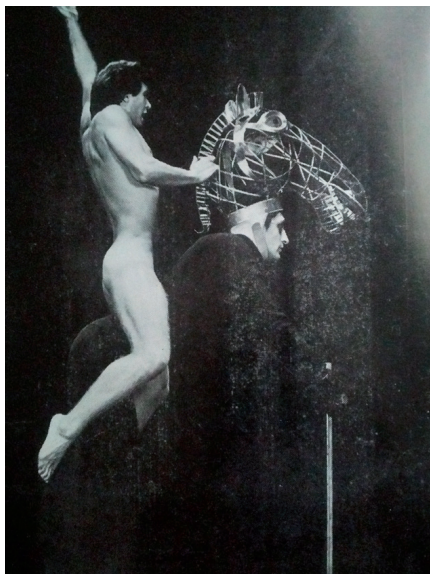
TOTAL DE VOCALES QUE LA AUTORIZAN: 8

VOCALES QUE PROHIBEN ESTA OBRA:

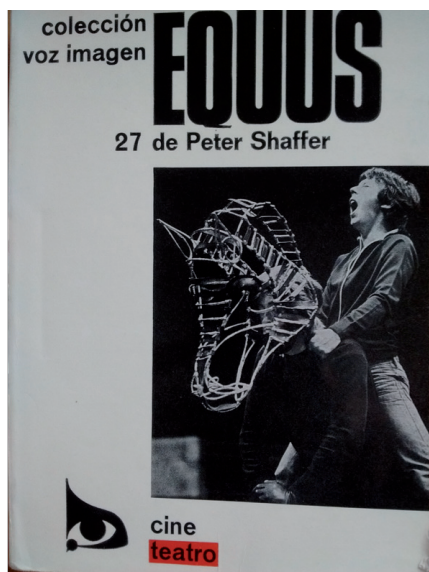
RVD. P. CEA, SR. B. DE LA TORRE, SR. ELORRIAGA, SR. MAUPASO, SR. MARTINEZ RUIZ, SR. TEJEDOR, SR. SORIA, SR. VAZQUEZ DODERO, SR. SUEVOS, SR. PRAGA, SR. ORTIZ

TOTAL DE VOCALES QUE LA PROHIBEN: 13

Expediente 3/69 *La caza real del sol*: resolución final, pleno de la junta



Estreno *Equus*: Francisco Álvaro 1975



Publicación *Equus*: Aymà 1979

CORPUS SHAFFERES

SHAFFERES_EJERCICIO: FRAGMENTOS TEXTUALES TACHADOS EN EL EXPEDIENTE DE CENSURA

Original inglés	Traducción mecanografiada	Traducción publicada en Escelicer
WALTER: Where does she live?	WALTER: ¿Dónde vive?	WALTER: ¿Dónde vive?
PAMELA: Over the stables in Craven Lane. You'll just fall when you see her.	PAMELA: Junto a las caballerizas. En cuanto la conozca, enloquecerá usted.	PAMELA: Junto a las caballerizas. En cuanto la conozca, enloquecerá usted.
WALTER: How? In love? [<i>He puts on his spectacles</i>]	WALTER: ¿De qué? ¿De amor?	WALTER: [<i>Sonríe</i>] ¿De qué? ¿De amor?
PAMELA: Of course. Mummy says she's common, but that's just because she wears shocking pink socks and says, "Drop dead" all the time. I know her mother drinks and has lovers and things. But her husband's dead so you really can't blame her, can you? Just like Clive says: there-but-for-the-grace-of-God department.	PAMELA: Naturalmente. Mamá dice que es una ordinaria, porque lleva unas medias rosa de lo más llamativo y dice O.K. a cada momento. Me he enterado de que su madre bebe y tiene amantes y demás. Pero como es viuda no se le puede censurar, ¿verdad? [TACH]	PAMELA: Naturalmente. Mamá dice que es una ordinaria, porque lleva unas medias rosas de lo más llamativo y dice O.K. a cada momento. Me he enterado de que su madre bebe y tiene amantes y demás. Pero como es viuda no se le puede censurar, ¿verdad?
WALTER: And she knows all about America because she says, "Drop dead"?	WALTER: ¿Y por qué sabe tantas cosas sobre América? ¿Nada más que porque dice O.K.?	WALTER: ¿Y por qué sabe tantas cosas sobre América? ¿Nada más que porque dice O.K.?

Original inglés	Traducción mecanografiada	Traducción publicada en Escelicer
STANLEY: <i>[seizing Clive; relentlessly]</i> Tell me what happened with Walter?	STANLEY: <i>[Implacable]</i> ¿Qué ha pasado con Walter? ¿Contéstame!	STANLEY: <i>[Implacable]</i> ¿Qué ha pasado con Walter? ¿Contéstame!
<i>[They struggle together, then Clive disengages himself, pushes Stanley to L and rushes to the hall door. Stanley tosses the spectacles on to the seat of the armchair. Clive pauses at the door, then suddenly closes it and moves down L of the sofa]</i>	<i>[Clive corre hacia la puerta. Entonces súbitamente cambia de pensamiento, la cierra, se vuelve y se enfrenta con su padre]</i>	<i>[Clive corre hacia la puerta. Entonces, súbitamente cambia de pensamiento, la cierra, se vuelve y se enfrenta con su padre]</i>
CLIVE: <i>[after a pause]</i> It was mother.	CLIVE: <i>[Lentamente]</i> Estaba con mamá.	CLIVE: <i>[Lentamente]</i> Estaba con mamá.
STANLEY: <i>[moving up R of the armchair]</i> What?	STANLEY: ¿Qué?	STANLEY: ¿Qué?
CLIVE: There on the sofa. I saw them. I came in and there they were. <i>[He turns to face Stanley and stands close by the sofa]</i> The light was turned down. They were kissing. <i>Kissing.</i> She was half undressed. And he was kissing her, on the mouth. On the breasts. <i>Kissing...</i> <i>[Stanley raises his arm as though to hit Clive who sinks on to the sofa, facing Stanley]</i> <i>[Hard]</i> And before that, I think the light had been turned off. <i>[Stanley stares at Clive, stunned]</i> <i>[He looks up at Stanley]</i> Department of Just Deserts?	CLIVE: ¡Ahí, en el sofá! Les vi. Entré de repente y los sorprendí. Las luces estaban apagadas. Y se estaban besando. ¡Besándose! Ella estaba medio desnuda y él la estaba besando. <i>[TACH]</i> Besando en la boca. ¡Besándola! <i>[Stanley le da un bofetón. Clive cae sobre el sofá llorando, mientras repite]</i> ¡Besándola! ¡Besándola! ¡Besándola! <i>[Stanley se le queda mirando, atónito. Las gafas se le caen de la mano, sobre el sillón]</i>	CLIVE: ¡Ahí, en el sofá! Los vi. Entré de repente y los sorprendí. Las luces estaban apagadas. Y se estaban besando. ¡Besándose! Ella estaba medio desnuda y él la estaba besando. Besando en la boca. ¡Besándola! <i>[Stanley le da un bofetón. Clive cae sobre el sofá llorando, mientras repite]</i> ¡Besándola!... ¡Besándola! ¡Besándola! <i>[Stanley se le queda mirando, atónito. Las gafas se le caen de la mano, sobre el sillón]</i>
<i>[CURTAIN]</i>	<i>[TELÓN]</i>	<i>[TELÓN]</i>

Original inglés	Traducción mecanografiada	Traducción publicada en Escelicer
CLIVE: [<i>bowing in Oriental fashion to Pamela</i>] Good morning.	CLIVE: [<i>Bostezando</i>] Buenos días.	CLIVE: Buenos días.
		WALTER: Buenos días.
PAMELA: [<i>bowing in the act at once</i>] Salaams. A thousand welcomes, O handsome slave boy, mine eyes rejoice in the sight of you. [<i>She moves to Clive, seizes him and swings him round</i>] Dance for me, my little pomegranate. Madden me with desire.	PAMELA: [<i>Le hace una reverencia oriental</i>] ¡Alá te guarde! ¡Oh, bellissimo esclavo, mis ojos se complacen en tu vista! ¡Danza para mí, esclavo mío! ¡Hazme arder en deseo! [TACH]	PAMELA: [<i>Le hace una reverencia oriental</i>] ¡Alá te guarde! ¡Oh, bellissimo esclavo, mis ojos se complacen en tu vista! ¡Danza para mí, esclavo mío! ¡Hazme arder en deseo!
CLIVE: Drop dead! [<i>He goes down the schoolroom stairs, sees Walter, pauses and stares at him for a moment</i>] Good morning.	CLIVE: ¡Anda y muérete! [<i>A Walter</i>] Buenos días.	CLIVE: ¡Anda y muérete!

Original inglés	Traducción mecanografiada	Traducción publicada en Escelicer
WALTER: [<i>putting on his spectacles</i>] She is worried about Clive.	WALTER: Está preocupada por Clive.	WALTER: Está preocupada por Clive.
PAMELA: [<i>leaning over the back of her chair</i>] Phooey! Anyone would think he was still a baby, the way she goes on. [<i>She straightens up. Wickedly</i>] I hope he stays out all night. Wouldn't it be wonderful if he was giving babies to all the schoolgirls in Ipswich? [<i>In an affected voice</i>] Well, I'd better go and have a bath, dear boy. [<i>Pamela exits to her bedroom. Louise enters by the front door, goes into the living-room, switches on the lights R, crosses and exits by the french windows, leaving the windows open. Pamela enters from her bedroom carrying her dressing-gown, nightdress and slippers</i>] Oh, Lord, Sunday night. Breakfast at half past seven for that rotten train. [<i>She goes down the schoolroom stairs</i>] I think Mondays stink. [<i>She runs back up the stairs to the schoolroom</i>] Is there any religion with its Day of Rest on Mondays?	PAMELA: ¡Bah! Cualquiera diría que es todavía un niño, por la forma en que lo trata. [<i>Con perversidad cómica</i>] Espero que no aparezca hasta mañana. ¡Qué estupendo sería que les hiciera un niño a todas las chicas de Ipswich! [TACH] [<i>Entra en su cuarto desde donde habla. Voz afectada</i>] Bueno, lo más prudente es que me vaya al baño. ¡Dios mío, noche de domingo! Mañana desayuno a las siete y media para coger el maldito tren. Yo creo que el lunes es el día más horroroso... [<i>Vuelve envuelta en el albornoz</i>] ¡Hay alguna religión que tenga el lunes por día de descanso?	PAMELA: ¡Bah! Cualquiera diría que es todavía un niño, por la forma en que lo trata. [<i>Con perversidad cómica</i>] Espero que no aparezca hasta mañana. ¡Qué estupendo sería que les hiciese un niño a todas las chicas de Ipswich! [<i>Entra en su cuarto desde donde habla. Voz afectada</i>] Bueno, lo más prudente es que vaya al baño. ¡Dios mío, noche de domingo! Mañana desayuno a las siete y media para coger el maldito tren. Yo creo que el lunes es el día más horroroso... [<i>Vuelve envuelta en el albornoz</i>] ¿Hay alguna religión que tenga el lunes por día de descanso?
WALTER: Yes, the religion of Lazy Girls.	WALTER: Sí. La religión de los vagos.	WALTER: Sí. La religión de los vagos.

Original inglés	Traducción mecanografiada	Traducción publicada en Escelicer
WALTER: You forget—you asked me for my opinion.	WALTER: Se olvida de que fue usted el que preguntó mi opinión.	WALTER: Se olvida de que fue usted el que preguntó mi opinión.
STANLEY: Oh, yes. And what else did I ask you to do? [<i>He moves to L of Walter</i>] Turn my son into a cissy?	STANLEY: ¿Y qué más? ¿Le pedí también que convirtiese a mi hijo en un marica? [TACH]	STANLEY: ¿Y qué más? ¿Le pedí también que convirtiese a mi hijo en un marica?
		[Pausa]
WALTER: [<i>retreating below the armchair</i>] Your son is a fine, intelligent boy.	WALTER: Su hijo es un muchacho bueno e inteligente.	WALTER: Su hijo es un muchacho bueno e inteligente.

SHAFFERES_CAZA: POSIBLES VESTIGIOS DE AUTOCENSURA

Original inglés	Traducción mecanografiada
[<i>Darkness. OLD MARTIN, grizzled, in his middle fifties, appears. He wears the black costume of a Spanish hidalgo in the mid sixteenth century.</i>]	[<i>Aparece el viejo Martin.</i>]
<p>OLD MARTIN: Save you all. My name is Martin. I'm a soldier of Spain and that's it. Most of my life I've spent fighting for land, treasure and the cross. I'm worth millions. Soon I'll be dead and they'll bury me out here in Peru, the land I helped ruin as a boy. This story is about ruin. Ruin and gold. More gold than any of you will ever see even if you work in a counting house. I'm going to tell you how one hundred and sixty-seven men conquered an empire of twentyfour million. And then things that no one has ever told: things to make you groan and cry out I'm lying. And perhaps I am. The air of Peru is cold and sour like in a vault, and wits turn easier here even than in Europe. But grant me this: I saw him closer than anyone, and had cause only to love him. He was my altar, my bright image of salvation. Francisco Pizarro! Time was when I'd have died for him, or for any worship. [<i>YOUNG MARTIN enters duelling an invisible opponent with a stick. He is OLD MARTIN as an impetuous boy of fifteen.</i>] If you could only imagine what it was like for me at the beginning, to be allowed to serve him. But boys don't dream like that any more - service! Conquest! Riding down Indians in the name of Spain. The inside of my head was one vast plain for feats of daring. I used to lie up in the hayloft for hours reading my Bible - Don Cristobal on the rules of chivalry. And then he came and made them real. And the only wish of my life is that I had never seen him.</p>	<p>VIEJO MARTÍN: Dios guarde a todos. Mi nombre es Martín y soy un soldado de España. Me pasé la mayor parte de mi vida luchando por la cruz y por el rey, en la conquista de nuevas tierras. Poseo grande hacienda, millones. Pronto moriré y me enterrarán aquí, en el Perú, esa tierra que pisé por vez primera hace luengos años siendo un mozalbeta. Esta es una historia tremenda, la historia increíble de cómo ciento sesenta y siete hombres conquistaron un imperio formado por diez millones. Voy a relataros hechos que jamás conté antes de ahora y que quizá os arrancarán suspiros y os harán gritar que miento. Y ello tal vez sea cierto. El aire del Perú es seco y cortante como una hoja de acero toledano, es posible que trastorne la mente humana. Pero una cosa afirmo. Yo estuve más cerca del capitán que ninguna otra persona pudiera haberlo estado. Y no solo en cuerpo, sino en alma. Tan bien le cuadraba ser el primero que no era menester en empresa en que tomara parte repetir jamás su nombre: el Capitán era en el Gallo como en Panamá. Os estoy hablando de...</p>

“Peru, the land I helped ruin as a boy” (‘Perú, el país que ayudé a destruir cuando era joven’) se traduce como “Perú, esa tierra que pisé por primera vez hace luengos años siendo un mozalbete”.

Original inglés	Traducción mecanografiada
ATAHUALLPA: They will never move from there. At birth of a son one more tupu will be given. At birth of a daughter, half a tupu. At fifty all people will leave work for ever, and be fed in honour till they die.	ATAHUALPA: Nunca se moverán de allí. Al nacimiento de un hijo, se les dará un nuevo tupu. Si nace una hembra, medio tupu. A los cincuenta años, todos dejarán de trabajar para siempre y serán honrados hasta que mueran.
DE SOTO: I have settled several lands. This is the first I've entered which shames our Spain.	PIZARRO: Por mi vida que he pisado muchos países y éste es el primero en que hallo un entendimiento cabal de lo que debe ser el gobierno de una nación...
ESTETE: Shames?	
PIZARRO: Oh, it's not difficult to shame Spain. Here shames every country which teaches we are born greedy for possessions. Clearly we're made greedy when we're assured it's natural. But there's a picture for a Spanish eye! There's nothing to cover, so covetousness dies at birth.	

“I have settled several lands. This is the first I've entered which shames our Spain” (‘He visitado muchos países y este es el primero que deja en evidencia a España’) se traduce como “Por mi vida que he pisado muchos países y éste es el primero en que hallo un entendimiento cabal de lo que debe ser el gobierno de una nación”. Se suprimen las dos siguientes réplicas.

Original inglés	Traducción mecanografiada
VALVERDE: My son, listen to me. No promise to a pagan need bind a Christian. Simply think what's at stake: the lives of a hundred and seventy of the faithful. Are you going to sacrifice them for one savage?	FRAY VALVERDE: Escuchadme, hijo mío. Ninguna promesa hecha a un pagano puede retener a un cristiano. Pensad únicamente en el riesgo que corren las vidas de ciento setenta fieles. ¿Vais a sacrificarles a todos por un salvaje perverso y malo? Porque ese hombre lleva el demonio dentro de sí. Su pueblo besa sus manos como la fuente de la vida.
PIZARRO: You know lives have no weight, Father. Ten can't be added up to outbalance one.	
VALVERDE: Ten good can against one evil. And this man is evil. His people kiss his hands as the source of life.	
PIZARRO: As we do yours. All your days you play at being God. You only hate my Inca because he does it better.	PIZARRO: Igual que nosotros besamos las vuestras. Son dos religiones enfrentadas. Si Cristo estuviese aquí ahora ¿creéis que mataría a mi Inca? Vos, Fray Marcos, que tenéis respuesta para todo, decidme: ¿Lo mato?
VALVERDE: <i>What?</i>	

<p>PIZARRO: Dungballs to all churches that are or ever could be! How I hate you. 'Kill who I bid you kill and I will pardon it!' You with your milky fingers forcing in the blade! How dare you priests bless any man who goes slicing into battle? But no: you slice with him! 'Rip!' you scream, 'tear! blind! in the name of Christ!' ... Tell me, soft Father, if Christ was here now, do you think he would kill my Inca? <i>[Pause.]</i> Well, Brother de Nizza, you're the lord of answers: let's hear you. Do I kill him?</p>	
<p>DE NIZZA: Don't try and trap me. I know as well as you how terrible it is to kill. But worse is to spare evil. When I came here first I thought I had found Paradise. Now I know it is Hell. A country which castrates its people. What are your Inca's subjects? A population of eunuchs, living entirely without choice.</p>	<p>FRAY MARCOS: No tratéis de atraparme. Yo sé bien cuan terrible es matar. Pero peor es abstenerse en ocasiones. Porque ¿qué son los súbditos de vuestro Inca? Una población de eunucos, que viven sin posibilidad de escoger.</p>
<p>PIZARRO: And what are your Christians? Unhappy hating men. Look: I'm a peasant, I want value for money. If I go marketing for gods, who do I buy? The God of Europe with all its death and bleeding, or Atahuallpa of Peru? His spirit keeps an empire sweet and still as com in the field.</p>	<p>PIZARRO: ¿Y qué son los cristianos? Hombres infelices y hambrientos. España está habitada por masas de vagabundos, de gente que padece hambre, en tanto que una exigua minoría disfrutan y se reparten las restas del país. ¿Es justo esto? Decídmeme, ¿es justo que suceda tal cosa? Estos hombres del Sol no son estúpidos. Saben que venimos a venderles hambre únicamente. Ellos viven aquí como una parte de la naturaleza. Las sabias leyes del Inca mantienen un imperio pacífico, floreciente y los campos con trigo abundante.</p>

Se elimina “All your days you play at being God. You only hate my Inca because he does it better” (“Todos los días juegas a ser Dios. Odias al Inca solo porque él lo hace mejor”), “Dungballs to all churches that are or ever could be! How I hate you. «Kill who I bid you kill and I will pardon it!»». You with your milky fingers forcing in the blade! How dare you priests bless any man who goes slicing into battle? But no: you slice with him! «Rip!» you scream, «tear! blind! in the name of Christ!’...» (“¡Que les den a todas las iglesias que hay y que pueda haber! ¡Cómo os odio! “¡Mata a quien te ordeno que mates y te perdonaré!” ¡Vosotros con vuestros dedos blanquecinos empuñáis la espada! ¿Cómo os atrevéis los curas a bendecir a un hombre que mata en batallas? ¡Pero no, matáis con él! Gritáis: “¡Desgarra! ¡Rompe! ¡Ciega! ¡En nombre de Cristo!...””) y “If I go marketing for gods, who do I buy?” (“Si voy a comprar un dios, ¿con cuál me quedo?”).

Original inglés	Traducción mecanografiada
ESTETE: You madman: see here, you put him underground by sunset or I'll take the knife to him myself.	ESTETE: Poned un término a vuestro desvarío, capitán Pizarro. Que este hombre esté bajo tierra al anochecer o yo mismo acabaré con él.
PIZARRO: ATAHUALLPA! <i>[Atahuallpa enters with Young Martín.]</i> They ache for your death. They want to write psalms to their god in your blood. But they'll all die before you - that I promise. <i>[He binds Atahuallpa's arm to his own with a long cord of rope last used to tie some gold.]</i> There. No, no, some here. Now no one will kill you unless they kill me first.	PIZARRO: ¡ATAHUALPA! <i>[Entra Atahuallpa con el joven Martín.]</i> Mi gente exige tu cabeza. Pero como me llamo Pizarro que nadie ha de tocarte mientras me quede un soplo de vida. <i>[Ata un brazo del inca al suyo con un largo cabo de sogá.]</i> Un solo cuerpo, una sola atadura. Así, para matarte, tendrán que matarme a mi primero.

Se elimina “They want to write psalms to their god in your blood” (“Quieren escribir salmos a su dios con tu sangre”).

Original inglés	Traducción mecanografiada
PIZARRO: Cheat! You've cheated me! Cheat... <i>[For a moment his old body is racked with sobs; then, surprised, he feels tears on his cheek. He examines them. The sunlight brightens on his head.]</i> What's this? What is it? In all your life you never made one of these, I know, and I not till this minute. Look. <i>[He kneels to show the dead Inca.]</i> Ah, no. You have no eyes for me now, Atahuallpa: they are dusty balls of amber I can tap on. You have no peace for me, Atahuallpa: the birds still scream in your forest. You have no joy for me, Atahuallpa, my boy: the only joy is in death. I lived between two hates: I die between two darks: blind eyes and a blind sky. And yet you saw once. The sky sees nothing, but you saw. Is there comfort there? The sky knows no feelings, but we know them, that's sure. Martín's hope, and De Soto's honour, and your trust - your trust which hunted me: we alone make these. That's some marvel, yes, some marvel. To sit in a great cold silence, and sing out sweet with just our own warm breath: that's some marvel, surely. To make water in a sand world: surely, surely... God's just a name on your nail; and naming begins cries and cruelties. But to live without hope of after, and make whatever God there is, oh, that's some immortal business surely!... I'm tired. Where are you? You're so cold. I'd warm you if I could. But there's no warming now, not ever now. I'm colding too. There's a snow of death falling all round us. You can almost see it. It's over, lad, I'm coming after you. There's nothing but peace to come. We'll be put into the same earth, father and son in our own land. And that sun will roam uncaught over his empty pasture.	PIZARRO: ¡Me has engañado! ¡Me has engañado! ¡Atahuallpa! <i>[Una sacudida de dolor recorre el cuerpo del anciano capitán. Se sorprende al notar sus mejillas húmedas de llanto.]</i> ¿Qué es esto? Nunca me había sucedido una cosa igual... Fíjate, estoy derramando lágrimas por ti. Mis primeras lágrimas... <i>[Se arrodilla para mostrárselas al Inca muerto.]</i> Pero tú ya no tienes ojos con que mirarme, Atahuallpa. Tus ojos son como lejanas y oscuras bolas de ámbar... Los pájaros siguen gritando en tus bosques, pero tu alegría se ha ido. Atahuallpa, compañero, mi chiquillo. Vivía compartido por odios y tú me dejas peor que viví, sumido entre dos oscuridades... Dios no es más que un nombre escrito en la uña de tu dedo... ¿Qué hay más allá? ¿Atahuallpa? Tú que ya has llegado, dímelo... Cuan frío estás... te calentaría con mi aliento si pudiera... ¡Ah, que cansancio!... Voy a seguir muchacho. Nos cubrirá la misma tierra, como padre e hijo en nuestro propio país. Y el sol, mientras vagará eternamente sobre sus pastos vacíos... <i>[Pizarro canta muy quedo.]</i> “No debes robar la cosecha de maíz pequeño pinzón. La trampa está presta para atrapararte rápido pequeño pinzón”...

[Enter Old Martin.]	
OLD MARTIN: So fell Peru. We gave her greed, hunger and the cross: three gifts for the civilized life. The family groups that sang on the terraces are gone. In their place slaves shuffle underground and they don't sing there. Peru is a silent country, frozen in avarice. So fell Spain, gorged with gold; distended; now dying.	
PIZARRO: [<i>singing</i>] 'Where is her heart, O little finch?'	

Se elimina la réplica del viejo Martín que comienza tal que así: “So fell Peru. We gave her greed, hunger and the cross: three gifts for the civilized life” (‘Y así cayó Perú. Le llevamos la avaricia, el hambre y la cruz: tres regalos para la vida civilizada’).

SHAFFERES_EQUUS: DIFERENCIAS ENTRE LAS TRADUCCIONES

Original inglés	Traducción publicada en Aymà	Traducción mecanografiada
DYSART: Apparently, during the whole time he worked for you, he never actually rode.	DYSART: Al parecer, durante todo el tiempo que trabajó para usted, nunca montó a caballo.	DYSART: ¿Y no le pareció raro que solo pensara en limpiar y no en montar a caballo?
DALTON: That's true.	DALTON: Eso es cierto.	
DYSART: Wasn't that peculiar?	DYSART: ¿No era un poco raro?	
DALTON: Very... If he didn't.	DALTON: Mucho... Si es que nunca lo hizo.	
DYSART: What do you mean? [<i>DALTON rises.</i>]	DYSART: ¿Qué quiere usted decir? [<i>Dalton se levanta.</i>]	
DALTON: Because on and off, that whole year, I had the feeling the horses were being taken out at night.	DALTON: Porque, de vez en cuando, en el curso de ese año, tuve la sensación de que alguien sacaba los caballos de noche.	DALTON: La verdad es que varias veces tuve la impresión de que alguien sacaba a los caballos por la noche. Había mañanas que me encontraba a alguno bañado en sudor y con el pesebre muy poco sucio. Pero no le di importancia. Es ahora cuando caigo en la cuenta de que pudo montar a escondidas desde la primera noche. Perdóname doctor este asunto me tiene tan trastornado, que soy capaz de imaginar cualquier cosa. Si no necesita nada más de mí, me marchó.

DYSART: At night?	DYSART: ¿De noche?	
DALTON: There were just odd things I noticed. I mean too often one or other of them would be sweaty first thing in the morning, when it wasn't sick. Very sweaty, too. And its stall wouldn't be near as mucky as it should be if it had been in all night. I never paid it much mind at the time. It was only when I realized I'd been hiring a loony, I came to wonder if he hadn't been riding all the time, behind our backs.	DALTON: Noté algunas cosas curiosas. Me refiero a que muy a menudo encontraba algún animal que, a primera hora de la mañana, estaba bañado en sudor, a pesar de que no estaba enfermo. Completamente cubierto de sudor. Y su establo no estaba tan sucio como debería haber estado si hubiese pasado en él toda la noche. En aquellos momentos nunca le presté mayor atención. Sólo cuando me di cuenta de que había contratado a un chiflado, se me ocurrió preguntarme si no había estado montando los caballos cuando nosotros no le veíamos.	
DYSART: But wouldn't you have noticed if things had been disturbed?	DYSART: Pero si los arrees no estaban en su lugar, ¿no lo habría notado?	
DALTON: Nothing ever was. Still, he's a neat worker. That wouldn't prove anything.	DALTON: Nunca se dio el caso. Además, es muy ordenado. Eso nada hubiese probado.	
DYSART: Aren't the stables locked at night?	DYSART: ¿No cierran con llave las caballerizas por la noche?	
DALTON: Yes.	DALTON: Sí.	
DYSART: And someone sleeps on the premises?	DYSART: ¿Y no duerme nadie en las dependencias?	
DALTON: Me and my son.	DALTON: Yo y mi hijo.	
DYSART: Two people?	DYSART: ¿Dos personas?	
DALTON: I'm sorry, Doctor. It's obviously just my fancy. I tell you, this thing has shaken me so bad, I'm liable to believe anything. If there's nothing else, I'll be going.	DALTON: No haga caso, doctor. Es evidente que se trata de una fantasía mía. Todo eso me ha trastornado de tal manera, que soy capaz de creer cualquier cosa. Si no tiene que preguntarme nada más, me retiro.	
DYSART: Look: even if you were right, why should anyone do that? Why would any boy prefer to ride by himself at night, when he could go off with others during the day?	DYSART: Escuche: suponiendo que estuviera usted en lo cierto, ¿por qué tenía que hacer una cosa semejante? ¿Por qué un muchacho habría de preferir montar a caballo de noche, solo, pudiendo salir con todos los demás durante el día?	DYSART: Aunque así fuera, ¿por qué iba a hacer semejante cosa? ¿Qué chico preferiría montar solo y por la noche, pudiendo hacerlo tranquilamente durante el día?