

Espainia frankistako itzulpena eta zentsura ideologia- eta kultura- berridazketa gisa

MARÍA PÉREZ L. DE HEREDIA

Euskal Herriko Unibertsitatea

Testuinguru eta kultura jakin batean sortzen den gertakari historikoa da itzulitako antzerkia; komunitate bateko gizarte- eta kultura-bizitzako osagai aktiboa da, eta beraz, haren garapena ideia bati dago erabat lotuta: itzulpenak, edo hobeto esanda, berridazketak, mugimendu ideologiko edota artistiko jakin batzuen zerbitzura edota haiek jartzen dituzten murrizketen pean sortzen dira (Lefevre 1992: 5). Antzerkia, ikuskizun publikoa den heinean, “ideiak zabaltzeko fokutzat” (Gutiérrez Lanza 1999: 63) har daiteke, hain zuzen ere, gizarte osora heldu eta harengan eragina izateko gaitasuna duen fokutzat. Hori dela eta, Espainia frankistan, kontu handiz zaintzen zen antzerkia, erregimeneko ideologia ultrakontserbadorearen kontrako mezuak zabaltzea ekiditeko. Hala ere, arrazoi berberagatik,

diskurtso tradizionalista ofiziala hedatzeko ere erabili izan zen. Horregatik, itzulpenak eta zentsurak iragazki bikoitza osatuz egiten zuten lan, eta iragazki horrekin egiten zuten topo atzerriko antzerki-testuek ikus-entzule espainiarren aurrean antzeztu aurretik. Testu bat itzultzeak jatorrizko testua manipulatzea dakar beti, xede-kulturak hainbat muga ideologiko, politiko eta ekonomiko ezartzen baititu. Botere totalitarioaren diskurtso ideologikoaren zerbitzura lan egiten duen kontrol- eta errepresio-tresna da zentsura. Ikusiko dugun bezala, antzerki-itzulpenak aparatu zentsuratzailearekin batera egin zuen lan, diktadurako jarrera kontserbadore eta tradizionalak bultzatzen eta legezkatzen baitzituen. Zentsurak nortasuna sortzeko boterea izan zuenez, ideia berriak joan ziren agertzen, eta haien ondorioz, Es-

painiako egoera aldatu egin zen, diktadura-ko eredu ideologikoak baretu egin ziren eta erregimen faxistaren norabide bakarreko diskurtsoa eta haren aparatu zentsuratzaila-aren jokabidea leundu egin ziren.

Ipar Amerikako antzerkiak Espainia frankistan izan duen presentziarekiko erakutsi dugun interesa hobeto ulertzeko, atzera begiratu behar dugu eta Gerra Zibila hasi aurreko urteetara bueltatu. Garai hartan, adierazpen dramatiko mota berri batek, zinemak, sekulako aurrerapausoa eman zuen eta gizarte hartako antzerkiaren estatusa aldatu zuen. Aldi berean, Espainiako eta Europako zinemetan ikusgai ziren filmen erreferentzia puntu bihurtu zen Broadway.

Ameriketatik heldutako lanak izan ziren Europako orduko antzerkiaren iturri nagusi eta lan haietan aurkitzen zituen Europako antzerkiak formula eta planteamendu berriak. Horrela, beste norabide bat hartu zuen Ipar Amerikako kultura eredu hartuta. Zinema AEBetatik iristen zen batik bat eta bi ondorio izan zituen; batetik, gizartea entretentzeko postutik kendu zuen antzerkia, eta bestetik, gero eta eragin handiagoa izan zuen itzulitako eta antzeztutako obretan.

Hollywoodeko zinemak izandako ospearen ondorioz, 20ko hamarkadako azken urteetan Ameriketako produktuak agertu ziren Espainiako agertoki guztietan. Zinemak izandako eragin zuzenaren ondorioz, hainbat azpigenero agertu ziren Espainian, hala nola, komedia burgesa edo polizia-melodrama (*amerikarra* izenez ezagunagoa). Azken hori Hollywooden egindako eta Espainiako zinemetan emandako filmetatik sortutako azpigeneroa da (Pérez L. de Heredia 1998). Horrelako obra mordoa sartu zen Espainian eta haien balio literarioa eztabaidagarria

izan badaiteke ere, sekulako arrakasta izan zuten. Antzerki-testu horiek (askok zinemarako bertsioa dute) Estatu Batuetako hainbat kluxe uzten zituzten agerian, eta haien eraginez, Ipar Amerikako kultura topikoz bete zen Espainian lehenengo aldiz sartu zenean.

“Pisura inportatutako genero” horren barnean, besteak beste, *El proceso de Mary Dugan* (*The Trial of Mary Dugan*) lanak lortu zuen arrakastarik handiena. Obra hori “New Yorkeko bizitzaren melodrama” gisa aurkeztu zuten Espainian. Mary Dugan pertsonaia Bayard de Bieviliek sortu zuen eta Ipar Amerikako zinemetan agertu zen. Gaztelaniazko itzulpena Joaquín Salvatellak egindakoa da. Espainian 1929an estreinatu zuten antzerki modura, New Yorken, Londresen eta Parisen sekulako arrakasta izan ondoren. Ohiko osagaiez gain, antzezlanean zenbait berritasun eszenografiko agertu ziren eta Espainiako antzerki munduan barru-barruraino sartu zen. Lortutako arrakastaren ondoren, mota horretako beste antzeppen askok ere arrakasta handia izan zuten, eta ez bakarrik atzerrikoek, baita nazionalak ere. Bai itzulpenak bai pseudo-itzulpenak (eta lan horien antzeppenak) arrakastatsuak izan ziren ikus-entzuleen artean, eta horretaz gain, berehalako irabazi ekonomikoak sortzen zituzten bai agertokietan eta bai zinemetan ere. Gehientsuenean, azpigenero horietatik sortutako filmak Hollywooden filmatzen baziren ere, gaztelaniazko bertsioan filmatzen ziren eta aktoreak espainolak eta hegoamerikarrak izaten ziren. Ikus-entzuleek, beraz, Espainiako izarrrak Ameriketako inguruetan ikusten zituzten, edo behintzat, topikoz eta estereotipoz betetako giro amerikarrean. Ondorioz,

ikusle espainiarra eredu estatubatuarrekin identifikatzen zen. Kritikari eta intelektualek beti gutxietsi izan dituzte antzezlan eta film horiek guztiak, baina hala ere, antzoki eta zinemetara joaten ziren ikus-entzule guztiak produktu horiexek eskatzen zituzten. *El proceso de Mary Dugan (The Trial of Mary Dugan)* lanaren arrakastari dagokionez, honelaxe dio Enrique Díez-Canedok, garai hartan eragin handia izan zuen kritikarietako batek:

Mary Dugan gaixoa ez dute bakean uzten. Hasteko, haren epaiketa hainbat aldiz itzultzen dute. Orain, beste behin. Ea *Mary Duganen hirugarren krimena, Mary Dugan aulki elektrikoan* eta *Mary Duganen berpiztea* ere agertzen diren. Orain arte bezala jarraitzen badute, Mary Dugan esamolde baten sinonimo izango da: *Ahal duenak ahal duena* (Vilches & Dougherty 1997: 303).

Ulergarria izan daiteke Díez-Canedo horren gogaitua agertzea, kontuan hartzen badugu lan horrek izandako arrakastaren ostean beste hainbat lan agertu zirela: *Mary Dugan, la mujer fatal, El juicio de Mary Dugan, Vista del proceso de Mary Dugan* edota *Mary Dugan, el asesinato de un millonario*. Lan horiek kritika ugari (baliteke arrazoiz egindakoak izatea) jaso bazituzten ere, argi dago Espainiako ikus-entzuleak Ipar Amerikako kulturarekin harremanetan jartzeko balio izan zutela, eta beraz, kontuan hartu behar dira; izan ere, geroxeago lan horiek guztiak aitzindari izan ziren Espainiako kultura eta gizartea amerikartu zenean.

Bestalde, obra horien itzulpenetan atzerriko ohiturak sartzeko joeraren aurrean, kritikak, itzultzaileek erabilitako estrategiak ezegokiak zirela argudiatuta, zentsuratu egiten zuen Espainiako ikus-entzuleei obrak aurkezterakoan agertzen zen alienazio eta si-

nesgarritasun falta. Era berean, badirudi antzerki-kritikari horiek ez zeudela ados ez Amerikako antzerkia eta kultura etengabe inportatzearekin ez eta itzultzaile espainiarrek testua etxekotzeko erabiltzen zituzten estrategiekin ere. Bereziki, hizkuntza garbia erabiltzea edota harira etorri gabe tokiko esamoldeak erabiltzea kritikatzten zuten. Hala ere, *a priori*, badirudi horiexek zirela itzultzaileek xede-kulturari egiten zizkieten ekarpen bakarrak. Xede-kulturako pertsonaiek eta lekuek Ipar Amerikakoan antz handia izaten zuten eta horiez bete-bete eginda egoten zen xede-kultura.

Edonola ere, aparatu frankistak AEBetarik etorritako antzerkia arma politikotzat erabili zuela baieztatu dezakegu, batez ere, lehenengo gerraostean. Itzulpena, beraz, testuak manipulatzeko eta zentsuratuzko tresna erabilgarria eta eskuragarria zen, batez ere, antzezteko itzuli izan diren antzezlanei dagokienez. Ihesbide-antzerki mota horrek (guztiz komertziala zen) eskaintzaren eta eskariaren merkataritza-legea betetzen zuen, eta haren presentzia, gure ustez, arazo politiko eta ideologikoen ondorio izan zen. César Olivak gogora ekartzen duen bezala, “40ko hamarkadako antzerkia gizarte-maila ertainari dago zuzenduta, hau da, burgesiarri; izan ere, ordaintzeko gai da, eta beraz, produktu jakin batzuk eskatzen ditu [...], antzerkiak euren eskakizunei erantzuten dien heinean, ikus-entzuleak beti joan izan dira antzerkira. Eta une horretan, badirudi antzerkia ikustera doanak hutsalkeria, ihesbidea eta entretenimendua eskatzen duela” (Oliva 1989: 80-81). Antzeztutako testuek krisi politiko, ekonomiko eta sozialetik urrun eramaten zituzten ikus-entzuleak, eguneroko bizitzako arazoetatik urrun.

Urrutiko mundu desberdin baten ikuspegia erakusten zuten antzezpen horiek: ikuspegi amerikarra. Ikuspegi hori Espainiako errealitate oso urrun bazegoen ere, ikus-entzuleak beste leku batera eramatea lortzen zuten lanek, euren arazoak ahaztea lortzen zuten leku batera. Antzerkiaren munduak bazekien burgesiari esker eusten ziola antzerkiak bere estatusari Espainiako gizartearen eta kulturaren barnean; azken finean, antzezenetara joaten ziren ikus-entzule gehienak burgesak ziren, beraz, egiten ziren antzezanek haien gogoak eta nahiak bete behar zituzten. Kontuan izanda burgesia horrek erabat gaitzesten zuela orduko errealitatea, antzerkia burgesia horren bizitzaren isla bilakatu zen.

Estatu Batuetatik heldutako antzerki hori erraz kontsumitzekoa zen. Espainiako antzoki guztiak hartu zituen eta Amerikako gizartearen eta kulturaren ikuspegi kontserbadore eta estereotipatua erakusten zuen. Polizia-melodramak eta komedia burgesak irabazi ekonomikoak ematen jarraitzen zuten, eta gainera, ideia kontserbadoreak eta kalterik egiten ez zuten ideiak bultzatzen zituzten. Horrela, aurreko hamarkadan antzokietan izandako arrakastetatik abiatuta, 40ko hamarkadako antzerki kontserbadore eta burgesaren oinarriak ezarri ziren. Sarri, lehendik egindako itzulpenak (gehienetan ikus-entzuleak ezagutzen zituztenak) antzezen jarraitzen zuten, baina batzuetan testuak berriro egiten ziren eta egoera moral berrietara egokitzen ziren, zentsura-txosten honetan irakur daitekeen bezala:

El proceso de Mary Dugan (The Trial of Mary Dugan) obra melodramatikoa antzokietan antzeztu eta zinemetan eman dute hainbat aldiz, eta horregatik, antzokietako errepertorioetako obra tra-

dizional bilakatu da. Zuzendaritza Nagusiak, txostena egin ondoren, baimendu egin zuen obra hori erakustea [...] eta testuari gehitutako zatiek ez dute funtsezko ezer aldatzen, ezta moralki ezer lotsagarrikeri agerian uzten ere, helburu bakarra narrazio eszenikoaren ñabardura ilun eta beldurgarriak nabarmentzea baita. Sail honek baimendu egiten du obra erakustea eta adierazitako ezabaketak mantentzea (Esp. zk. 1514/40).

Debekatu egin zuten berreskuratu ahal izandako obra horietako batzuk erakustea, esaterako, José Ignacio de Albertik itzultako Paul Armstrongen *Jimmy Samson* lana. 1914. urtean hasita antzeztu zuten Espainiako antzokietan, baina debekatu egin zuten 1941ean honakoa argudiatuta: “Obrak balio artistiko handia eta argumentu interesgarria badu ere, gogoan izan behar da lapur atsegin eta onari egindako kantua dela” (Esp. zk. 2628/41).

Beste obra bat erakustea ere debekatu zuten 1943an, Edward Sheldon-en *Romançe*, Antonio Fernández Lepinak itzultakoa. Lanaren “gordintasunak ezer hezigarrikeri” ematen ez zuelako debekatu zuten. Txostenean adierazten denez, obraren zenbait ñabardura “onartezinak” dira.

Pasioen arteko borroka gogor, zakar eta krudela erakusten du lanak. Amerikar artzainaren erreakzio sentimentalak gure erlijio-printzipioetatik oso urrun daude. Nahiz eta nik irakurritako alean eskatzaileak ezabaketak egin, eta oraindik beste batzuk egiteko aukera egon, obra hau arriskutsua eta eskandalagarria izango litzateke ikus-entzuleentzat. [...] Ikuspuntu katolikotik begiratuta, bi arrazoi daude obra hori ez onartzeko. Batetik, eliza-zelibatuko katolikoari eraso egiten diolako bai obran zehar bai bukaeran. Bestetik, elizgizon protestante bati buruzkoa bada ere, haren sentimenduzko eta pasiozko arazoak elizgizon katoliko baten berberak izango dira, eta azken horrenak, zelibatua dela eta, askoz larriagoak izango dira. Ikus-entzuleek *a for-*

tiori erraz ondoriozta dezakete ezkutuan dagoena. (Esp. zk. 102/43).

Beste batzuetan, obra antzeztea baimendu bazuten ere, zentsurak hainbat alderdi zaintzen zituen, eta ez hizkuntzarekin loturiko alderdiak, obraren eszenografiarekin loturikoak baizik. Hizkuntzaz kanpoko hainbat ezaugarri zaintzen ziren; esaterako, John Willard-en *El gato y el canario* (*The Cat and the Canary*) melodrama amerikarraren txosten zentsurataileak adierazten duen bezala, pertsonaiek (gehienetan emakume bat izaten zen) “egoki jantzita sartu behar izaten zuten logelara, eta gainera, erabat debekatuta zuten ikus-entzuleen aurrean biluztea” (Esp. zk. 177/60). Obrak zaintzeko jarritako arretaren beste adibide bat dugu Brandon Thomas-en *La tía de Carlos* (*Charley's Aunt*). “Antzezpenean gizonetzko batek emakume jantzita agertu behar duenez, entsegu nagusiak eman beharko dio oniritzia; hartara, ekintza edo keinu desegokiak ekidingo dira” (Esp. zk. 985/40).

Edonola ere, normalean baimendu egiten zuten horrelako obrak antzeztea. Obra horien antzezpenearekin ideia kontserbadoreei eusten zitzairen eta ez zieten ezer berririk eskaintzen ikus-entzuleei. Egia esan, gehientsuenetan, xede-kulturako antzerki-sistemak bertakotu egiten zituen itzulitako obrak. Lefevre eta Bassnett parafraseatuta, honakoa baieztatu dezakegu: atzerriko testu asko, beste kultura batetik itzuli izan direnak, erabat bertakotzen dira; izan ere, xedehizkuntzan sortutako testuei bezainbesteko hizkuntza barneko tratamendua ematen zaie (Lefevre & Bassnett 1992: 9). Espainiako antzerkigintzan 30eko hamarkadatik aurrera bertakotzen ziren testuak, eta batez

ere, gerraostean. AEBetako melodrama eta komedia Espainiako kontserbadorismoaren eredu bilakatu ziren. Burgesia zen garai hartako mugarririk ideologiko eta ekonomikoa, eta ez bakarrik erregimen politiko berriarena, baita, ikusi dugun bezala, antzerkigintzarena ere. Burgesiaren isla ziren, beraz, bai melodrama eta bai komedia ere. Sistema nazionalak bere egin zituen kanpotik iritsitako bi genero horiek, eta beraz, Espainiako generotzat hartu ziren, bertakoak izango balira bezala. Sortzailearen izena desagertu egiten zen sarritan, eta obra horien (ustezko) itzultzaileak eta egokitzaileak jotzen ziren egiletzat. Xede-testuetatik abiatuta, beste bertsio batzuk egiten eta antzeztzen zituzten. Espainiako sistemak bere egindako obren kultura barneko berridazketatzat har daiteke ekintza hori.

Espainiako kultura- eta antzerki-sistemak atzerriko hainbat obra bertakotu dituela erakusten duen adibide argiena dugu Brandon Thomasen *La tía de Carlos* (*Charley's Aunt*). Obra hori Madrilen antzeztu zuten lehenengo aldiz 1918. urtean. Pedro Gilen (Ceferino Palenciak erabiltzen zuen goitizen) bertsioa zen eta sekulako arrakasta izan zuen gerraurreko Espainian (Pérez L. de Heredia 1998). 20ko eta 30eko hamarkadetan ere antzokietan izan zen, eta beraz, Espainiako antzerkiko klasiko bilakatu zen. Gerra Zibilaren ostean, komedia burges karamilatsu hori antzokietan antzeztzen zuten oraindik ere. Zentsura-espeditenteei esker, badakigu kultura barneko berridazketak egiten jarraitu zutela 1918ko lehenengo itzulpenetik abiatuta (Esp. zk. 985/40, 81/54, 166/66 eta 127/68). Ondorioz, sekulako “izeba” uholdea izan zen: *La abominable tía de Carlos* (musika-egokitzaipena),

La tía de Carlos ye-ye edo *La tía de Carlos en minifalda*. Brandon Thomasen izena desagertu egin zen eta egiletzat lehenengo itzultzailea hartu zen, Pedro Gil. Atzetik etorritako beste itzultzaile batzuk ere hartu ziren egiletzat, hala nola, Elías Gómez Picazo, Joaquín Gasa, Ignacio F. Iquino edota Paco Martínez Soria. Azken horrek lanaren “bertsio berria” egin zuela esaten da (Esp. zk. 166/66), eta gainera, 40ko hamarkadatik aurrera Espainiako antzoki guztietatik igaro ondoren, pantailetara ere heldu zen 1981ean. Horrela, jatorrizko obratik abiatuta zinemarako egin izan diren sei berri-dazketetatik (AEBetan, Argentinan eta Espainian egindakoak), orduko filmik arrakastatsuen izan zen berea.

Itzulpenaren bidez, bai lan hori bai beste batzuk nazionalizatu egin ziren, eta ondorioz, xede-kulturak bere egin zituen erabat. Antzerki-lanak bertakotzeko, Espainiako sistemak atzerriko kultura-eredua manipulatzeko eta beretzen zuten. Ondorioz, ikus-entzuleek eta erakundeek ere beretu egiten zuten kultura-eredu hori. Aparatu politikoak tradizionalismoaren irudi burgesa hedatu nahi zuten (eta ikus-entzuleek, jaso), eta horixe erakusten zuten, hain zuten, horrelako lanek. Gainera, irabazi handiak ematen zizkieten antzerki-industriari, baina, halere, apurka-apurka modaz pasatzen joan ziren eta antzokietako ikuskizunen sailetik desagertzen. Lan batzuek, Espainiako sistemak gehien bertakotutakoek, bizirik irautea lortu zuten eta bai 60ko hamarkadara arte bai gaur egunera arte, sarritan antzeztu izan dira antzokietan.

Paradoxikoki, itzulpenak eragin handia izan zuten diktaduran eta haren zentsura-aparatuan ere; izan ere, diktadurako diskur-

tso politiko eta ideologikoa bigundu egin zen. Zalantzarik gabe, zentsurak jokaturako papera oso garrantzitsua izan zen. Hala ere, itzulitako eta antzeztutako testuen gainean zuten boterea eta kontrola baretzen joan zen pixkanaka. Ikusi dugun bezala, AEBetatik heldutako antzerki-testuen itzulpenak helburu eta eragin kontserbadorea izan zuten Espainiako kulturara lehenengo aldiz iritsi zenean, erregimena babesteko erabili baitzen. Hala ere, itzulpenak beste bide bat hartu zuten eta ideia artistiko eta ideologiko berriak sartzeko balio izan zuten. Hala, atzerriko eredu berritzaileak transmititzeko tresna bilakatu zen. Diktadurako arauak eta ereduak itzulpenak baldintzatzen bazituzten ere, gogoan izan behar da bestelako jarraibide eta ereduak ere sar zitzakeela itzulpenak. Arau eta jarraibide horiek, agertokietan ez ezik, Espainiako gizartean eta kulturaren ere sumatu ziren. Zentsura aparatua mahai gainean jarri zuten, eta arazotzat jo, atzerriko lan baten itzulpena zentsuratzeko orduan biguntasun handiagoa erakutsi beharra zegoela.

Gero eta zailagoa da Espainiako ikus-entzuleei, eta beraz, antzerki-konpainietako programazioari, hainbat obra kentzea. Obra horiek gailendu egin dira atzerrian kalitatezkoak izateagatik, mundu osoan entzuten diren gai sentiberei buruzkoak izateagatik eta etika- eta gizarte-kezkak lantzeagatik. Horrek sortzen duen arazo politikoa (eta gogoan hartu beharreko hainbat etika- eta erlijio-kontu) oso gai garrantzitsua da, ezinezkoa da haren berri ez izatea eta haren ezaugarriak apurka-apurka doaz larriagotzen. Horrek azaltzen eta justifikatzen du, hala behar izanez gero, zentsura-irizpidea malguagoa izatea. (Esp. zk. 61/57).

Ondorioz, Estatu Batuetatik gai eta eredu berritzaileak ekarriko zituzten egile eta

lan gehiago joan ziren Espainiara sartzen. Espainiako antzerkigile askok ez zuten nahi zuten guztiari buruz idazteko baimenik; kanpotik heldutako lanen egileekin, aldiz, eskuzabaltasun handiagoa erakusten zen. Atzerriko lanen estreinaldiek sekulako arrakasta izan zuten eta oso emaitza onak eman zituzten. Gainera, Espainiako antzerkian zentsuratzen, gaitzesten eta debekatzen ziren ezaugarriek atek zabalik zituzten atzerriko lanetan. Onarpen hori hainbat alderdik eragin zuten: batetik, sorburu-kulturak nazioartean beste estatus bat zuen; eta bestetik, Espainiako egoera politiko eta sozio-kulturala garatzen joan zen, “sortutako gizarte berria atzean ari zelako uzten Gerra Zibilak eragindako trauma, eta bazekielako antzerkia beste era batekoa zela munduko beste leku batzuetan” (Monleón 1971: 69). Gogoan izan behar dugu AEBek, Bigarren Mundu Gerraren ostean, nagusitasuna lortu zutela politikari, ekonomiari eta kulturari dagokionez. Halaber, ez dugu ahaztu behar AEBen laguntza funtsezkoa izan zela Espainiako diktadurak bizirik iraun eta aurrera egin zezan. Era berean, Espainiako zinemetan Hollywood nagusi izateak baldintzatu egiten zuten AEBetako antzerki-lanak inportatzea. Izan ere, horietako asko eta asko aurretiaz sartu ziren Espainian filmatutako bertsioen bidez. Horregatik guztiagatik, ikus-entzuleek eta kultura-sistemak errazago irekitzen zizkieten atek Estatu Batuetako antzerkigintzari beste herrialde batzuetakoari baino. Gainera, antzerkilarien beste belaunaldi bat sortu zen eta mendealdeko munduko agertoki guztiak zapaldu zituzten. Bien bitartean, Espainiako egoera guztiz desberdina zen, garai horretan ez baitzuten estatuan ezer berritailerik sortzen.

Egoera hori bi faktorek eragin zuten; batetik, intelektualek eta idazleek erbestera joan behar izan zuten, bai gerra garaian bai gerraren ostean, eta bestetik, zentsura-aparatuak errepresioa erabiltzen zuten. Ondorioz, antzerki-industriako profesionalek Broadwayra begiratzen zuten, batzuetan zuzenean, eta beste batzuetan, Londres edo Parisen bitartez. Amerikatik heldutako joerak berriek (behar bezala leundutakoak), itzulpenaren bitartez, antzerki-, ideologia- eta kultura-egoera suspertuko zutela ohartzen ziren profesional horiek.

40ko hamarkadaren bukaera aldera, AEBetako melodramak edota komediak hedatutako diskurtsoari esker, AEBetako kulturaren ikuspegia aldatu egin zen: beste ikuspegi bat agertu zen, zabalagoa. Lan berriak Espainiako egoera kontuan hartuta itzuli eta egokitu behar ziren, eta horretarako, itzultzaileek Ipar Amerikako antzerkilaria “arriskutsuak eta arazoak sortzen zituztenak” (esaterako, O’Neill, Miller edo Williams) egokitzen zituzten Espainiako ideologiara. Horretarako, hainbat eta hainbat teknika manipulatuak erabiltzen zituzten. Logikoa den bezala, egile horien lan subertsiboak hitzez hitz itzultzen baziren, zentsurak debekatu egingo zuten lan horiek antzeztea, beraz, itzultzaileek autozentsuratu egiten zuten euren lana: nahita mozten, janzten edo nabarmentzen zuten antzezlanen edukia Espainian lehen aldiz taularatu behar zenean.

Itzultzaileek iritzi politikoak eta erlijioarekin lotutako gaiak zaindu behar izaten zituzten, baina batez ere, gizartearen moralari buruzkoak, hau da, burgesiaren ohitura onei buruzkoak. Logikoa den bezala, ikus-entzuleei familia-eredu tradizionala eta ka-

tolikoa erakutsi behar zitzairen. Emakumeak paper pasiboa jokatu behar zuen eta emakume eta ama pairakor gisa agertu, beti senarraren zerbitzura. Familiaren eta gizartearen ikuspegi kontserbadorea urratzen joan zen bi emakume antzerki munduan agertu zirenean: Blanche Dubois edo Stella Kowalsky. Espainiako eszenan 1951ean sartu ziren bat-batean Tennessee Williams-en *Un tranvía llamado Deseo* (*Desio izeneko tranbia*) lehenengo aldiz taularatu zutenean. Barneko eta kanpoko zentsurak kalte handia egiten zion jatorrizko lanari gaztelaniarako lehenengo itzulpenetan, baina, hala ere, egia da goian aipatutako bi pertsonaia horiek beste emakume mota bat erakusten zutela. Bate-tik Blanche dugu, “adingabeek erakartzen duten mozkonti ninfomanotzat” (Black 1999: 185) hartu izan dena, eta bestetik, Stella, “senarrak tratu txarrak eman arren, haren indarkeria basatiak berotuta, berriz ere senarrarekin inolako axolarik gabe ohera bueltatzen zena [...] damek sexualki pasiboak zirela erakutsi behar zutenean, jokoa gogotsu parte hartzen zuena” (Black 1999: 185). Williamsen beste lan batek, *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*) izenekoak, familiaren beste ikuspegi bat sartu zuen 1959an, baina batez ere, ezkontzarena. Zentsuratzailleek ustez, hauxe da lanaren arazo nagusia: “Kristaua ez den giro batean familia-drama bat agertzea... Ezkontzari, gurasoen eta seme-alaben arteko harremanari, balio moral batzuei eta abarri buruz azaltzen diren ideiek belarriko mina ematen digute” (Esp. zk. 17/59). Hala ere, obrak sekulako arrakasta lortu zuen eta Espainiako gizartearen hipokrisiari eta kontserbadorismoari gailendu zitzaion. Espainiako agertokietan 200 aldiz baino gehiago-

tan taularatu zuten lehenengo urtean, beraz, zentsuratzailleek honakoa galdetzen zioten euren buruari: “Zein puntura arte da morala ezkontza elkartua eta emankorra desatsegina eta miserablea izatea, eta aldiz, batasunik gabeko ezkontza antzua atsegina eta eskuzabala izatea?” (Esp. zk. 18.784). Hain justu ere, obrako senar-emazte protagonistak ez datoz bat Espainiako eredu tipikoe-kin. Maggie, katemea, laneko emakume protagonista, “barne-muinetaraino da sensuala eta sexuala. Bere senarra maite du eta amodioa egin nahi du nola edo hala; ez soilik seme-alabak izateko, amodioa egiteak sortzen duen gozamina bilatzeko bai-zik” (Black 1999: 300). Bestalde, lanak gai tabu bat ukitzen du: homosexualitatea. *A priori*, gai hori ukitzea guztiz debekatuta zegoen, eta beraz, lanak ez du zuzenean horri buruz hitz egiten; hala ere, ikus-entzuleak nabaritu egiten du eta Brick pertsonaiaren (Maggieren senarra) bidez islatzen da homosexualitatea. Brick “depresioan eta alkoholismoan erortzen da... eta bere orientazio sexualaz arduratua, ez da gai bere emaztearekin amodioa egiteko, edo bestela, ez du nahi” (Black 1999: 300). Edonola ere, ikus-entzule burgesek aurki sartuko zituzten euren kulturaren zenbait lan urratzaile, hala nola, *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*) edo *Desio izeneko tranbia*. Ondorioz, itzulpenak nortasunak sortzeko zeukan gaitasuna (Venuti 1998: 68) xede-kulturako balioak ahultzen joan zen bi kulturen arteko bitartekariari esker: itzultzaileak, zuzendari eszenikoak, aktoreak, etab. Horiek guztiak berridazleak ziren eta haien helburua Espainiako ikuspegi artistiko eta ideologikoa berritzea zen atzerriko egileen obrak inportatuz, itzuliz eta antzetzuz.

Gainera, sorburu-kulturaren eta xede-kulturaren estatusa desberdina izateak finkatu egiten zuen berridazleek atzerriko testuarekiko zuten jarrera, baita xede-sistemak testu horri egiten zion harrera ere. Itzulpena da bi kulturek bat egiten duten puntua, edo hobeto esanda, talka egiten duten puntua. Beraz, ikusi dugun bezala, gerraostean, antzerki-testuak ingelesetik gaztelaniara itzultzen zirenean, errespetatu egiten ziren sorburu- eta xede-kulturaren estatusak. Itzulpena bi kulturaren arteko elkargunea bada ere, ez da sekula maila berean egiten. Bi kultura-sistemek estatus desberdina zuten (Venuti 1998: 4), bata nagusi zen eta bestea mendekoa. Estatu Batuen nagusitasunak Espainiako sistema haren eraginpean egotea zekarren. Diktadura frankistak, gainerako diktadura faxistek ez bezala, jarrera inperialista baino, jarrera nazionalista zuen, beraz, kultura-menderatze horren aurka egiten zuela ondoriozta dezakegu. Hala ere, kontrako efektua sortzen zen: Espainiako kultura AEBetako produktuaren boterearen mende gelditzen zen. Espainiako sistemaren mendekotasunak itzultitako diskurtsoaren gizarte-, kultura- eta ideologia-manipulazioa zekarren. Hala ere, sorburu-kulturaren ospea zela-eta, xede-kulturako diskurtsoen itzulpena eta manipulazioa ontzat ematen zuten.

Diktaduraren hasierako urteetan, inguruko egoerak eraginda, Espainiako antzerki-

eta kultura-sistema “akastuna” (Robyns 1994) zen, ez baitzen oso selektibo agertzen nagusitasuna zuen kulturako (Estatu Batuetako) produktuak inportatzerakoan. Urte batzuk lehenago Amerikatik Espainiara heldutako eta Espainiako kulturak bertakotutako antzerki-lanak Espainiako kontserbadorismoaren eredu bilakatu ziren eta bertako burgesiaren isla ziren. Sistema nazionalak bere egin zituen kanpotik iritsitako generoak, eta beraz, Espainiako generotzat hartu ziren, bertakoak izango balira bezala. Hala ere, pixkanaka-pixkanaka, itzultzaileek beste bide batzuetatik jo zuten, eta horrela, urte batzuk geroago, erregimen politikoak ezarritako arauak hautsi zituzten. Amerikako antzerki-testuen itzulpenak, Espainiako antzerki-merkatuaren arte- eta merkataritza-beharrei erantzuteko ez ezik, elementu berritzaileak sartzeko ere balio izan zuen, eta elementu horiei esker, erregimen totalitarioaren norabide bakarreko diskurtsoa leuntzeko. Itzulpenari esker, Estatu Batuetako kultura- eta ideologia-diskurtsoa sartu zen Espainian, eta behar bezala berri-datzi ondoren, Espainiako panorama aldatu zuen eta estatuko kultura-, ideologia- eta politika-erreferente izatea lortu zuen azkenik. Gainera, jatorrizko kultura- eta ideologia-printzipioak manipulatzeko ziren xede-sistemak onartu arte. Ondorioz, Espainiako diskurtso dramatiko eta kulturala amerikartzeko eragile aktibo bilakatu zen.

BIBLIOGRAFIA

- BASSNETT, Susan: *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*, in Bassnett, Susan; Lefevere, André: *Constructing Cultures*, Multilingual Matters, Clevedon, 1998, 90-108.
- BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André: *Translation, History and Culture*, Pinter Publishers, London, 1990.
- GUTIÉRREZ LANZA, Camino: *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: doblaje y subtítulo inglés-español (1951-1975)*, Leongo Unibertsitatea (argitaratu gabeko doktorego-tesia), Leon, 1999.
- LEFEVERE, André: *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame*, Routledge, Londres eta New York, 1992.
- MONLEÓN, José: *Treinta años de teatro de la derecha*, Tusquets, Barcelona, 1971.
- OLIVA, César: *El teatro desde 1936*, Alhambra, Madrid, 1989.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, María: *Las traducciones españolas del teatro inglés (1898-1939)*, Euskal Herriko Unibertsitatea (argitaratu gabeko ikerlana), Vitoria-Gasteiz, 1998.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, María: *Traducción y censura en la escena española de posguerra: creación de una nueva identidad cultural*, in RABADÁN, Rosa: *Traducción y censura inglés-español 1939-1985: Estudio preliminar*, Leongo Unibertsitatea, Leon, 2000, 153-189.
- ROBYNS, Clem: *Translation and Discursive Identity*, in *Poetics Today*, 1994, 15:3. 405-428.
- TOURY, Gideon: *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam-Filadelfia, 1995.
- VENUTI, Lawrence: *The Translator's Invisibility*, Routledge, Londres, 1995.
- VENUTI, Lawrence: *The Scandals of Translation*, Routledge, Londres, 1998.
- VILCHES, M^a Francisca; DOUGHERTY, Dru: *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Fundamentos, Madrid, 1997.

La traducción y la censura franquista como reescrituras ideológica y cultural

En el cerrado ambiente cultural de la dictadura franquista, con una férrea censura artística, los traductores y traductoras de textos teatrales poco a poco fueron encontrando la manera de ir rompiendo las normas impuestas por el régimen. Así, la traducción de las obras norteamericanas sirvió, no solamente para responder a las necesidades del mercado teatral y a las comerciales en sí, sino para ir introduciendo elementos novedosos, gracias a los cuales se podía mitigar, en parte, el discurso unívoco del régimen totalitario. Gracias a la traducción, el discurso cultural e ideológico de los autores americanos se introdujo en la sociedad española, convenientemente reescrito, y fue modificando el panorama cultural, ideológico y político, al convertirse, en cierto modo, en referente para esos ámbitos. Asimismo, los principios culturales e ideológicos de las obras de origen se manipulaban para que resultaran aceptables por el sistema receptor, con lo que la traducción se convirtió, a la postre, en un agente activo de americanización del discurso dramático y cultural.

La traduction et la censure franquiste comme réécritures idéologique et culturelle

Dans l'atmosphère culturelle verrouillée de la dictature franquiste, avec une censure de fer sur tout ce qui était artistique, les traducteurs et traductrices de textes théâtraux trouvèrent progressivement la manière de briser les normes imposées par le régime. Ainsi, la traduction des oeuvres nord-américaines servit non seulement à répondre aux nécessités du marché théâtral et aux besoins commerciaux, mais surtout à introduire des éléments novateurs, grâce auxquels il était possible d'adoucir, en partie, le discours univoque du régime totalitaire. Grâce à la traduction, le discours culturel et idéologique des auteurs américains pénétra dans la société espagnole, convenablement réécrit, et modifia le panorama culturel, idéologique et politique, jusqu'à se transformer, d'une certaine manière, en référent pour ces domaines. Ainsi, les principes culturels et idéologiques des oeuvres originales étaient manipulés de façon à devenir acceptables pour le système récepteur, et par conséquent la traduction devint, au bout du compte, un agent actif d'américanisation du discours dramatique et culturel.

Translation and censorship under Franco as ideological and cultural rewriting

In the closed cultural environment of the Franco dictatorship, under an iron-clad artistic censorship, translators of theatrical texts gradually found ways of breaking the rules imposed by the regime. Thus, the translation of American works served not only to answer to theatrical and commercial needs, but also to introduce novel elements; thanks to these elements, it was possible to mitigate in part the univocal discourse of the totalitarian regime. Thanks to translation, the cultural and ideological discourse of American authors was introduced into Spanish society, conveniently rewritten, and over time changed the cultural, ideological and political scene, having become, to some extent, a reference point for these fields. Likewise, the cultural and ideological principles of the original works were manipulated so that they would be acceptable for the receiving system, with the result that translation became in the end an active agent in the Americanization of the dramatic and cultural discourse.