

El teatro francés de tema mitológico en España (1920-1950). Recepción y traducción

José Luis AJA SÁNCHEZ

Universidad Pontificia Comillas

jlsanchez@comillas.edu

<https://orcid.org/0000-0002-7588-2621>

Resumen

En este trabajo nos proponemos analizar el hilo conductor que existe entre la adaptación o reinterpretación de los mitos grecolatinos y los procesos de recepción a través de las traducciones. Son fenómenos marcados por la naturaleza de la actividad lectora, por los cánones ideológicos vigentes y por el paso del tiempo, parámetros que marcan decisivamente las adaptaciones, las reinterpretaciones y, del mismo modo, la naturaleza de las traducciones publicadas. Con el fin de estudiar las diferencias y similitudes entre los conceptos arriba mencionados hemos seleccionado un lapso temporal —el de las dos guerras mundiales— y una tradición específica: el teatro francés de tema mitológico escrito durante estos años. Se trata de un género claramente marcado por el peso de la situación política y por las corrientes filosóficas del momento, como en los casos de Giraudoux, Anouilh, Sartre o Camus. El desarrollo empírico de nuestro estudio nos ha permitido conocer a fondo la recepción de las obras mitológicas seleccionadas en España, así como reflexionar sobre su pasado y su futuro tanto desde las perspectivas del sector editorial como del arte escénico.

Palabras clave: mitología, arte escénico, adaptación y reescritura, recepción de obras literarias, traducción, censura, edición.

Résumé

Le but de ce travail est d'établir un rapport entre l'adaptation ou la réinterprétation des mythes gréco-romains et leur réception à travers les traductions. Tous ces concepts, définis par les procédés de lecture, ainsi que par les normes esthétiques et idéologiques en vigueur, sont marqués par le moment historique. On se propose de décrire les différences et les similitudes entre adaptation, réinterprétation et traduction en choisissant une période de temps déterminée – les entre-deux-guerres – et la tradition du théâtre mythologique en France. Il s'agit d'un genre clairement influencé par la situation politique du moment ainsi que par les courants philosophiques du XX^e siècle, comme c'est le cas de Giraudoux, Anouilh, Sartre o Camus. Le développement empirique de notre recherche nous permet de connaître en profondeur la réception du théâtre mythologique français de cette période en Espagne, ce qui nous donne

* Artículo recibido el 28/01/2022, aceptado el 20/10/2022.

l'opportunité de réfléchir sur son passé et sur son avenir, du point de vue du secteur editorial et de la perspective de la scène.

Mots clés : mythologie, art de la scène, adaptation et réécriture, réception des œuvres littéraires, traduction, censure.

Abstract

The aim of this paper is to analyse the common thread between the adaptation or reinterpretation of Greco-Roman myths and the reception process through translations. All these concepts are influenced by the nature of reading activity, by the prevailing ideological canons and also by passage of time. These parameters decisively map out the nature of adaptations, reinterpretations and translations. In order to study the differences and similarities between these concepts we have selected the time span between the two world wars and a specific literary tradition: the french mythological theatre. The politic situation and the philosophical theories mark the nature of this literary genre, particularly on the works of Giraudoux, Anouilh, Sartre or Camus. The reception of these authors in Spain will be accurately described in the empirical chapter and the conclusions focus on the future perspectives from the point of view of the publishing industry and the performing acts.

Key words: mythology, performing arts, rewriting and adaptation, literary reception, translation, censorship, publishing industry.

1. Objetivos

El objetivo del presente artículo es analizar la recepción del teatro mitológico francés (1920-1950) desde la perspectiva de la traducción, del arte escénico y del sector editorial en España teniendo en cuenta los siguientes parámetros de análisis:

— El número de traducciones y retraducciones de los títulos seleccionados, dato importante para conocer las versiones publicadas y el interés que determinados autores despertaron entre los lectores y los editores, así como su vigencia en el mercado editorial a día de hoy.

— Los datos que aportan los informes de censura consultados en el Archivo General de la Administración, que nos permiten saber cuántas obras traducidas del teatro francés de entreguerras circularon en España entre 1939 y 1975, si estaban censuradas o no y cuáles fueron los condicionamientos que sufrieron las editoriales a la hora de difundirlas.

— La frecuencia de las representaciones. Entendemos que el teatro no solo debe estudiarse desde parámetros textuales, sino también desde la realidad escénica. Por esta razón, hemos consultado el número del montajes registrados en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (Ministerio de Cultura) para conocer objetivamente la difusión de las obras analizadas y, en virtud de su presencia en las carteleras, valorar su difusión en el pasado, su vigencia en el presente y, a modo de conclusión, su posible pervivencia en futuras programaciones teatrales.

Nuestro estudio se basa en la relectura y reinterpretación de los mitos clásicos que aportan autores como Apollinaire, Cocteau, Giraudoux, Anouilh, Sartre o Camus, entendiendo que la traducción de estas obras al español forma parte de ese proceso de recepción y reinterpretación que caracteriza a los mitos a lo largo de la historia. Por este motivo, reflexionaremos sobre las concomitancias y divergencias entre los procesos de recepción, adaptación, reinterpretación y traducción, con la intención de trazar un posible *continuum* entre ellos e incorporar, mediante un estudio descriptivo, la recepción de las traducciones como parte de la historia de la literatura española.

2. Observaciones metodológicas

Estudiar las traducciones españolas del teatro mitológico francés publicado entre 1920 y 1950 implica una reflexión teórica sobre los procesos de recepción cultural y su relación tanto con la traducción como con la aparición de nuevas traducciones. Esta aproximación teórica se hará eco de las diferentes perspectivas desde las que se han abordado los estudios de recepción, que van desde la teoría del signo y la semiótica hasta las aproximaciones sociológicas y culturales.

2.1. Los procesos de recepción textual. Codificación y descodificación como claves en el mecanismo de lectura

Es indiscutible que la recepción cultural está estrechamente vinculada a los procesos de lectura. El ejercicio de la lectura, según Ingarden, no se construye de forma lineal, sino que se mueve en una especie de *continuum* que oscila entre la concreción que proporcionan las pautas de lectura explícitas, muchas veces facilitadas por el propio autor, y los procesos de indeterminación, marcados por aquellos datos no explícitos en el texto y que impulsan la creatividad del lector (Ingarden, 1989: 36-40). Riffaterre (1989: 99-101) retoma esta dicotomía y reflexiona sobre ella, agrupando el conjunto de las posibles interpretaciones lectoras en torno al concepto de archilector. El concepto de archilector implica asumir que ninguna de las lecturas posibles es errónea, una circunstancia que marca de forma decisiva la naturaleza de la recepción textual, variable por definición. Todo ello explica también la pluralidad de visiones que a lo largo de la historia ha acompañado a la interpretación de los mitos clásicos.

Estas dinámicas divergentes en torno a los procesos lectores se deben a los complejos sistemas de codificación y descodificación textual que Lotman, desde la perspectiva del formalismo ruso, describió en su *Estructura del texto artístico*. Ambos movimientos, imprescindibles para la comunicación cultural, no se rigen por un mecanismo unívoco, especialmente en el caso del texto literario. El texto literario esconde numerosas texturas que implican diferentes niveles de lectura, de ahí la complejidad que encierra analizar todas las vertientes del acto lector. El texto artístico está marcado por un doble movimiento de codificación, que se desarrolla en el plano de la autoría, y de descodificación, que se lleva a cabo mediante el acto lector (Lotman, 1978: 95-99).

En el caso que nos ocupa, la tragedia de argumento mitológico, es necesario remontarse a este doble movimiento propuesto por Lotman para comprender su sentido tanto en la época ateniense como en la edad contemporánea. La tragedia ática construye un vehículo de expresión que conecta con las pulsiones emotivas del espectador. Para ello, el dramaturgo, especialmente en el caso de Esquilo, recrea la esencia de los cultos dionisiacos en el acto escénico con el fin de implicar al espectador en la trama. Esta vinculación solo puede entenderse desde la perspectiva del culto religioso y desde la expresión musical que se canalizaba través del coro, elemento esencial, sobre todo, en la obra de Esquilo. Si bien la atención se va desplazando progresivamente hacia la naturaleza del personaje en el caso de autores posteriores como Sófocles o Eurípides, la tragedia griega no debe entenderse desde los parámetros del drama individual o desde la psicología, pues describe el orden inviolable del mundo (Jaeger, 1982: 241) impuesto desde la voluntad de los dioses y desde el cosmos.

El mundo de la tragedia clásica gira en torno a tres elementos esenciales: el mito, los dioses y el destino. El mito conecta la tragedia clásica con el ditirambo, con la lírica preática y con los poemas épicos, tradición que genera un corpus temático esencial transmitido a lo largo del tiempo (Jaeger, 1982: 223-230). La relación de subordinación con los dioses es el otro factor que se vislumbra con claridad en el género y está presente en los tres grandes clásicos griegos. Es cierto que, en obras posteriores como la de Eurípides, esta subordinación se mide en claves de injusticia, si bien la relación con los dioses nunca se pone en tela de juicio (Jaeger, 1982: 241). El destino, por último, es un elemento clave en la construcción del personaje trágico y constituye el factor esencial del drama, particularmente en el caso de Esquilo.

Resulta evidente que estas claves de lectura se han transformado a lo largo de la historia. La recepción del mito en el teatro francés del siglo XVII cambia de pautas, al dar prioridad, por ejemplo, a la lectura en clave política o psicológica en obras como la *Iphigénie* de Racine (Jauss, 1989: 221). Si nos centramos en la recepción de los mitos clásicos en la Francia del siglo XX encontraremos, obviamente, una nueva dinámica en el proceso de codificación y de descodificación que nos acerca a la realidad lectora contemporánea. La música y el coro ya no están presentes en las representaciones teatrales del siglo XX, ni los destinos humanos aparecen vinculados a los designios de los dioses. Si los mitos fueron esenciales para explicar los misterios de la naturaleza humana en los albores de la civilización occidental, el siglo XX nos permite reutilizarlos para encontrar las claves de nuestro ser en la soledad del individuo libre. El mito ya no se reinterpreta, sino que es la fuente de un nuevo relato sobre la soledad inexorable de la vida humana. Todos los autores del periodo analizado reflejan la necesidad de desplazar la religión o el mito como elementos explicativos del mundo para colocar la individualidad como

única respuesta a los desafíos de la existencia, una nueva perspectiva en clave de recepción textual.

2.1.1. Claude Lévi-Strauss y la polivalencia del mito

Un personaje mitológico, por tanto, puede cambiar de forma sustancial en función de las fuentes documentales que utilicemos. Claude Lévi-Strauss, en su *Anthropologie structurale* (1974 [1995]), reflexiona sobre la variabilidad de los mitos, una circunstancia que se debe a los orígenes del relato mítico, a la transmisión de las fuentes, en muchas ocasiones fragmentarias, y a reelaboraciones culturales posteriores. ¿Cómo moverse en esa variabilidad? Un mito se define por el conjunto de todas sus variantes y un análisis estructural las analizará todas por igual (Lévi Strauss, 1995: 240). La mitología tradicional se ha basado en la pureza de las fuentes, lo que lleva a resultados poco fructíferos debido a la labilidad de mito. Este método nos evita, pues, una dificultad que ha constituido hasta el presente uno de los principales obstáculos para el progreso de los estudios mitológicos, a saber, la búsqueda de la versión auténtica o primitiva. El autor propone, así pues, definir cada mito por el conjunto de todas sus versiones (Lévi-Strauss, 1995: 239).

2.1.2. Roland Barthes y la polivalencia de la lectura (y de la traducción...)

Estos planteamientos de Claude Lévi-Strauss colocan las obras objeto del presente análisis en el marco de una tradición mítica tan larga como toda la cultura occidental, en la que no hay una versión oficial del mito y donde las variantes que afectan a los argumentos o a los mitemas no están sujetas a parámetros autorales o cronológicos. Cabe preguntarse ahora la razón de estas constantes reinterpretaciones. Hemos encontrado parte de la respuesta en la concepción de la transmisión textual planteada por Roland Barthes. El texto se caracteriza por su multidimensionalidad y nunca se desarrolla en un sentido único (Barthes, 1984: 67), una realidad que, aplicada al proceso traslativo, explica, además, la esencia de la retraducción: si hay tantas lecturas como lectores, hay tantas traducciones como traductores y no hay un límite objetivo al número de versiones que surgen de una obra determinada (Gambier, 2011: 63).

Los mitos, como ya hemos dicho anteriormente, son susceptibles de ser interpretados no solo desde sus fuentes, sino por los niveles de significación que aportan todas sus versiones. Esta situación puede deberse a que, en muchas ocasiones, el relato mítico no nos ha llegado de la mano de un autor, o bien su autoría es dudosa e incluso polémica, como señala Roland Barthes (1984: 63-64) en el caso de Homero: «Dans les sociétés ethnographiques, le récit n'est jamais pris en charge par une personne, mais par un médiateur, shaman ou récitant, dont on peut à la rigueur admirer la *performance* (c'est-à-dire, la maîtrise du code narratif)».

En el caso del texto mitológico estaríamos, por tanto, ante un ejemplo de escrituras múltiples, una realidad que solo puede favorecer la multiplicidad de las lecturas (Barthes, 1984: 68-69). Según la concepción barthesiana de la génesis textual y de la

lectura, las nuevas interpretaciones del mito darán pie, a su vez, a una nueva hermenéutica del texto de mano de los lectores y, dado que la traducción no es sino una forma de leer, de nuevas traducciones por parte de los traductores.

2.1.3. Genette y la adaptación como palimpsesto

Sin embargo, la particularidad de estas relecturas implica conocer de forma más pormenorizada qué tipo de relación textual se establece entre las fuentes y estas nuevas versiones de los mitos clásicos que estamos analizando. No cabe duda, por poner solo un ejemplo, de que la relación entre el Orestes de *Les mouches* de Jean-Paul Sartre y las versiones del ciclo propuestas por Esquilo, Sófocles o Eurípides solo puede entenderse en clave de intertextualidad, es decir, «como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, edíticamente y frecuentemente, como la efectiva presencia de un texto en otro» (Genette, 1989: 10). Siguiendo los planteamientos de Genette (1989: 14) sobre intertextualidad, la relación que se produce entre las obras mitológicas francesas del periodo de entreguerras y las fuentes clásicas es una relación de hipertextualidad, donde el texto B, es decir, la re-creación se define como hipertexto y la fuente B como hipotexto.

La parodia es un elemento de subversión que tiene un efecto inmediato sobre el público, pues cumple una función de revulsivo ideológico y visual tan acorde con los principios renovadores del arte escénico propuestos por Artaud. En este sentido es clarificadora la disertación de Genette en *Palimpsestes* sobre el peso de la parodia en autores como Giraudoux: es el caso de *Elpénor*, un antihéroe, que narra los principales episodios de la guerra de Troya desde su posición como simple observador. Elpénor nos cuenta el día a día de su vida cotidiana, que tiene como trasfondo los principales acontecimientos de la guerra (Genette, 1989: 367-368). Este análisis de Genette podría aplicarse, asimismo, a *Les mamelles de Tirésias*, de Apollinaire, una obra publicada en una fecha tan temprana como 1917 y que inaugura de forma rupturista esta nueva interpretación de los mitos clásicos en la época de las vanguardias.

La transformación, a menudo, tiene un carácter semántico, una inercia implícita a la transposición diegética, pues no es posible trasladar temporalmente los mitos grecolatinos a la época contemporánea sin que se produzcan cambios más o menos vistosos: el grado de confianza con la servidumbre, la presencia de lo cotidiano en escena, una pistola que sustituye a una espada. La sustitución de motivo es uno de los procedimientos mayores de la transformación semántica (Genette, 1989: 410-412). Un ejemplo de sustitución es la relectura que hace Freud de la figura de Edipo (Genette, 1989: 412).

Genette califica de transposición la adaptación la *Antigone* de Anouilh. El primer indicador de esta transposición es la transformación de los coros en un prólogo, así como las motivaciones personales de la protagonista y de Creonte. Frente al tirano plasmado por Sófocles, en Anouilh encontramos un rey proclive al diálogo, que accede a enterrar a uno de los hermanos de Antígona en una maniobra de acercamiento y de

consenso. Esta actitud pone en tela de juicio el comportamiento de Antígona, que pasa de heroína política a niña testaruda y malcriada, detalles de su personalidad que aparecen ya esbozados al principio de la obra en sus diálogos con su hermana Ismena y con la nodriza: «Comprendre... Vous n'avez que ce mot-là dans la bouche, tous, depuis que je suis toute petite [...]. Comprendre. Toujours comprendre. Je comprendrai quand je serai vieille» (Anouilh, 1946: 27).

2.2. La recepción como fenómeno cultural y estético

La presencia del mito en las diferentes manifestaciones artísticas está, por tanto, indisolublemente asociado a los procesos codificadores y decodificadores, que implican una forma de legibilidad. Lo contrario puede llevar al desconcierto del público o del lector. Estas claves de legibilidad se mueven por dos principios inherentes a la recepción de la obra de arte desde la perspectiva de la cultura social: la propagación de la obra artística por repetición (Eco, 2013: 72-76) y la vinculación de esta manifestación artística a lo convencionalmente establecido como bello. Según Eco, la repetición se agota en sí misma y, cuando la obra ya no tiene nada que decir, abandona el mensaje original y deja de interesar al destinatario, convirtiéndose en imitación o en mero pasatiempo estético. De hecho, grandes rupturas como los movimientos de vanguardia surgen, precisamente, como reacción ante la reiteración constante que, en el caso de la estética romántica, había derivado en los gustos establecidos como una forma de *kitsch* cultural (Eco, 2013: 76).

El teatro de vanguardia, basado en unos principios adoptados de forma más o menos explícita por los autores cuyas obras mitológicas estudiaremos desde la perspectiva de la recepción y de la traducción, genera una reacción social virulenta. Repasemos dos principios innovadores que Antonin Artaud recogió en su obra *Le Théâtre et son double* (1964):

- La necesidad de reconectar la esencia de lo dramático a las pulsiones íntimas, a la exteriorización de un mal oculto que aflora en la expresión escénica (Artaud, 2011: 43-47).
- La importancia de la voz y de la presencia del actor sobre el escenario frente al texto escrito como estrategias de conexión con el yo (Artaud, 2011: 167).

A ello es preciso añadir la experiencia sartreana en torno a la soledad, a la libertad y al compromiso individual, presente en *Les mouches* y en *Les Troyennes* y que el autor resume claramente en este pasaje de *L'existentialisme est un humanisme*:

Je construis l'universel en me choisissant; je le construis en comprenant le projet de tout autre homme, de quelque époque qu'il soit. [...] Ce que l'existentialisme a à cœur de montrer, c'est la liaison du caractère absolu de l'engagement libre, par lequel chaque homme se réalise (Sartre, 1996: 61-62).

Es evidente que los principios ideológicos que mueven estas obras, en tanto reacción a la estética mayoritaria, generaron en su momento una fricción social en torno a su recepción. No fueron del gusto mayoritario:

Au théâtre comme au cinéma, le public populaire se plaît aux intrigues logiquement et chronologiquement orientées vers un *happy end* et se «retrouve» mieux dans les situations et les personnages simplement dessinés que dans les figures et les actions ambiguës et symboliques ou les problèmes énigmatiques du théâtre selon *Le théâtre et son double*, sans même parler de l'existence inexistante des héros pitoyables à la Beckett ou des conversations bizarrement banales ou imperturbablement absurdes à la Pinter (Bourdieu, 1979: 34).

Bourdieu, desde una perspectiva sociológica, analiza en varias ocasiones la reacción del público francés ante el teatro de vanguardia, situación especialmente aplicable a autores como Apollinaire o Cocteau. Los autores estudiados manifiestan una disidencia ideológica que, más allá de principios filosóficos y gustos estéticos, surge como una forma de expresión antiburguesa, contraria a la tradición pero que reinterpreta esa misma tradición recuperando, en el caso de la tragedia, su valor catártico y emotivo. Vulneran, de este modo, un principio que Bourdieu considera esencial para comprender la expresión artística como reflejo de un comportamiento social y que es la concepción del arte como una manifestación de lo socialmente constituido (Bourdieu, 1979: 52).

Esta polémica se caracteriza por su localización espacio-temporal y Bourdieu vuelve a ella en varias ocasiones a lo largo de su obra. El autor la asocia a una contraposición ideológica entre conservadurismo e izquierda, que se plasma simbólicamente en el mapa de París al catalizar los gustos teatrales de la *rive gauche*, claramente afines a la vanguardia y a la disidencia con respecto al poder establecido, y a la *rive droite*, cuya cartelera es más afín al gusto tradicional (Bourdieu, 1979, 230; 2000: 167-168). Ahora bien, cabe preguntarse hasta qué punto esta división por los gustos teatrales, que arrastró a la prensa y a la crítica, no acaba convirtiéndose también en símbolo de clase, en una forma de enclasmamiento que encierra un pacto de los grupos sociales en torno al concepto de lo bello y de lo estéticamente aceptable (Bourdieu, 2000: 161-162).

Es interesante comprobar que este valor de estatus cultural asociado al teatro de vanguardia y que, en cierto modo, arrastra también al teatro mitológico, se asocia a la modernidad cultural y genera, a su vez, un prestigio que, sin duda, hizo que traspasara fronteras y que despertara el interés de las élites intelectuales españolas. Tal y como veremos en la parte empírica de este estudio, el número de representaciones de los autores seleccionados fue considerable, ya que se asoció a la actualidad cultural europea y se convirtió, además, en una forma de disidencia contra el régimen.

Llegados a este punto conviene definir otro pilar ideológico importante relacionado con las dinámicas de la recepción desde una perspectiva sociológica y cultural: se trata de los movimientos que Gideon Toury observó en torno al canon, a su norma establecida y a su periferia. La aportación de Toury resulta clarificadora no solo para comprender las dinámicas sociales de la cultura, sino también en papel de las traducciones españolas en la difusión del teatro mitológico francés publicado entre 1920 y 1950. Es evidente que el teatro de Giraudoux, de Sartre o de Camus constituían una novedad en el panorama escénico español del siglo XX. Estas obras actúan, según la terminología adoptada por Toury, desde la periferia del canon, y desplazan de la cartelera, en claves de gusto estético, las obras herederas del melodrama burgués, los cuadros costumbristas o la comedia de situaciones, géneros vigentes en el espacio teatral del momento. Al igual que sucedió en Francia, tanto el teatro de vanguardia como las obras de tema mitológico inspiradas en este formato o herederas de él despertaron el interés de un sector del público, sin duda aquel más inconformista y contestatario con respecto al régimen franquista. Siguiendo la terminología de Bourdieu, se produjo una forma de enclasmiento en torno a esta estética y temática teatral, que sin duda arrastró el interés de los lectores. De este modo, el sector editorial intentó publicar traducciones de estos autores, con un éxito dispar tal y como veremos en el capítulo empírico de este trabajo. Por ello podemos decir, sin temor a equivocarnos, que las traducciones que circularon en España durante las décadas de 1940, 1950 y 1960, sobre todo de Cocteau y de Anouilh, actuaron desde la periferia del canon y contribuyeron a renovar los catálogos editoriales del momento. En este sentido, las traducciones ocupan un importante papel en el sistema cultural de la literatura española, pues «translated literature maintains a central position in the center of the polysystem» (Even-Zohar, 1990: 46). Es decir, que la confluencia de diferentes estéticas venidas de la periferia cultural con los modelos centrales genera una convivencia de sistemas, que Even Zohar identifica con el término de polisistema. Las traducciones ocupan aquí un lugar importante, pues las versiones españolas de Sartre o Camus traen una nueva estética a un mundo literario ya caduco. Con el tiempo, además, favorecen la recepción de los mitos clásicos con las consolidación de una nueva estética.

3. Traducción, revisión y retraducción

La España de Franco funciona, por tanto, como un polisistema cultural, cuyas normas son refractarias, particularmente, a todas las tendencias venidas de fuera, pero, sobre todo, a potenciales ataques contra el régimen o contra la moral nacionalcatólica imperante. Comprender los sistemas de censura implica entender la naturaleza de las traducciones que se produjeron en este periodo (Rabadán, 2000). Las obras objeto de

nuestro estudio eran del máximo interés no solo por su modernidad ideológica, sino porque ponían la estética del nuevo teatro al alcance de los lectores.

El peso de la censura influyó decisivamente en la naturaleza de las traducciones que se publicaron durante este periodo. Sin embargo, no somos partidarios de analizar estos trabajos desde la perspectiva de calidad, sino por su valor como puente cultural. Quizá no fueron las mejores traducciones, pero sí las traducciones posibles, que mantuvieron al lector inquieto en contacto con la realidad cultural de lo que sucedía más allá de sus fronteras. Lo que sí es evidente es su importancia a la hora de renovar el canon literario nacional. Son, además, el reflejo de una corriente innovadora que no solo pretendía transformar el lenguaje escénico, sino que también era el vehículo expresivo de unas ideologías contrarias al régimen. De ahí, como indicábamos en el epígrafe anterior, la importancia de estudiar estas traducciones como parte de nuestra historia literaria, pues según Even Zohar (1990: 46.47):

This implies that in this situation no clear-cut distinction is maintained between «original» and «translated» writings, and that often it is the leading writers (or members of the avant-garde who are about to become leading writers) who produce the most conspicuous or appreciated translations. Moreover, in such a state when new literary models are emerging, translation is likely to become one of the means of elaborating the new repertoire.

Otro factor esencial a la hora de entender la recepción de las obras objeto de nuestro análisis en España es el peso de la labor editorial. Claro espejo de la realidad sociológica y de las imposiciones tanto del canon lector como de las modas literarias, las editoriales son un factor clave en la construcción de una sociología de la recepción, pues el editor decide finalmente qué es lo que se traduce y lo que no se traduce. El editor puede establecer una relación de complicidad con los traductores —es probable que la elección de algunos traductores como Aurora Bernárdez, Alfonso Sastre o Fernando Díaz-Plaja para las obras analizadas se deba a su peso intelectual y a sus trayectorias como escritores (véase Anexo)—, hace frente a los problemas de la censura y vela para que el proyecto editorial sea viable y permita al público acceder a la obra traducida. Durante el periodo 1939-1975 tuvo que armarse de valor ante las veleidades de la censura, que no solo era un obstáculo a la hora de sacar adelante un catálogo sino que era un peligro cierto debido a su imprevisibilidad (Moret, 2002: 17-18), pues el secuestro de una edición podía implicar un fuerte quebranto económico y, en ocasiones, la cárcel para el editor. También asumieron el riesgo y las dificultades que entrañaba la labor editorial en la inmediata posguerra, un periodo sumido en la carestía y en la dramática escasez de papel (Moret, 2002: 34 y 91-92). Los editores contemporáneos apuestan por el relanzamiento de títulos olvidados o inéditos —es, como veremos, el caso de Apollinaire o de Cocteau—, con el riesgo que ello implica. Los estudios de traducción han dado cada vez mayor importancia a la figura del editor en el estudio de la traducción

literaria por ser los gestores del tiempo de trabajo para los traductores y de los derechos de autor (Wolf, 2007: 24-25). Velan, igualmente, por la transmisión del original y pueden realizar, para bien o para mal, una tarea relevante en lo que a su transmisión se refiere (Lefevre, 1995: 59-72). Por este motivo, entendemos que comprender la recepción española del teatro mitológico francés en el siglo XX pasa no solo por conocer sus traducciones, sino también por reconstruir, en la medida de lo posible, los avatares que acompañaron a la edición de los textos. De ahí la importancia de incorporar a la parte empírica de este estudio un análisis de la actividad editorial.

En nuestro estudio nos referiremos, asimismo, a los procesos de retraducción constatados en el cuadro de recepción que se recopila en el Anexo. Entendemos por retraducción aquellas versiones de una misma obra que se publican tras la aparición de una primera traducción. Toda traducción inicia una senda de retraducciones, porque ninguna traducción es única y hay tantas traducciones como traductores (Berman, 1990: 1; Gambier, 1994, 413; Deane-Cox, 2014; Cadera & Walsh, 2017: 5-6).

Los motivos por los que los textos se retraducen son numerosos y se han enumerado ya en varias ocasiones. Citaremos aquí el listado aportado por Enrico Monti (2011: 8-25), siendo los motivos que con más frecuencia se reiteran entre los autores objeto de nuestro estudio la publicación fragmentaria por motivos de censura, el envejecimiento de las traducciones ya publicadas o el lanzamiento de un autor parcialmente traducido hasta la fecha, o bien la edición de una obra descatalogada y difícil de encontrar. En el caso del teatro, es frecuente que el motivo de la retraducción surja como consecuencia de un nuevo montaje teatral en el caso de obras que lleven mucho tiempo sin ser representadas.

En el plano de la retraducción también valoraremos la posible canonicidad de determinadas traducciones, para lo que aplicaremos la taxonomía propuesta por Anthony Pym. Pym habla de retraducciones activas, que, por su carácter innovador, se convierten en el texto de referencia durante un determinado periodo, y retraducciones pasivas, aquellas que, surgidas ante la necesidad de completar un catálogo editorial o por el éxito de un determinado autor (Pym, en Alvstad y Assis Rosa, 2015: 15), se suceden en un breve espacio de tiempo y son susceptibles verse influidas entre sí (Pym, 1998: 82). Normalmente, las retraducciones pasivas no son representativas desde la perspectiva de la recepción textual, si bien son un paso importante porque aportan datos significativos sobre los procesos de calidad, reescritura y revisión. Dada la naturaleza del cuadro de recepción (véase Anexo), nuestra atención se centrará, sobre todo, en las características de las primeras traducciones, normalmente argentinas en este caso, y su relación con las primeras versiones publicadas después en España. Prestaremos atención ocasional a las retraducciones pasivas, si bien son escasas entre los autores elegidos.

4. El teatro mitológico francés de entreguerras en España. El papel de las traducciones

La presencia de la tragedia grecolatina en la España de posguerra es considerable. Abundan de hecho los montajes sobre el argumento, tal y como se puede constatar en los datos recopilados a lo largo de nuestro capítulo empírico. Por otro lado, la literatura de posguerra española reinterpreta el argumento en claves diferentes, tal y como puede deducirse de las numerosas obras que retoman el tema mitológico en las décadas posteriores a 1940. El interés por la mitología puede deberse a varios motivos. Sin duda, la visión desmitificadora del pasado histórico permite una reflexión intemporal, de clara vigencia tanto en el momento presente como en el futuro (García Romero, 1997: 56-57), de ahí el interés por los mitos grecolatinos. Al igual que Cocteau o Giraudoux, autores como Domingo Miras, en su *Penélope* (1971), ofrecen una nueva imagen de algunas figuras asociadas al mito. Es el caso de Ulises, un personaje cargado de crueldad que pone de manifiesto la nobleza de Penélope. Esta tendencia puede observarse en otros autores de la época como Torrente Ballester, concretamente en su obra *El retorno de Ulises* (1946) (García Romero, 1997: 60-64) y también en *¿Por qué corres, Ulises?*, una obra de Antonio Gala (1974) donde el protagonista también logra la felicidad lejos de Penélope (García Romero, 1999: 289).

De una forma paralela, Buero Vallejo también se sirve del mito en algunas de sus obras. Según sus propias palabras, el mito es una herramienta dramática a disposición del autor, que solo se puede utilizar en el tiempo de su relato en clave de desmitificación. En cualquier caso, su esencia persiste pues «cuando un autor de su tiempo da su versión del mito, lo sirve en realidad, por muy personal que la versión sea» (Buero Vallejo, en Iglesias, 1996: 39-40). Al igual que Casona, Buero Vallejo se siente atraído por una dimensión simbólica frecuente en el mito, que reutiliza con una significación normalmente figurada. El empleo del mito resulta patente en obras como *La tejedora de sueños* (1952), que retoma la espera de Penélope y la ausencia de Ulises para plasmar argumentos como las relaciones conyugales, el desarraigo existencial o el desencanto, estrategias que guardan, desde lejos, una cierta relación con las empleadas por Sartre en *Les mouches*. Ruíz Ramón señala que Buero Vallejo conocía la dramaturgia francesa de tema mitológico que se desarrolló a mediados del siglo XX, por lo que la visión de Ulises que el autor plasma en su obra debe leerse en estas claves (Ruíz Ramón, 1997: 347-348). En otros casos la relación con el mito es más soterrada. Según Iglesias Feijoo, algunas obras de Buero Vallejo, como *El tragaluz* (1967) o *La fundación* (1973), son herederas de un espíritu prometeico, en el que algunos argumentos como la dimensión social del hombre, su compromiso ideológico o político, la tiranía, el dolor colectivo o la violencia guardan cierta relación con el mito de Prometeo (Iglesias, 1996: 36).

Un autor como Alejandro Casona también conoció de cerca la obra de Anouilh y de Giraudoux. Casona adoptó algunas estrategias de Anouilh como el desdoblamiento de personajes y recurrió a Giraudoux en la adopción del anacronismo histórico como técnica en su teatro (Medina, 2015: 42-43). Se trata de un recurso claramente

utilizado por el autor francés en *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, que traslada la acción del conflicto entre griegos y troyanos al periodo de entreguerras. Casona coincide con Anouilh, a quien consideraba un «maestro» (Medina, 2015: 47), en el tratamiento de algunos rasgos temáticos como el amor imposible o la relativa importancia del dinero para lograr la felicidad en las relaciones humanas. Pero es sin duda en el uso de la dimensión simbólica, uno de los rasgos más significativos del teatro de Casona, donde ambos autores coinciden de forma más evidente (Medina, 2015: 41).

Una vez constatada la influencia del teatro mitológico francés en la literatura española de posguerra tendremos que definir el papel de sus traducciones. Para ello, tomaremos como referencia la figura de Alfonso Sastre. El argumento de la reescritura y de la reinterpretación del mito está igualmente presente en su trayectoria —en su obra *El pan de todos* (1953) retoma el mito de Orestes y vuelve a la mitología en títulos como *Demasiado tarde para Filoctetes* (1990)—, pero entendemos que es especialmente importante mencionarlo aquí por ser traductor de Sartre, concretamente de *Les Troyennes*. Graciela Balestrino, en su obra *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*, analiza las traducciones de Alfonso Sastre como parte de los procesos de adaptación que venía efectuando a lo largo de su trayectoria como dramaturgo. Insiste en su tendencia a la proximidad con respecto al texto en lengua original y en su voluntad de seguir las elecciones estilísticas del autor (Balestrino, 2008). Existe por tanto una relación de continuidad entre la obra dramática de Sastre y su labor como traductor, claramente asociada, además, a los procesos de adaptación escénica.

Alfonso Sastre es un ejemplo de la importancia de las traducciones en la recepción del teatro mitológico francés. El éxito escénico del teatro que venía del otro lado de los Pirineos era evidente, por lo que la demanda de traducciones era una realidad, máxime si tenemos en cuenta que la importación directa de libros estaba sometida a un férreo control y autores como Sartre o Camus formaban parte del índice de autores prohibidos establecido por el Vaticano. También hay que tener en cuenta otro obstáculo: había pocos lectores con las suficientes competencias para leer fluidamente en francés, aunque fuera la lengua extranjera predominante en los programas docentes de la escuela primaria y del bachillerato. De ahí la importancia de considerar estas traducciones como parte de la tradición literaria española durante este periodo histórico, pues aportan una corriente innovadora que se incorpora a la tradición escénica del país. Otro factor por el que resulta primordial el estudio de estas versiones está relacionado con la historia de la lectura: estas versiones fueron el único vehículo por el que los lectores españoles podían acceder a corrientes vanguardistas y filosóficas contemporáneas.

5. Análisis empírico. Procedimiento de trabajo

El desarrollo empírico de este trabajo consiste en una lectura del cuadro de recepción del teatro mitológico francés (1920-1950) en España que se aporta en el

anexo¹. Antes de comenzar nuestro comentario, es preciso definir cuáles han sido los criterios de búsqueda y las herramientas utilizadas para recopilar información sobre autores, años de publicación, traductores, editoriales y montajes teatrales.

Empezaremos por definir qué entendemos por teatro mitológico francés en el periodo señalado. Con esta etiqueta clasificamos aquellas obras que retoman los mitos grecolatinos en la primera mitad del siglo XX. Quedan excluidas, por razones argumentales y de espacio, aquellas obras que abordan otros tipos de mitologías, como las mitologías bíblicas y germánicas, presentes también en autores como Giraudoux, Anouilh o Cocteau, y que merecerían un estudio aparte.

Es preciso indicar también cuáles han sido los parámetros temporales utilizados para acotar nuestro corpus. La primera obra seleccionada en este estudio ha sido *Les mamelles de Tirésias*, representada por primera vez en 1917, y la última la *Medée* de Anouilh, que data de 1946. En el título de este artículo hemos decidido redondear las fechas, que abarcan con claridad el periodo de entreguerras y la inmediata posguerra, por cuestiones de claridad expresiva.

Para la compilación de los datos recogidos en la tabla de recepción hemos utilizado los repertorios bibliográficos que ofrecen los portales del WorldCat y del Index Translationum. Hemos completado esta información con los catálogos de la Biblioteca Nacional y del ISBN. Asimismo, la base documental del portal Iberlibro ha sido de gran ayuda para localizar ediciones descatalogadas, así como las obras publicadas en volúmenes recopilatorios y antológicos.

La presencia del teatro mitológico francés aquí analizado se vio influida, como no podía ser de otro modo, por las particularidades ideológicas del periodo 1939-1975, una etapa clave en la difusión de las obras analizadas ya que es el momento histórico en el que se consolidan las innovaciones escénicas en ellas propuestas. Por ello ha sido necesario consultar los expedientes de censura depositados en el Archivo General de la Administración, con el fin de entender los avatares que precedieron a la traducción y a la edición de las obras que aparecen en el cuadro de recepción. Estos informes van más allá de la censura pura y dura, pues aportan datos significativos sobre el proceso editorial en este periodo y también sobre la ideología, la estética y la sensibilidad lectora propias de la época.

Aunque la intención inicial fue limitar el espacio de la recepción al ámbito de la España peninsular, el hecho de que de que Sartre, Cocteau y Camus circularan en nuestro país en traducciones latinoamericanas desde fechas tan tempranas como 1948,

¹ Para una perspectiva exhaustiva del argumento hemos tenido en cuenta la tesis doctoral de Virginia Cristina Valderrama Pascual de Pobil *El teatro francés en España entre 1940 y 1975. Recepción de los dramaturgos franceses contemporáneos en los escenarios de Madrid*, publicada por la Universidad Complutense de Madrid en 1988. Aporta valiosos datos sobre los estrenos teatrales de los autores que nos ocupan durante los años de la censura franquista en Madrid, si bien su ámbito de estudio no se centra en el teatro de tema mitológico ni aborda el argumento desde la perspectiva de la traducción.

a veces importadas o bien reincorporadas a catálogos españoles, nos ha llevado a incluir estas versiones dentro del cuadro de recepción, por entender que forman parte de la historia cultural española. Es especialmente significativo el auge que este tipo de teatro alcanzó en Buenos Aires, donde se sucedieron las representaciones de estas obras así como estudios y artículos al respecto (Ríos, 2013; Fóllica, 2018). Tal y como veremos en el estudio descriptivo que viene a continuación, las ediciones bonaerenses son, en más de una ocasión, el punto de partida para nuevas versiones y retraducciones de los títulos estudiados.

6. La recepción del teatro mitológico francés (1920-1950) en España

6.1. Guillaume Apollinaire

Este capítulo empírico comienza con la recepción de *Les mamelles de Tirésias*, un drama surrealista en dos actos escrito en una fecha tan temprana como 1917. Aunque es una obra lejana en el espíritu y en el tiempo al teatro de Anouilh, de Sartre o de Camus, entendemos que da inicio a una tendencia escénica propia del siglo XX, pues surge como una reacción a la comedia lacrimógena de herencia naturalista habitual en los programas teatrales parisinos de la época.

Si bien es un texto que precede en veinte años a los postulados defendidos por Artaud en *Le théâtre et son double*, podemos encontrar algunas afinidades de pensamiento entre ambas obras, salvando las distancias y, obviamente, teniendo en cuenta que la obra de Apollinaire obedece al lenguaje y a la estética de las vanguardias, en pleno auge durante este periodo. De hecho, el propio Apollinaire (2003 : «Préface») nos dice que «pour tenter, sinon une rénovation du théâtre, du moins un effort personnel, j'ai eu pensé qu'il fallait revenir à la nature même», utilizando la fantasía como principal herramienta escénica —«j'ai mieux aimé donner un libre cours à cette fantaisie qui est ma façon d'interpréter la nature»—, una estrategia afín a la concepción del arte y de la literatura entre los surrealistas.

Les mamelles de Tirésias obedece, sin duda, a una forma de parodia según los principios propuestos por Genette en sus *Palimpsestos*. Thérèse, protagonista de la obra, se convierte en Tirésias, un juego de palabras habitual en este tipo de adaptaciones (Genette, 1989: 38), si bien el destino del personaje guarda cierta relación con el carácter del adivino tebano. Otro motivo más para incluir esta obra en el presente estudio, a pesar del desfase temporal y estético con respecto al teatro posterior.

La recepción de los autores de vanguardia ha sido lenta y tardía en España. Tal y como indica Marian Panchón (2018: 17), muchos de estos autores no se tradujeron hasta los años sesenta del siglo XX, circunstancia que se cumple en el caso de esta obra. No consta ninguna traducción española en los catálogos consultados ni tampoco ningún expediente en el AGA (Archivo General de la Administración). La primera versión con la que contamos, realizada por Mariano Fizman, se publica en Buenos Aires (Losada, 2009). En España aparece por primera vez en la editorial Libros del Innombrable,

un sello cuyo propósito es la difusión de obras inéditas, descatalogadas o abiertamente «raras», adjetivo que acompaña con frecuencia a las obras de vanguardia y que explica la reticencia de muchos editores ante esta corriente literaria. La traducción corrió a cargo de Pedro Montalbán Kroebel. Esta nueva versión es un claro ejemplo de lo que Pym (1998: 82) denomina retraducción pasiva, pues el espacio cultural de la traducción que publicó Fizman en 2009 sigue vigente. El hecho de que la versión de Fizman se publique en Argentina y la versión de Kroebel en España son la razón principal de esta cercanía cronológica. Es evidente que ambos países desarrollan en la actualidad mercados editoriales diferentes, por mucho que la relación entre ambos fuera considerablemente más estrecha en tiempos pasados, tal y como veremos a continuación.

6.2. Jean Cocteau

La primera traducción del teatro mitológico de Cocteau que hemos encontrado es la versión de *Antigone* [*Antígona*], traducida por Miguel Alfredo y Rosa Chacel², y publicada por Emecé (Buenos Aires, 1952). La segunda obra teatral de tema mitológico traducida es *Bacchus*, publicada por Losada a manos de Miguel de Hernani (1956).

Estas dos publicaciones resumen a la perfección la dinámica transversal observada en casi todas las obras teatrales de tema mitológico cuya recepción hemos analizado en los repertorios bibliográficos consultados, así como en los archivos de censura del AGA. Tal y como venimos indicando, Buenos Aires fue un lugar de recepción preferente para el teatro francés en el ámbito de la cultura hispanohablante. Ambas obras aparecen publicadas respectivamente en Emecé y Losada, dos editoriales fundadas en Buenos Aires por exiliados españoles. Buena parte de los intelectuales que abandonaron España por motivos ideológicos a partir de 1939 se trasladaron a Argentina. Allí encontraron un país emergente, con una clase media que ganaba progresivamente poder adquisitivo y una formación humanística en expansión. De ahí que pudieran proseguir el desarrollo de su carrera intelectual con éxito en este nuevo destino. La edición y la traducción —acabamos de citar a Rosa Chacel, autora y traductora— fueron un destino habitual entre estos exiliados (Sánchez Illán, 2015: 564-565).

Gonzalo Losada, vinculado a la editorial Espasa-Calpe, decide emprender una nueva aventura editorial en Buenos Aires, lejos de las imposiciones ideológicas de la dictadura, y funda en 1930 la editorial Losada, un paraguas para numerosos autores españoles que publicaron sus obras en esta editorial. Losada es sin duda un punto de referencia, como lo serían años más tarde, y en circunstancias diferentes, Alianza Editorial o El Acantilado: «probablemente ninguna editorial publicó tantos títulos que hayan entrado en el canon de la cultura contemporánea entre 1938 y 1950» (Sánchez Illán, 2015: 567). La importancia de Losada es evidente en la difusión de los autores que analizaremos a continuación.

² Sobre la trayectoria de Rosa Chacel como traductora, véase Beihels (2018).

Según consta en el AGA, el 6 de mayo de 1953 y el 12 de diciembre de 1957 se solicita en la Oficina General del Libro la importación de ejemplares tanto de *Antígona* como de *Bacchus*, esta última incorporada, junto a otras obras teatrales de tema no mitológico, al volumen de Losada arriba mencionado³ con el título *Baco*. El informe del censor es favorable en ambos casos, lo que indica que tanto la versión de Emecé como el volumen de Losada circularon en España a partir de esa fecha. La importación de libros, normalmente de México y Argentina, principales potencias del sector editorial en este periodo, era una práctica relativamente frecuente en la época. Esta fórmula, que en la inmediata posguerra permitiría ahorrar los costes de la producción editorial, se extendió también a la década de 1950 y es un fiel reflejo de la debacle que sufrió el sector tras la Guerra Civil, lo que favoreció el auge de la edición en Buenos Aires, México o Bogotá (Fernández Moya, 2015: 578). Este periodo se correspondió, además, con la circulación en las librerías españolas de un extraordinario número de traducciones, en parte porque la reproducción de muchas versiones procedentes del mercado latinoamericano se llevaba a cabo sin las correspondientes liquidaciones de derechos (Moret, 2002: 64-68). En cualquier caso, era necesario solicitar un permiso y la obra demandada debía pasar por el veredicto de un censor.

Con fecha 18 de febrero de 1958, la editorial Aguilar solicita la autorización para publicar un volumen de obras escogidas de Cocteau⁴. En él aparecen, entre otras piezas de temática no mitológica, *Orphée*, *La machine infernale* y *Bacchus*, cuyas traducciones corrieron a cargo de Julio Lago y de Miguel de Hernani. Aparecieron, respectivamente, con los títulos *Orfeo*, *La máquina infernal* y *Baco*. El teatro mitológico de Cocteau irrumpe con fuerza en el panorama editorial español de la mano de Aguilar, una editorial que emprendió la publicación de obras completas y de clásicos de la literatura universal normalmente en volúmenes con encuadernación de piel, siguiendo modelos como el que ofrecía la Bibliothèque de la Pléiade (Rivalan Guégo, 2015: 488-494).

El informe de censura es favorable y permite la publicación de las obras mencionadas. Solo hay algún comentario adverso con respecto a *La machine infernale* y se proponen dos tachaduras ante una posible sátira de la virginidad, ya que «el que un hombre sea virgen hasta su matrimonio no es una situación ridícula sino obligada».

Aquí se detiene la publicación del teatro mitológico escrito por Cocteau, pues el interés de los editores contemporáneos, como Parsifal o Cabaret Voltaire entre otros, se ha decantado por otras obras de su trayectoria más reconocidas (*Les enfants terribles*, 1929, *Opium*, 1930) o incluso inéditas hasta hace poco tiempo (*Le grand écart*, 1923, o *Le livre blanc*, 1930).

³ Ambos documentos aparecen, respectivamente, en los expedientes de censura 2882-53, signatura 21/10304 y 5822-57, signatura 21/11867.

⁴ AGA, expediente de censura 4462-66, signatura 21/17440.

6.3. Jean Giraudoux

Después de consultar las bases de datos de INAEM, resulta evidente que Jean Giraudoux fue un autor menos representado que Cocteau, Anouilh o Sartre, circunstancia que se refleja en un menor número de ediciones (véase Anexo).

Comenzaremos el estudio de su recepción por la obra *Amphytrion 38*, que fue traducida en 1965 por Fernando Díaz-Plaja para la editorial Escelicer. La obra apareció publicada en la colección Alfil⁵, cuyo catálogo constituye una radiografía ideológica y estética no solo del arte escénico entre 1939 y 1975, sino también del sistema cultural que marcó el mundo de las letras durante la dictadura franquista. La iniciativa de la colección Alfil consistió en editar, a razón de un volumen por semana, las obras de mayor éxito estrenadas en España (Puebla López-Sigüenza, 2012 :17). A lo largo de su andadura, la colección Alfil llegó a publicar un total de 784 títulos hasta 1976, fecha de su extinción (Puebla López-Sigüenza, 2012: 487). El sector editorial español no ha contado con ninguna iniciativa similar desde la fecha, pues las colecciones de teatro han aparecido englobadas en proyectos más amplios y nunca se han centrado específicamente en la divulgación de los estrenos que ofrecían las carteleras españolas. Es significativo que el primer título de la colección esté dedicado a José María de Pemán, un autor afín al régimen (Puebla López-Sigüenza, 2012: 55). El panorama se transforma lentamente, como se deduce de la incorporación al catálogo de Arthur Miller (1952), Tennessee Williams (1962) o Ionesco (1972), referentes de la innovación escénica que, como no podía ser de otro modo, comparten espacio con referentes culturales y estéticos de la época, por ejemplo, Alfonso Paso o Álvaro de Laiglesia. Monthérlant, Cocteau y Anouilh tienen una discreta presencia en la colección, si bien ninguna de las obras elegidas es de argumento mitológico. Sartre y Camus están ausentes.

También en 1965, con fecha 14 de abril, se autoriza, según el expediente de censura consultado⁶, la publicación de *La guerre de Troie n'aura pas lieux*, igualmente sin comentarios del censor. En realidad esta solicitud obedece a un proyecto antológico ambicioso que corrió a cargo de la editorial Escelicer y cuyo autor fue José Gordón, en el que solo se reproduce un fragmento de la obra. Otros compañeros de Giraudoux en esta selección comentada fueron Azorín, Unamuno, Baroja, Kaiser, Lorca, Paso, Sastre, José María Palacios, Medardo Fraile y Ruiz Iriarte. Entre los autores franceses consta un fragmento de la *Antígona* de Anouilh. La iniciativa de Gordón es dar a conocer el teatro de vanguardia, combinando la tradición española con obras procedentes de otros países.

En cualquier caso, la obra ya había aparecido previamente en 1959 por la ya indicada colección Alfil y traducida asimismo por Fernando Díaz Plaja, si bien no

⁵ AGA, expediente de censura 8550-65, signatura 21/16799. En el informe aparecen algunos comentarios genéricos sobre la obra y se autoriza sin enmiendas.

⁶ AGA, expediente de censura 1732-65, signatura 21/16008.

hemos tenido acceso al expediente de censura en el AGA. Se publicó bajo el título *No habrá guerra de Troya*.

Tal y como se deduce del cuadro de recepción recopilado en el Anexo, esta obra no vuelve a editarse de nuevo hasta 1996. La traducción esta vez corre a cargo de Guy Teissier y de Francisco Torres Monreal, con el título *La guerra de Troya no tendrá lugar*. Teissier es especialista en Giraudoux y Torres Monreal experto en arte escénico, así como profesor de la Universidad de Murcia. La obra aparece en la colección «Clásicos Universales» de Ediciones Cátedra y es una versión que obedece a criterios textuales y traslativos contemporáneos. El hecho de que aparezca en esta colección implica la incorporación de Giraudoux a un repertorio de clásicos universales españoles y es un reconocimiento de su aportación a la innovación escénica en el teatro del siglo XX. La obra aparece junto a *La folle de Chaillot [La loca de Chaillot]*, uno de los títulos, de tema no mitológico, más reputados de Giraudoux. Al igual que en el caso de Apollinaire anteriormente analizado, la retraducción propuesta por Ediciones Cátedra obedece a un relanzamiento de la obra y del autor, lo que exige una nueva versión acorde con los tiempos puesto que la traducción de Díaz Plaja ya contaba casi con cuarenta años de edad. El envejecimiento de la traducción anterior parece marcar la necesidad de una nueva versión (Monti, 2011, 18), por lo que podríamos hablar, en este caso, de una retraducción activa (Pym, 1988: 82).

6.4. Jean Anouilh

Las obras de Anouilh fueron traducidas por Aurora Bernárdez en varios volúmenes, que aparecieron en la editorial Losada de Buenos Aires a lo largo de varios años y que conocieron numerosas reediciones (véase cuadro de recepción en el Anexo).

La recepción de Anouilh en España se inicia cuando, en 1949, Luis de Caralt, editor de la editorial Caralt, solicita al Director General de Propaganda el permiso para traducir y editar la obra *Nouvelles pièces noires* de Jean Anouilh⁷. El expediente aparece acompañado de un ejemplar de la obra (Paris, La Table Ronde, 1946).

En la respuesta del censor aparecen cumplimentadas las preguntas habituales de la ficha —¿Ataca al dogma? ¿A la Iglesia? ¿A sus Ministros? ¿Al Régimen y sus instituciones? ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?—, preguntas todas ellas que se responden con una negativa. Dejamos aparte la correspondiente a la Moral, pues el censor sí entiende que las obras sometidas a consulta son un ataque al concepto según el pensamiento nacionalcatólico. El informe de censura se cierra con el siguiente comentario: «Cortas piezas teatrales, de fondo profundamente inmoral, en el que destaca el típico *ménage a trois*. Creo que debe suspenderse».

El censor parece haber analizado los contenidos de la obra a partir del ejemplar editado en francés, pues aparecen algunos fragmentos subrayados. Su atención se centra solo en la primera obra, *Jezabel*, pues las restantes piezas del volumen no tienen ninguna

⁷ AGA, expediente de censura 2181-49, signatura 21/08655.

marca. Todo ello hace sospechar que no leyó en ningún momento la traducción de *Antigone* ni la de *Medée*, que aparecen a la mitad y al final del tomo respectivamente. El texto subrayado hace alusión exclusivamente a cuestiones de moral sexual, pues aparecen señalados los siguientes pasajes: «Je veux être à vous», «pourquoi ne me désirez vous même pas assez pour faire de moi votre maîtresse», «Ainsi tu couches avec la bonne maintenant», «J'ai quinze ans. Et voilà deux ans que je suis placée». Hay, asimismo, una escena completa en la que se indica una marca, pues en ella se habla del placer, de la belleza corporal y de la sexualidad. Las indicaciones a lápiz no llegan ni siquiera al final del primer acto, por lo que todo hace suponer que la lectura este fragmento inicial fue suficiente indicio para prohibir la publicación de *Nouvelles pièces noires*. Este tipo de procedimientos eran habituales en los procesos de censura, siempre caracterizados por su arbitrariedad y falta de rigor. Esta primera iniciativa llevada a cabo desde la editorial barcelonesa Caralt se vio frustrada por la censura, que siempre tenía en cuenta los expedientes previos antes de autorizar sucesivas solicitudes. Entendemos que esta primera negativa tan radical frustró la presencia de Anouilh en los catálogos españoles prácticamente en toda la andadura editorial analizada.

En 1953, Iber Amer S. A., Publicaciones Hispano-Americanas, solicita la importación del volumen *Teatro*, de Jean Anouilh, permiso que es denegado el 9 de noviembre de 1953⁸. En el expediente consta una nota del servicio interior, en la que se reenvía la propuesta al jefe de la sección de teatro con la petición de que «informe si dicha obra ha sido censurada por esa sección y en caso de haber supresiones sean indicadas por el mismo». Esta es la respuesta del jefe de sección: «Pongo en conocimiento de V. S. que las obras a que la presente se refiere, las tituladas *El viajero sin equipaje* y *Eurídice*, no han sido censuradas, y *El armiño* autorizada con tachaduras, que se señalan con lápiz rojo, y solamente para *Teatro de Cámara*, y la titulada *La salvaje*, autorizada sin tachaduras». Todo parece indicar que el Director General de Propaganda, a quien va dirigida la solicitud, rechaza la propuesta de publicación porque algunas de las obras que forman parte del volumen habían sido parcialmente censuradas en la sección de teatro.

Con fecha 5 de marzo de 1955, la editorial Escelicer solicita permiso para publicar una escena de *Antigone* de Anouilh en un volumen colectivo sobre teatro contemporáneo (*Teatro experimental español*) recopilado por José Gordón ya mencionado anteriormente. El servicio de orientación bibliográfica autoriza la publicación de la escena, que aparece en las páginas 119-124 del libro⁹ bajo el título *Antígona*.

Con fecha 6 de marzo de 1958, Joaquín de Oteyza solicita la importación de 100 ejemplares correspondientes a la obra *Teatro*, de Jean Anouilh, volumen compuesto por *L'hermine*, *Euridice*, *La sauvage*, *Voyageur sans bagages* y *Pièces noires* al

⁸ AGA, expediente de censura 5861-53, signatura 21/10478.

⁹ AGA, expediente de censura 1732-65, signatura 21/16008.

Director General de Información. Oteyza logra el permiso para la importación, lo que supone la única presencia de una obra mitológica de Anouilh, *Euridice*, en la España de este periodo histórico. Transcribimos el informe del censor, pues entendemos que da una serie de claves esenciales para entender la ausencia de autores como Sartre o Camus en los catálogos editoriales españoles:

Ya hemos indicado en otra clase de producción literaria de este escritor francés los valores literarios que entraña su producción teatral. En este volumen se acentúan, si cabe decirlo, todas las características del autor. Anouilh se encuentra cerca de Sartre, de Camus, de todos los «izquierdistas» del pensamiento contemporáneo [...]. Más o menos libre este teatro, valga como ejemplo de expresiones modernas de pensamiento y arte¹⁰.

Con fecha 7 de octubre de 1959, Joaquín de Oteyza solicita la importación de *Nouvelles pièces noires. Jezabel, Antigone, Romeo et Jeannette, Médée*, obra publicada por la editorial Losada en Buenos Aires en traducción de Aurora Bernárdez bajo el título *Teatro*¹¹. En esta ocasión, el censor deniega el permiso a la importación. En el informe, fechado el 23 de octubre de 1959, consta el siguiente comentario: «Revisada esta obra, y vistos los antecedentes, procede no autorizar la importación que se solicita». Los antecedentes se refieren, con toda probabilidad, al expediente de 1953, arriba resumido, que pesa en la decisión final.

Aquí concluye nuestro estudio sobre la recepción de las obras mitológicas de Anouilh en España. A pesar del volumen de sus representaciones teatrales¹², no nos consta la presencia de ninguna obra suya en los catálogos consultados. Sin duda la acción de la censura alejó el interés de los editores hacia el autor, que tampoco volvió después de 1975. No aparece como autor vivo en el ISBN.

6.5. Jean-Paul Sartre

Tal y como se deduce del cuadro de recepción recopilado en el Anexo, las dos obras de Sartre con tema explícitamente mitológico, es decir, *Les mouches* (1943) y *Les Troyennes, adaptation de la pièce de Euripide* (1965), tienen una recepción tardía en España, especialmente en el caso de la primera. Una consulta en la web del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música nos indica que el primer montaje de *Les Troyennes* no llega hasta 1968 y, en el caso de *Les mouches*, hay que esperar hasta

¹⁰ AGA, expediente 1139-58, signatura 21/11941.

¹¹ AGA, expediente 4310-59, signatura 21/12538.

¹² Véase, como indicación, el número de montajes recopilados en la página del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música [<https://www.teatro.es/profesionales>]. Testimonio del interés que Anouilh despertó en la España de la década de 1950 y de 1960 es la traducción del libro *Anouilh o la pena de vivir*, de Clément Borgal (Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1970; sin mención del nombre del traductor).

1970. Frente a Cocteau, Giraudoux o Anouilh, la presencia de la dramaturgia sartreana se retrasa en España por dos motivos fundamentales:

— El enfoque filosófico que se vislumbra tras esta adaptación de la *Orestíada* de Esquilo, en la que el conflicto sobre la libertad individual, la inexistencia de los dioses y la soledad del individuo contemporáneo chocan frontalmente con el ideario del régimen. Sin duda, este argumento hacía de ambas obras una elección poco aconsejable para los editores puesto que el conflicto con la censura estaba garantizado.

— El significado de Jean-Paul Sartre y de su obra en su conjunto, que formaba parte de los autores prohibidos por el Vaticano. De hecho, la primera iniciativa recogida en el AGA para la publicación de *Les mouches* [*Las moscas*] data de 1958. En el expediente consultado¹³, donde se solicitaba la autorización para importar 100 ejemplares del volumen, *Teatro*, publicado por la editorial Losada en Buenos Aires (*Les mouches*, *Huis clos*, *Morts sans sépulture*, *La p. respectueuse*, *Las mains sales*), el censor deniega el permiso. En el informe aparecen en rojo las palabras «denegado index» como única explicación.

Lieve Behiels, en su estudio sobre la recepción de *La nausée* en España, aporta este dato como la causa principal que justifica su tardía presencia. Es una circunstancia que afecta, especialmente, a la narrativa, pues se entiende que la obra filosófica solo circulaba en canales académicos y que, por esta razón, su difusión era más restringida. De ahí que, a finales de la década de 1940, ya fuera posible encontrar algunas publicaciones de Sartre como *El ser y la nada* en el entorno universitario (Behiels, 2006).

Otro elemento que pudo jugar a favor de la publicación del teatro en el caso de Sartre es el hecho de que, para los censores, este género nunca constituía una lectura de masas (Behiels, 2006). En cualquier caso, resulta evidente que, para leer *Las moscas* en una edición española, es preciso esperar hasta 1970, momento en que la editorial Aguilar, siguiendo su costumbre de publicar obras completas de autores de referencia, se decide a editar el mismo volumen de teatro sartreano publicado con anterioridad por Losada en Buenos Aires (1948)¹⁴.

En 1981, *Les mouches* vuelve a publicarse de nuevo, esta vez bajo el sello Alianza Editorial y de nuevo con el título de *Las moscas*. Forma parte de una colección de obras dedicada al autor y que se produjo en coedición con la editorial argentina Losada, cuyo nombre consta en la portada del libro. Sin duda, esta nueva edición de la obra constituye un relanzamiento, pues se incorpora a la colección Libro de Bolsillo, caracterizada por su popularidad y por su enorme éxito de lectores. Alianza publica de nueva la versión de Aurora Bernárdez, una decisión un tanto llamativa si tenemos en cuenta que llevaba en el mercado desde 1948. El renombre de la traductora en el mundo de las

¹³ AGA, expediente 21/12077, signatura 3561/58.

¹⁴ La primera traducción de *Las moscas* en lengua española, que corrió a cargo de Aurora Bernárdez, apareció en 1948 y fue publicada por la editorial Losada junto con otras obras teatrales del autor. El volumen tuvo un éxito considerable y se reeditó, al menos, en 1950, 1952, 1955, 1958, 1962 y 1968.

letras y la calidad de su trabajo son motivos que avalan esta decisión. No obstante, la traducción ha sido sometida a una actualización de Miguel Salabert, un proceso al que no escaparon otras versiones de Aurora Bernárdez cuando fueron incorporadas al mercado editorial español. Esta actualización se debía, en parte, a la sospecha que recaía siempre sobre la variante lingüística de los traductores procedentes de Argentina, a veces un tanto injustificada: «Lo curioso es que, cuando uno compara esas versiones “argentinas” con las que se publicaron en España, observa que alguien juzgó que el castellano al que habían sido traducidas no era todo lo español que debiera haber sido, de modo que en España se españolizaron aún más» (Fondebrider, 2021).

El hecho de que la traducción que Aurora Bernárdez había publicado tantos años antes fuera sometida a una revisión obedece no solo a una actualización o españolización del su trabajo, sino también a cierto prejuicio en torno a las versiones procedentes de Latinoamérica que inundaban el mercado editorial español durante los años de la transición. Alejandrina Falcón se hace eco de este debate en su obra *Traductores en el exilio. Argentinos en editoriales españolas* (2018), donde la autora refleja el debate que se inicia en aquellos años sobre una supuesta crisis de identidad que afectaba a la lengua española y que utilizó especialmente la traducción para reflejar la ausencia de un modelo neutro (Falcón, 2018: 188). La autora llega más allá y considera que críticos y editores españoles en la década de 1980 arremetían sistemáticamente contra la calidad de las traducciones argentinas simplemente porque no se adecuaban a la variante del español peninsular y, de forma más concreta, a la variante madrileña, predominante sobre las demás, circunstancia que también generaría otro conflicto dentro del espacio nacional (Falcón, 2018: 178).

El papel de Miguel Salabert en la revisión de *Las mouches* es prácticamente irrelevante. Hemos cotejado la versión bonaerense de 1946 con la publicada en Madrid por Alianza en 1990 y podemos comprobar que son dos versiones prácticamente idénticas. Solo hemos constatado cambios menores: se han incluido algunos saltos de diálogo y de palabras, tal vez fruto de eventuales descuidos de la traductora o del editor, y se ha rectificado la traducción de algunos términos como *tartine*, que en la escena primera del primer acto aparece traducido como *tartina* en la versión bonaerense y que en el texto de Alianza consta como *tostada*. Algo similar sucede con *toit*, *techo* en la edición argentina, frente a *tejado* en la versión publicada en Madrid (acto I, escena II).

Resulta evidente que, en el caso de *Las mouches*, el trabajo de Bernárdez desafía al paso del tiempo, pues lleva ya más de setenta años en el mercado. El número de reimpressiones y su longevidad marcan, si no su canonicidad, sí su valor como traducción del siglo (Berman 1990; Gambier, 1994).

6.6. Albert Camus

Según consta en el expediente de censura consultado¹⁵, el 13 de diciembre de 1957, Joaquín de Oteyza García, probablemente agente de la editorial Losada en Madrid, solicita la importación de 50 ejemplares de la obra *Teatro*, en la que figuraban *Le malentendu*, *Calígula*, *L'état de siège* y *Les justes*, de Albert Camus, que se había publicado en Buenos Aires en 1949. La traducción de *Calígula* [*Calígula*] está firmada una vez más por Aurora Bernárdez. Es la primera edición de la obra en español.

El informe de censura (14 de diciembre de 1957), firmado por P. Álvarez Turiénzo, permite la edición como «autorización de la importación con carácter de tolerada. En 50 ejemplares». El informe dice lo siguiente:

Cuatro dramas «amargos» sobre distintos temas relacionados con la mentalidad actual, imbuídos [sic] de espíritu existencialista de izquierda. Los criterios que prevalecen en los mismos son por eso extraños a cualquier concepción religiosa o moral canónicas. Son expresión, en suma, del consabido humanismo irracional, de fondo nihilista, tan del gusto de cierta literatura negra hoy.

Sin embargo, el expediente debe pasar por otro filtro: el jefe de sección de inspección de obras teatrales, cuya resolución, firmada el 20 de diciembre de 1957, es negativa: «En contestación a la nota que antecede, pongo en conocimiento de V. S. que las obras a que la misma se refiere no han sido censuradas por estos servicios. La obra *Calígula* está prohibida por esta Dirección General».

Tenemos que esperar hasta 1960 para que se produzca un nuevo intento de publicar a Camus en España. Recae, de nuevo, en la editorial Aguilar, pero según consta en el expediente de censura consultado¹⁶, figura como peticionario la sucursal mexicana de la editorial Aguilar ya que en Ciudad de México se habían editado las *Obras completas* del autor en traducción de Federico Carlos Sainz de Robles. Aparecieron con el título *Narraciones y teatro*. Una vez más, vuelve a denegarse el permiso de edición en España.

Es necesario esperar a 1973 para que MK ediciones, una colección especializada en teatro, solicite el permiso para la publicación de *Calígula*. El texto, finalmente, es autorizado y se publica con una versión de J. Escué Porta. MK Ediciones es una editorial con una colección dedicada al arte escénico, en la que aparecieron, durante la década de 1970, obras de Tennessee Williams, Henry Miller y otros innovadores del arte dramático cuyos éxitos copaban las carteleras en estos años.

En 1981, Alianza Editorial emprende una iniciativa similar a la iniciada años antes con la obra de Sartre y publica la obra de Albert Camus en coedición con Losada. Ello supone la aparición de la traducción realizada por Aurora Bernárdez en 1949, que fue, como en el caso de *Les mouches* de Sartre, actualizada y revisada por Miguel

¹⁵ AGA, expediente 5850-57, signatura 21/11869.

¹⁶ AGA, 687-60, 21/12668.

Salabert. En esta ocasión, la intervención de Salabert tiene como objeto no tanto una revisión del texto cuanto una adecuación de los contenidos, ya que Camus había aportado una nuevas versiones del manuscrito en varias ocasiones. Tal y como se deduce de una consulta a la edición de Gallimard que hemos manejado, el copyright de la obra está fechado en 1958, año en que se difunde la última versión autorizada por Camus. Hemos procedido a cotejar la edición publicada por Alianza en 1981 con la publicada por Losada en 1949 y constatamos que la mayor parte de las transformaciones están relacionadas no tanto con la lengua como con los contenidos, lo que muestra a las claras un desfase textual que afecta al original, sobre todo a lo largo del primer acto. Entendemos que la revisión, por tanto, obedece más bien a la necesidad de ofrecer al lector una edición actualizada que a una españolización del texto. El número de cambios textuales es mayor que en la versión de *Les mouches*, tal vez como consecuencia de la eliminación e inclusión de nuevas escenas, como el relevante parlamento de Helicón sobre las desigualdades sociales y sobre el sufrimiento humano (acto IV, escena VI). Quizá por lo exhaustivo de la revisión percibimos, en este caso, una mayor tendencia a castellanizar el texto que en el caso de *Les mouches*, particularmente en el uso del indefinido frente al pretérito perfecto compuesto. Así, «ne l'as pas tu vu, Hélicón» se convierte en «No le viste, Helicón» en la versión bonaerense, frente a «No lo has visto, Helicón» en la publicación de Alianza (acto I, escena V). Comprobamos que en la edición de Buenos Aires se alterna el uso de los pronombres 'lo' y 'le' con función de complemento directo. En cualquier caso hemos encontrado en la edición revisada por Salabert algunos cambios en favor de 'le', lo que corrobora, parcialmente, cierta estrategia de castellanización a la hora de revisar traducciones argentinas, que se adaptan a la variante lingüística de Madrid.

En 1985, Seix Barral publica de nuevo *Caligula* en una colección de clásicos populares, lo que indica el valor que ha alcanzado la obra en la literatura contemporánea. Por esta razón aparece en una serie destinada al gran público y editada en tapa dura, lo que obedece a un concepto de libro diferente al de Alianza, con el que convive en el tiempo. La traductora vuelve a ser Aurora Bernárdez.

Camus es un autor de gran éxito y, de hecho, *Caligula* es una obra que conoce un número importante de representaciones. Buena muestra de ello es el hecho de que, en la base de datos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, consten hasta dieciséis representaciones de la obra desde 1963, lo que señala el interés del público hacia el autor. El montaje de la obra fue autorizado en una época en que, según los expedientes de censura, no era posible editarla en España. Fruto de este interés por el autor, que se extiende después de 1975, es el hecho de que *Caligula* se incorpore a la serie Biblioteca Albert Camus tras la reorganización del fondo editorial que compone la colección Libro de Bolsillo. Aprovechando esta ocasión, la editorial decide encargar una nueva traducción, que esta vez correrá a cargo de Javier Albiñana y que aparece por primera vez en 1999. Editoriales tan populares como De Bolsillo y Punto

de Lectura reeditan la obra en 2021. Ambas eligen la versión de Albiñana, lo que marca un cambio significativo en la recepción de la obra y muestra claramente su valor como traducción activa (Pym, 1998: 82).

7. Conclusiones

Tras analizar la recepción de las obras seleccionadas hemos llegado a las siguientes conclusiones.

En primer lugar, es necesario resaltar que nuestro conocimiento del teatro mitológico francés correspondiente al periodo de entreguerras se debe sin duda al vigor de estas obras en la cartelera teatral bonaerense (Ríos Guardiola, 2013). La editorial Losada, que publicó por primera vez en lengua española las obras de Sartre, Anouilh y Camus, contribuyó sin duda a la consolidación de este éxito. La voluntad de difundir a estos autores obedece al espíritu de sus editores, exiliados españoles que quisieron desarrollar catálogos editoriales donde se reflejara la realidad del pensamiento, de la estética y de la creación literarias contemporáneas, emulando la empresa de editores como Gallimard en Francia o Einaudi en Italia.

En segundo lugar, es pertinente indicar los esfuerzos realizados por los editores españoles a la hora de importar y editar las obras reseñadas en España. Esta tarea se ve coronada por el éxito, aunque en fechas tardías, en el caso de autores especialmente perseguidos por el régimen como Sartre o Camus. *Les mouches* de Sartre no ve la luz en España hasta 1970, en un periodo en el que la censura seguía vigente, pero era más beligerante. Hay que esperar a 1979, es decir, a la llegada de la democracia, para encontrar *Caligula*, de Camus, editada en España. El discurso cambia en el caso de otros autores como Giraudoux o Anouilh. El primero está presente en traducciones publicadas en España desde 1965. No consta en nuestro cuadro de recepción ninguna obra mitológica de Anouilh publicada por ninguna editorial española, pero una consulta en repertorios como la Biblioteca Nacional nos permite constatar la presencia del autor en catálogos como el de la mencionada editorial Alfíl.

En tercer lugar, es imprescindible repasar la situación de la escena española antes de llegar a conclusiones tajantes con respecto a la recepción de las obras analizadas en España. Una consulta a la página del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música nos permite analizar, con cierto conocimiento de causa —es cierto que los datos arrojados no son exhaustivos y no recopilan todos los estrenos—, la presencia de Giraudoux, Cocteau, Anouilh, Sartre y Camus en las carteleras españolas. Sin duda, Anouilh fue el autor más representado entre 1939 y 1975.

— Apollinaire. No constan estrenos de *Les mamelles de Tirésias* en España en el repertorio consultado, si bien la obra es conocida en el entorno del teatro independiente. Su interés está vinculado a la obra musical homónima de François Poulenc, estrenada en Barcelona (Teatre del Liceu, 2009).

— Anouilh. Sin duda, Anouilh fue el autor más representado entre 1939 y 1975. La primera referencia que aparece en la página es, precisamente, *Antigone*, lo que indica su presencia en los teatros españoles aunque no hubiera ediciones impresas de la obra publicadas en España. Se registran cuarenta y ocho representaciones del autor hasta 1975, siendo sin duda *Antigone* la obra más representada. También abundan los montajes de *Medée* y un estreno dedicado a *Euridice*, obra que no hemos encontrado en los repertorios editoriales seleccionados. Otro dato significativo es el considerable número de montajes que se registra hasta el año 2000. A partir de esta década resulta evidente que el interés hacia Anouilh decae, pues el número de estrenos es muy inferior al que se registra en periodos anteriores.

— Giraudoux. El interés hacia Giraudoux parece menor en lo que a número de montajes se refiere si tomamos como Anouilh como referencia. Su recepción editorial es, como se deduce del cuadro que aparece en el Anexo, relativamente breve también. Queda fuera de nuestro análisis *Ondine* (1939), una de las obras más representadas y que también ha sido objeto de varias ediciones, pues está vinculada a la mitología germánica. Junto a *La folle de Chaillot* (1943) es su obra más representada.

— Cocteau. El caso de Cocteau puede considerarse inverso al de Anouilh. Sus representaciones antes de 1975 son escasas, pero resulta patente el interés hacia el autor a partir de 1980, ya que la cantidad de montajes aumenta considerablemente. Es el autor más representado de todos los analizados en este artículo, lo que hace suponer un aumento de sus ediciones en los próximos años. El mayor número de representaciones se corresponde con *Les parents terribles* y *La voix humaine* (1930), dos de sus obras más conocidas pero que no entran en nuestro estudio al no ser de tema estrictamente mitológico. En cualquier caso hemos rastreado algunos montajes de *Antigone* (1988) y *Edipe* (1995, 2001), si bien en el caso de esta última obra no queda claro el punto de partida, que puede ser tanto la obra homónima publicada por el autor en 1926 o *La machine infernale*, una variación sobre el tema de Edipo escrita en 1934.

— Sartre. Las representaciones teatrales consagradas a la obra de Sartre también aumentan, como en el caso de Cocteau, a partir de 1975, si bien el protagonismo de *Les mouches* y de *Les troyennes* es relativo en la cartelera. La frecuencia del teatro sartreano en los escenarios —*Huis clos* (1943) es su pieza más representada— hace imaginar que seguirá representándose en los próximos años. Ya hemos comprobado que tanto *Les troyennes* como *Les mouches* no se publicaron en España por motivos de censura hasta fecha tardía; no obstante, los primeros montajes de las obras datan de 1968.

— Camus. La misma situación se aplica en el caso de Camus, pues en 1963 encontramos el primer montaje de *Calígula* por parte de la compañía Lope de Vega y, como en el caso de *Les mouches* y de *Les troyennes*, en las últimas décadas se ha incrementado notablemente el número de representaciones dedicadas a la obra. Estas aparentes incongruencias por parte de la censura, que permite montajes teatrales pero no autoriza después la publicación de las obras, es una muestra más de la arbitrariedad que

caracterizaba a la actividad censora, más aún si tenemos en cuenta que la dirección de teatro tenía un sistema de revisión propio, por lo que no seguía los mismos pasos que las autorizaciones en el caso del sector editorial (Rabadán, 2000: 164).

En cuarto y último lugar, es necesario tener en cuenta un factor clave a la hora de entender el escaso volumen de publicaciones dedicadas al teatro en los catálogos editoriales. El teatro siempre se vende peor que otros géneros literarios, pues nunca ha cosechado entre los lectores tanto éxito como la narrativa o el ensayo. Así lo constata Lola Puebla López-Sigüenza en su trabajo sobre la colección Alfil (Puebla López-Sigüenza, 2012). En el caso de la editorial MK, que editaba obras teatrales en la década de 1970, los precios son económicos pero «las tiradas no superan nunca los 3.000 ejemplares, y aun así no se venden» (Beaumont, 1979). Por ello, las recepciones estudiadas no son particularmente extensas. En la actualidad, es de esperar que los autores reseñados sigan en catálogo, aunque siempre por iniciativa de editores independientes como Libros del innumerable o en grandes repertorios de clásicos como Ediciones Cátedra o Alianza Editorial.

Concluimos nuestro artículo con una reflexión sobre posibles ediciones de obras mitológicas aún inéditas en España. Es el caso de *Elpénor*, una sátira de Giraudoux ya mencionada anteriormente, o de *Électre*, que aún no ha conocido una traducción al español. Algo similar sucede con el *Cedipe* de Cocteau, del que no hemos encontrado ninguna huella editorial. Tampoco se puede rastrear ninguna edición de Anouilh en la actualidad, autor que merece ser recuperado. André Gide, vinculado a una generación anterior, pero interesante promotor del teatro mitológico, es autor de un *Cedipe* que apareció en Argentina en la década de 1950, pero no hay rastro posterior ni de este título ni de su teatro sobre el argumento. En cualquier caso, el interés escénico que ha suscitado este teatro en los últimos años hace suponer, a pesar de la escasa rentabilidad que entraña la publicación de esta literatura, la aparición de nuevas ediciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVSTAD, Cecilia & Alexandra ASSIS ROSA (2015): «Voice in Retranslation. An Overview and Some Trends». *Target*, 27: 1, 24.
- ANOUILH, Jean (1946 [1942]): *Antigone*. París, La Table Ronde.
- APOLLINAIRE, Guillaume (2003 [1917]): *Les mamelles de Tirésias*. Biblioteca Virtual Universal. URL: <https://biblioteca.org.ar/libros/168096.pdf>
- ARTAUD, Antonin (2011 [1938]): *Le Théâtre et son double*. París, Gallimard.
- BALESTRINO, Graciela (2008): *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*. Hondarribia, Hiru.
- BARTHES, Roland (1984 [1968]): «La mort de l'auteur», in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. París, Le Seuil.

- BEAUMONT, José F. (1979): «La escasez de publicaciones especializadas, un factor más de la crisis del teatro. Entrevista con Margarita Kramer, directora de Ediciones MK». *El País*, 13 de noviembre. URL: https://elpais.com/diario/1979/11/13/cultura/-311295606_850215.html
- BEHIELS, Lieve (2006): «La recepción de Sartre en España». *Espéculo. Revista de Estudios literarios*, 32. URL: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/sartrees.html>
- BEHIELS, Lieve (2018): «Rosa Chacel: novelista y traductora española exiliada». *Cadernos de Tradução*, 38, 47-64.
- BERMAN, Antoine (1990): «La retraduction comme espace de la traduction». *Palimpsestes*, 4, 1-7. URL: <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>
- BROYER, Jean (1999): *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle*. París, Ellipses.
- BOURDIEU, Pierre (1979): *La distinction. Critique sociale du jugement*. París, Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, Pierre (2000): *Cuestiones de sociología*. Traducción de Enrique Martín. Madrid, Istmo.
- CADERA, Susanne (2017): «Literary Retranslation in Context: An Historical, Social and Cultural Perspective», in Susanne Cadera & Andrew Walsh (eds.): *Literary Retranslation in Context*, Berna, Peter Lang, 5-18.
- DEANE-COX, Sharon (2014): *Retranslation. Translation, literature and reinterpretation*. Londres, Bloomsbury.
- ECO, Umberto (2013): *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milán, Bompiani.
- EVEN ZOHAR, Itamar (1990): «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem». *Poetics Today* 11: 1, 45-51.
- FALCÓN, Alejandrina (2018): *Traductores en el exilio. Argentinos en editoriales españolas: traducciones, escrituras por encargo y conflicto lingüístico (1974-1983)*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- FÓLICA, Laura (2018): «De vanguardias moderadas a heterodoxas: la recepción de la “patafísica” de Alfred Jarry en la prensa literaria española y argentina del siglo XX». *Artes del ensayo. Revista internacional sobre el ensayo hispánico*, 2, 101-212.
- FERNÁNDEZ MOYA, María (2015): «La internacionalización de los editores. Los mercados exteriores», in Jesús Antonio Martínez Martín (ed.), *Historia de la edición en España (1939-1975)*. Madrid, Marcial Pons, 575-596.
- FONDEBRIDER, Jorge (2021): «Vindicación del traductor argentino Abel Dubois», in *Club de traductores literarios de Buenos Aires*. URL: <https://clubdetraductoresliterariosdebaires.blogspot.com/2021/10/vindicacion-del-traductor-argentino.html>
- GAMBIER, Yves (1994): «La retraduction: retour et détour». *Méta: Journal des traducteurs*, 39: 3, 413-417.
- GAMBIER, Yves (2011): «La retraduction: ambiguïtés et défis», in Enrico Monti & Peter Schneider (dir.), *Autour de la retraduction*, Lille, Orizons, 52-66.

- GARCÍA ROMERO, Fernando (1997): «Sobre *Penélope* de Domingo Miras». *Epos XIII*, 55-75.
- GARCÍA ROMERO, Fernando (1999): «El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX». *Cuadernos de Filología Clásica*, 9, 281-303.
- GENETTE, Gérard (1989 [1982]): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus.
- IGLESIAS, Luis (1996): «Introducción», in Antonio Buero Vallejo, *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*. Madrid, Cátedra.
- INGARDEN, Roman (1989): «Concreción y reconstrucción», in R. Warnig (ed.), *Estética de la recepción*. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid, Visor, 35-54.
- JAEGER, Werner (1982): *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. Traducción de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. México, FCE.
- JAKOBSON, Roman (2000 [1959]): «On Linguistics Aspects of Translation», in Lawrence Venuti (ed.), *The Translator Studies Reader*. Londres, Routledge, 113-118.
- JAUSS, Hans Robert (1989): «La *Ifigenia* de Goethe y la de Racine», in R. Warnig (ed.), *Estética de la recepción*. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid, Visor, 197-208.
- LEFEVERE, André (1992): *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Londres, Routledge.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1995): *Antropología estructural*. Traducción de Eliseo Verón. Barcelona, Paidós.
- LOTMAN, Iuri (1978): *Estructura del texto artístico*. Traducción de Valeriano Imbert. Madrid, Istmo.
- MEDINA BARRENECHEA, Susana (2015): *Una aproximación a El misterio de María Celeste de Alejandro Casona desde la perspectiva de la antropología simbólica*. Tesis doctoral realizada bajo la dirección de Adela Martínez García. Málaga, Universidad de Málaga.
- MONTI, Enrico & Peter SCHNEIDER [dir.] (2011): *Autour de la retraduction*. Lille, Orizons.
- MORET, Xavier (2002): *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona, Destino.
- NOUDELMANN, François (1993): «*Huis clos*» et «*Les Mouches*», de Jean-Paul Sartre. París, Gallimard.
- PANCHÓN HIDALGO, Marian (2018): *Traducción, censura y recepción de la literatura surrealista en España (1959-1975)*. Tesis doctoral realizada bajo la dirección de Elena Rodríguez Murphy y Solange Hibbs-Lissorgue. Toulouse y Salamanca, Université de Toulouse-Jean Jaurès y Universidad de Salamanca.
- PUEBLA LÓPEZ-SIGÜENZA, Lola (2012): *Colección Teatro de editorial Escelicer*. Madrid, Inaem.
- PYM, Anthony (1998): *Method in Translation History*. Manchester, St. Jerome.
- RABADÁN, Rosa [ed.] (2000): *Traducción y censura inglés-español (1939-1975). Un estudio preliminar*. León, Universidad de León.
- RÍOS GUARDIOLA, María Gloria (2013): «El teatro francés en la revista *Sur* (1932-1965)». *Anales de Filología Francesa*, 21, 333-349.

- RIVALAN GUÉGO, Christine (2015): «Formas y formatos. El libro del bolsillo», in Jesús A. Martínez Martín (ed.), *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons, 473-520.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1997): *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ ILLÁN, Juan Carlos (2015): «Los editores españoles en el exterior. El exilio», in Jesús A. Martínez Martín (ed.), *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons, 549-576.
- SARTRE, Jean-Paul (1996 [1946]): *L'existentialisme est un humanisme*. París, Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (1998 [1944]): *Huis clos. Les mouches*. París, Gallimard.
- VALDERRAMA, Cristina (1988): *El teatro francés en España entre 1940 y 1975. Recepción de los dramaturgos franceses contemporáneos en los escenarios de Madrid*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- WOLF, Michaela (2007): «The emergence of a sociology of translation», in Michaela Wolf & Alexandra Fukari A. (eds.), *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam, Philadelphia, Benjamins, 1-36.

ANEXO. El teatro francés de argumento mitológico en España (1900-1945)

Tabla 1. Recepción de Gillaume Apollinaire

Gillaume Apollinaire						
Título original	Fecha	Título traducido	Fecha	Ciudad, Editorial	Traductor	Comentarios
<i>Les mamelles de Tirésias</i>	1917	<i>Las tetas de Tiresias</i>	2009	Buenos Aires, Losada	Mariano Fiszman	
<i>Les mamelles de Tirésias</i>	1917	<i>Las tetas de Tiresias</i>	2018	Zaragoza, Libros del innombrable	Pedro Montalbán Kroe- bel	

Tabla 2. Recepción de Jean Cocteau

Jean Cocteau						
Título original	Fecha	Título traducido	Fecha	Ciudad, Editorial	Traductor	Comentarios
<i>Antigone</i>	1922	<i>Antígona</i>	1952	Buenos Aires, Emecé	Miguel Alfredo y Rosa Chacel	
<i>Bacchus</i>	1951	<i>Teatro Baco</i>	1956	Buenos Aires. Losada	Miguel de Hernani	Este primer volumen incorpora <i>Baco</i> , junto a otras obras de tema no mitológico.
		<i>Obras escogidas Baco La máquina infernal Orfeo</i>	1966	Barcelona, Aguilar	<i>La máquina infernal</i> : Julio Lago <i>Orfeo</i> : No consta <i>Baco</i> : Miguel de Hermani	Este primer volumen incorpora <i>Orfeo</i> , <i>La máquina infernal</i> y <i>Baco</i> junto a otras obras de tema no mitológico.

Tabla 3. Recepción de Jean Giraudoux

Jean Giraudoux						
Título original	Fecha	Título traducido	Fecha	Ciudad, Editorial	Traductor	Comentarios
<i>Amphytrion 38</i>	1929	<i>Anfitrión 38</i>	1965	Madrid, Alfil	Fernando Díaz Plaja	
<i>La guerre de Troie n'aura pas lieu</i>	1935	<i>No habrá guerra de Troya</i>	1959	Madrid, Alfil	Fernando Díaz Plaja	
<i>La guerre de Troie n'aura pas lieu</i>	1935	<i>La guerra de Troya no tendrá lugar</i>	1996	Madrid, Cátedra	Francisco Torres Monreal Guy Teissier	Ambos traductores redactan una introducción. La obra se publica junto con <i>La folle de Chaillot</i> .

Tabla 4. Recepción de Jean Anouilh

Jean Anouilh						
Título original	Fecha	Título traducido	Fecha	Ciudad, Editorial	Traductor	Comentarios
<i>Antigone</i>	1942	<i>Antígona</i>	1956	Buenos Aires, Losada	Aurora Bernárdez	La obra se publica en el volumen <i>Teatro: nueve piezas negras</i> .
<i>Antigone</i>	1942	<i>Antígona</i>	1966	Buenos Aires, Losada	Miguel Ángel Asturias Edgardo Cozarinsky	La obra se publica en el volumen <i>Teatro</i> , donde se recopilan las piezas negras, las piezas rosas, las nuevas piezas negras, las piezas chirriantes, las piezas brillantes y las piezas con disfraz.
<i>Antigone</i>	1942	<i>Antígona</i>	2003	Buenos Aires, Losada	Aurora Bernárdez	Se publica junto a <i>Jezabel</i> .
<i>Médée</i>	1953	<i>Medea</i>	1960	Buenos Aires, Losada	Aurora Bernárdez	La obra se publica en el volumen <i>Teatro: nueve piezas negras</i> .
<i>Médée</i>	1953	<i>Medea</i>	1966	Buenos Aires, Losada	Miguel Ángel Asturias Edgardo Cozarinsky	La obra se publica en el volumen <i>Teatro</i> , donde se recopilan las piezas negras, las piezas rosas, las nuevas piezas negras, las piezas chirriantes, las piezas brillantes y las piezas con disfraz.

Tabla 5. Recepción de Jean-Paul Sartre

Jean-Paul Sartre					
Título original	Fecha	Título traducido	Fecha	Ciudad, Editorial	Traductor
<i>Les mouches</i>	1943	<i>Las moscas</i>	1948	Buenos Aires, Losada	Aurora Bernárdez
<i>Les mouches</i>	1943	<i>Las moscas</i>	1970	Madrid, Aguilar	Aurora Bernárdez
<i>Les mouches</i>	1943	<i>Las moscas. Nekrassov</i>	1979	Buenos Aires, Losada	Aurora Bernárdez
<i>Les mouches</i>	1943	<i>Las moscas</i>	1981	Madrid, Alianza	Aurora Bernárdez
<i>Les mouches</i>	1943	<i>Las moscas</i>	2005	Buenos Aires, Losada	Aurora Bernárdez
<i>Les troyennes, adaptation de la pièce d'Euripide</i>	1965	<i>Las troyanas</i>	1967	Buenos Aires, Losada	
<i>Les Troyennes, adaptation de la pièce d'Euripide</i>	1965	<i>Las troyanas</i>	1970	Madrid, Aguilar	Alfonso Sastre
<i>Les Troyennes, adaptation de la pièce d'Euripide</i>	1965	<i>Las moscas. Muertos sin sepultura. Las troyanas (adaptación de Eurípides)</i>	2007	Buenos Aires, Losada	María Martínez Sierra
<i>Les troyennes, adaptation de la pièce d'Euripide</i>	1965	<i>Las troyanas</i>	2010	Buenos Aires, Losada	María Martínez Sierra

Tabla 6. Recepción de Albert Camus

Albert Camus						
Título original	Fecha	Título traducido	Fecha	Ciudad, Editorial	Traductor	Comentarios
<i>Caligule</i>	1944	<i>Calígula</i>	1949	Buenos Aires, Losada	Aurora Bernárdez Guillermo de Torre	<i>Calígula</i> forma parte del volumen <i>Teatro</i> , junto con <i>El malentendido</i> , <i>Estado de sitio</i> y <i>Los justos</i> . Se reedita en 1962, 1968.

<i>Caligule</i>	1944	<i>Calígula</i>	1959	México, Aguilar	Federico C. Sáinz de Robles	Colección de obras completas habitual en la editorial Aguilar. 2 tomos, de 1190 pp. Se reedita parcialmente en 1974 con el títulos <i>Narraciones y Teatro</i> . Incorpora <i>Calígula</i>
<i>Caligule</i>	1944	<i>Calígula</i>	1973	Buenos Aires, Losada		Se publica junto con <i>El malentendido</i> . Reedición en 2008.
<i>Caligule</i>	1944	<i>Calígula</i>	1979	Madrid, MK editor	J. Escué Porta	La editorial MK está especializada, como Escelicer/Alfil, en obras de teatro. Publicaron autores de moda en el momento como Miller o T. Williams.
<i>Caligule</i>	1944	<i>Calígula</i>	1981	Madrid, Alianza/Losada	Aurora Bernárdez	Se publica en España por primera vez la versión de Aurora Bernárdez en colaboración con la editorial argentina, que tiene los derechos de la traducción. Varias reediciones: 1986, 1996.
<i>Caligule</i>	1944	<i>Narrativa y teatro</i>	1985	Barcelona, Seix Barral	Federico C. Sainz de Robles	<i>Calígula</i> forma parte de este volumen, publicado en la colección Summa literaria.
<i>Caligule</i>	1944	<i>Obras completas</i>	1996	Madrid, Alianza		<i>Calígula</i> aparece integrada en este cofre de <i>Obras completas</i> en 5 tomos. Reedición en 2010, 2013.
<i>Caligule</i>	1944	<i>Calígula</i>	1999	Madrid, Alianza	Javier Albiñana	Reedición en 2013.
<i>Caligule</i>	1944	<i>Teatro</i>	2021	Barcelona, DeBolsillo	Javier Albiñana Mauro Armiño Pedro Laín Entralgo Milagros Laín Martínez	<i>Calígula</i> forma parte de este volumen junto a <i>El malentendido</i> , <i>El estado de sitio</i> y <i>Los justos</i> .