

La traducción teatral censurada por el franquismo: *Salomé* en España
Helena Luque Rivero
Universidad de Málaga / CES Felipe II (UCM)
Traducción e Interpretación

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo contribuir a los Estudios de Traducción Dramática mediante el análisis de *Salomé* de Oscar Wilde, obra que fue prohibida en Inglaterra en el momento de su composición a finales del siglo XIX. Así se investigará la suerte que corrió en España durante la dictadura franquista. Este estudio se centra en un único elemento extralingüístico de la traducción teatral, la censura, y se intentará determinar la influencia que tuvo esta práctica en la recepción española de *Salomé* mediante el cotejo del texto original inglés y una traducción española censurada por el régimen.

Palabras clave: traducción teatral, censura franquista, *Salomé*, Oscar Wilde.

1. La obra

La *Salomé* de Wilde es una interpretación personal y fantástica del relato bíblico en el que la hija de la reina de Judea, Salomé, pide a Herodes la cabeza de Juan Bautista. Mientras que en la escueta narración bíblica original Salomé es un mero instrumento de su madre Herodías, en el relato de Wilde es una mujer activa movida por un deseo irrefrenable. Wilde escribió *Salomé* en una estancia en Torquay, Inglaterra, con su amante Lord Alfred Douglas en el invierno de 1891. La obra fue escrita en francés, probablemente porque fue allí donde Wilde la concibió, y porque la sociedad francesa parecía más preparada para una obra de este tipo. Lord Alfred Douglas, tres años después, la vertió a la lengua inglesa, y será este texto el que utilicemos como texto origen, ya que ha sido el que se ha tenido en cuenta en la literatura. La historia original, ya de por sí cargada de erotismo, le da a Wilde la oportunidad de escribir una obra caracterizada por su matiz sexual y, en cierta manera, de dar rienda suelta a sus propias pasiones, pues como veremos Salomé adopta el discurso de un hombre homosexual (Moix, 1979).

En esta obra teatral, de un solo acto, la princesa Salomé se prenda de Juan Bautista, el profeta que Herodes mantiene preso en palacio y que constantemente injuria a Herodías. Cuando la joven le pide a Juan que le deje tocarlo y besar sus labios, él se niega rotundamente y la insulta como a su madre. Entonces, Salomé se aprovecha del deseo que despierta en su padraastro, el rey Herodes. El tetrarca le ruega que baile para él la danza de los siete velos, y Salomé le hace jurar que a cambio le concederá cualquier cosa que ella pida. Tras el baile, la princesa exige que le traigan en una bandeja de plata la cabeza de Juan Bautista: es su venganza por no haberla amado. Una vez que tiene la cabeza del profeta en su poder, libera su deseo y la besa. Ante un acto tan deplorable, Herodes manda matar a Salomé.

Este relato, de argumento aparentemente sencillo, encierra en realidad una rica simbología. El lenguaje está plagado de metáforas que evocan imágenes que cada uno de los personajes utiliza para ejemplificar la belleza que contempla. De gran importancia es la metáfora de la luna, astro que se asimila a Salomé. Los hombres de la corte y Herodes la contemplan como un objeto bello y la dotan de importancia mediante su mirada masculina, la describen como describen a Salomé. Y ella, por su parte, se ve reflejada en la misma luna como una virgen que huye de la mirada lasciva de cuantos hombres la rodean. Pero todo eso cambia cuando escucha la voz de Juan. Salomé, movida en un primer momento por la curiosidad, cambia del rol pasivo al activo cuando descubre al profeta (Lewsadder, 2002). Por su parte, Juan, en su papel de santo varón, adopta la actitud femenina que tenía Salomé al huir de la mirada de Herodes, por lo que es él ahora el que se asemeja a la casta luna, y ve el comportamiento de

aquella como algo antinatural, pues no concibe que una mujer pueda tener deseo sexual. Salomé le dedica a Juan su canto carnal al cuerpo masculino, que difiere mucho del abstracto que le dedicaban a ella los hombres: como ya hemos visto, el discurso de Salomé son en realidad las alabanzas al cuerpo masculino de un homosexual encubierto.

2. Representaciones y traducciones españolas

En la época en la que Wilde escribió su *Salomé*, en Inglaterra estaba vigente una ley que prohibía la representación de cualquier obra de tema bíblico, secuela del enfrentamiento de Enrique VIII con Roma. A pesar de que esta ley se derogó, *Salomé* no se estrenó hasta veinte años después de que la norma no fuera efectiva. Los informes de censura ingleses del momento llevan a pensar que la causa de esta dilatada prohibición fue la representación del deseo femenino, aunque la versión oficial se refiriese al tema bíblico. En París la obra se estrenó por primera vez en el Théâtre de l'Oeuvre en el año 1896, aunque Wilde no pudo acudir por encontrarse en la cárcel. Un año más tarde se representó en Berlín, y poco tiempo después en Estados Unidos. Mientras tanto en Inglaterra, ya después de la muerte de Wilde, ni siquiera la ópera homónima de Richard Strauss consiguió autorización del gran chambelán por ser esta demasiado cercana al original del autor irlandés. Finalmente, en 1931 se autoriza la representación de *Salomé* en Inglaterra. A pesar de que la representación fue prohibida, no ocurrió lo mismo con la publicación del libro. La versión inglesa de *Salomé* vio la luz por primera vez en 1894 con las ilustraciones de Aubrey Beardsley, que tanto hirieron el pudor inglés.

Salomé fue la primera obra de Oscar Wilde que se representó en España. La primera traducción data del año 1902 y fue realizada por J. Pérez Jorba y B. Rodríguez, sin que se hayan encontrado datos de que fuera representada. En esa época, en pleno modernismo español, los jóvenes escritores toman la pieza como uno de los pilares de su corriente. El traductor Ricardo Baeza se especializa en Wilde, al igual que Ramón Gómez de la Serna y Alcalá-Galiano, e incluso llega a pronunciar varias conferencias sobre *Salomé* en Londres. Hay que destacar que la traducción de Baeza se caracteriza por estar claramente hecha pensando en la representación (Mateo, 2010). Siendo Wilde, por tanto, un ejemplo para las nuevas generaciones intelectuales y europeístas, no es de extrañar que se vayan sucediendo las versiones. Sin embargo la más representativa es la doble traducción que Joaquín Pena hizo al catalán y al castellano en el año 1910, pues fueron estos textos los que se utilizaron en las primeras puestas en escena de *Salomé* en España, y los que avivaron la polémica a causa de la sexualidad y el baile de la princesa. La primera representación de esta obra fue en catalán y se ofreció en el Teatro Principal de Barcelona en el año 1910, por parte de la compañía de Margarita Xirgu. Tras pasar por Málaga y Canarias, en mayo de 1914 la compañía llega al Teatro de la Princesa de Madrid, actual Teatro María Guerrero. La primera representación, el día 20 de mayo, suscita más críticas negativas que positivas aunque todas coinciden en el talento de Xirgu (en el papel de Salomé) y en lo mejorable de la traducción. En *El Heraldo de Madrid* del día 21 de mayo se tilda la obra de un «bárbaro caso de sadismo». Por el contrario, en *El Liberal* se deshacen en alabanzas sobre todo a la actriz: reina una «sensación de arte serio, sincero y grande» y Xirgu refleja con toda verdad imaginable «la voluptuosidad terrible, el sadismo más bien, de la hija de Herodías» (p. 3). *El País*, de igual manera, elogia a la actriz, que sabe personificar «todas las vibraciones del deseo» de Salomé, aunque «el arreglo del señor Peña [sic] tiene alguna que otra disonancia con el verbo de Oscar Wilde» (p. 2). Mucho más interesante es la crítica de *La Época*. Para empezar, la obra de Wilde es calificada aquí de «sádica y nauseabunda», «un caso de aberración monstruosa aderezada con exquisiteces retóricas», sin olvidar que «de los extravíos de las aberraciones morbosas (...)

sólo pueden hablar con acierto los especialistas de enfermedades mentales o los profesionales del sadismo» (p. 1). En *El Imparcial* del 26 de mayo se alude a la pieza como un «monstruoso y repulsivo drama, tan deplorablemente traducido», a la vez que se le aconseja a la actriz «anteponer nuestro teatro al exótico y heterogéneo», y sobre todo a huir «como de la peste de esas traducciones en una jerigonza franco-hispano-catalánica» (p. 2). Pese a todo, las traducciones se seguirían produciendo a lo largo del siglo XX, como son la de F. S. (1943), de José M.^a Claramunda Bes (1972), de Jorge A. Sánchez Rottner (2000) y de Rosa S. de Naveira (2001). Sin embargo, las más destacables son las realizadas por Pere Gimferrer en 1971, que se constituyó como una versión nueva y más fresca, la traducción catalana de Terenci Moix para una versión televisiva de la obra de 1979 y la de Mauro Armiño del 2004, que se llevó a las tablas un año después.

3. Metodología. Definición del corpus de trabajo

Este trabajo se encuadra dentro de los Estudios Descriptivos de Traducción, y se ha servido de la metodología y presupuestos básicos de esta rama. Siguiendo los postulados expuestos por Toury (1997), pretende ser más que una simple descripción de los textos, por lo que se llevará a cabo una detallada labor de comparación entre el texto fuente y meta, seguida del posterior análisis de los resultados. Desde el primer momento, y siguiendo los postulados funcionalistas, hemos establecido que solo se considerarían textos teatrales traducidos que hubieran sido representados, puesto que la finalidad del texto teatral (ser leído o representado) cambia sustancialmente la estrategia de traducción (Aaltonen, 2000). Por otro lado, el texto objeto de estudio debía ser una traducción del inglés, dado que es la versión que tradicionalmente se ha considerado en la literatura. Por último, se hacía necesario encontrar una versión meta censurada de la traducción al español que cumpliera los requisitos anteriores, esto es, que hubiera sido llevada a las tablas y que hubiera sido vertida del inglés.

La fase más importante de la búsqueda se desarrolló en el Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares. Allí, mediante la consulta directa de las bases de datos informatizadas se tuvo acceso a los informes de la obra *Salomé* que se encontraban en el fondo de cultura, dentro de la sección de censura teatral. A pesar de que se mencionan varias traducciones de la pieza independientemente de que fueran representadas o no, aquí no se han tenido en cuenta los archivos de la sección de censura literaria en la que se recogen los documentos referentes a la censura de las traducciones para ser leídas, puesto que como ya se ha establecido, para el análisis, nuestro objetivo eran los textos con vistas a ser representados. Así, hemos localizado ocho cajas de documentos, de las cuales siete contenían el texto de la obra. De estos siete textos hemos seleccionado la única traducción que cumplía todos los requisitos establecidos anteriormente: la traducción enviada por la compañía Arte Nuevo en el año 1946, de traductor desconocido. Es necesario señalar que esta traducción no es mencionada en la literatura al respecto. De hecho, tan solo hemos encontrado referencia a ella en el catálogo mundial de bibliotecas, WorldCat, donde se señala que está hecha del inglés y que se desconocen el nombre del traductor y su fecha de publicación. No obstante, y con el fin de aportar más información contextual que ayude a entender el porqué de las enmiendas sufridas por *Salomé* en este texto particular y en el período histórico que nos ocupa, se tendrán en cuenta los informes de censura de las demás versiones que, al no haber sido apenas objeto de la mano censora, han sido descartadas, como queda dicho, de este cotejo.

4. *Salomé* a los ojos de los censores

Antes de adentrarnos en las opiniones vertidas por los censores sobre *Salomé*, se hace necesario un breve recordatorio del funcionamiento de la censura franquista (1939-1975).

En los primeros tiempos de la censura no había ningún tipo de ley que rigiese esta práctica. En el caso particular de las artes escénicas, para conseguir la autorización de una obra, el director de la compañía teatral tenía que enviar una solicitud en la que constaban todos los datos de la representación, además de tres copias del texto dramático. Después, tres censores leían el texto y rellenaban un informe en el que tenían que indicar el argumento de la obra, su valor estético y teatral, sus matices políticos y religiosos y las tachaduras o correcciones que creyeran pertinentes, entre otros. Los temas más perseguidos eran la homosexualidad y las relaciones adúlteras. El teatro sufrió, junto con el cine, un mayor control por parte de la censura, puesto que al estar dirigido a un público colectivo y dada su inmediatez, dramatismo y componente visual, se consideraba más peligroso, pues apela más fácilmente a los sentimientos de los espectadores (Muñoz Cáliz, 2007). Aspectos que eran tolerables en una novela no solían aprobarse para el teatro. Por esta razón, muy probablemente, siguieron apareciendo traducciones de *Salomé* mientras que sus representaciones fueron más bien escasas: la danza de los siete velos y el beso a Juan quedan a la imaginación del lector, pero no del espectador.

Hagamos, pues, un repaso a la información contextual que acompaña a las demás traducciones sometidas también al ojo censor pero no incluidas en nuestro corpus de trabajo. La primera de ellas es la de la compañía Teatro del Arte, dirigida por Antonio de Cabo, que solicita la autorización para representar *Salomé* en el Festival de Murcia en el año 1957. Morales de Acevedo, uno de los censores que la evalúan, apunta que la obra solo es «tolerable en sesiones de cámara y con autorización del censor religioso¹», debido a que «las “hermosas crudezas de todos los órdenes” impiden al lector aceptar representaciones públicas». No se indican tachaduras ni correcciones. El censor religioso, el reverendo Padre Andrés Avelino Esteban, autoriza la obra únicamente para mayores de 18 años y advierte que se cuiden «las formas en el festín y danzas».

En el año 1966 se recibe la solicitud para representar *Salomé* de la compañía Teatro Amateur Quintín Lacambra desde Barcelona, con la intención de representar la obra un solo día. En este caso, los tres censores apuntan una única tachadura: «Era virgen y me desfloraste» (p. 30). De nuevo un reverendo, P. Blajot, advierte que «conviene vigilar la puesta en escena de la danza de los siete velos», aunque aprueba que se autorice la obra.

Ya en 1971, el delegado provincial de Murcia remite a la Junta de Censura Teatral la solicitud del Grupo de Teatro Latino para representar *Salomé* el 20 de septiembre de ese año en el Casino Viejo de Algezares. El comentario más interesante de los censores lo escribe el reverendo P. Cea: «Como el texto no abunda en acotaciones es necesario que sobre todo las referentes al vestuario y gestos que acompañen el diálogo de Salomé y el Bautista respondan a la seriedad debida». Como hemos visto, esta indicación sobre la puesta en escena se repite en todos los informes de censura, y los de la traducción objeto de estudio del año 1946 no son la excepción.

En el caso de la traducción de 1946, que es la elegida como objeto de estudio, los tres censores que la evalúan, José M.^a Ortiz, el reverendo Francisco Mauricio de Begoña y Emilio Morales de Acevedo, comparten la opinión de que *Salomé* tiene un gran valor literario y teatral. Concretamente, Ortiz afirma que la obra es «de una gran belleza y fuerza de expresión», aunque «no es obra para todos los públicos, que no sabrán explotar ni valorar su

exposición y desarrollo». El reverendo, que actúa como censor religioso, escribe que «la leyenda en torno a Salomé hace, merced al autor, que esta obra resulte refinada y morbosa en general. Con algunas tachaduras de lo más apasionadas, podrá tolerarse». Ortiz hace entonces referencia a un aspecto muy importante del texto que se ha repetido en los posteriores informes de censura, y que no es otro que el de su puesta en escena: «Encuentro otro reparo fundamental que radica principalmente en el montaje (vestuario) e interpretaciones de la obra, muy peligroso por el acusadísimo matiz sexual a que se presta. De no llevarse a la escena con gran esmero y evitando estos escollos en forma que ofrezca absoluta garantía a esta Dirección General, la obra debe prohibirse». Morales de Acevedo escribe en su informe:

No es aconsejable otra cosa en producciones consagradas como maestras, que o prohibirlas o tolerar su representación con la mayor amplitud, salvando solamente lo que pueda afectar a lo divino. La neurosis líbrica de Salomé es precisamente lo que da valor al drama, pese a su morbosidad. De todas formas, como no es teatro para el gran público ni para el pueblo, solo serán contadísimas —y hasta singulares— sus representaciones y probablemente para un círculo reducido de escritores y artistas.

Finalmente, se concluye que la obra puede representarse para mayores de 18 años una vez hechas las correcciones.

5. Comparación del texto original y del texto censurado

Es necesario apuntar aquí que la presente es una traducción que destaca por seguir fielmente el original, por lo que los leves cambios del texto original a la traducción censurada no se comentarán. En cuanto a la actuación de la censura en el texto de *Salomé* de 1946 aparecen dos tipos de marcas: las tachaduras en lápiz rojo son obra de Emilio Morales de Acevedo, y los corchetes con lápiz normal se deduce que corresponden al reverendo Francisco Mauricio de Begoña. Estas marcas estarán indicadas gráficamente en los pasajes que se presentan como ejemplo: las tachaduras aparecerán en los ejemplos en color rojo, y los símbolos «< >» harán de corchetes. Mientras que las correcciones en rojo de Morales de Acevedo se tratan en los informes como eliminaciones, no hay ninguna pista sobre la naturaleza de las correcciones del reverendo. En cualquier caso, todas estas correcciones serán tratadas como omisiones y se analizarán una a una con el objetivo de dilucidar la motivación tras ellas. A continuación, nos centraremos en los diferentes tipos de censura sufridos por la traducción escogida. Por razones de espacio, solo incluiremos algunos ejemplos ilustrativos de cada tipo.

5.1. La censura de aspectos referidos a la representación

Este tipo de censura comprende todas aquellas restricciones y modificaciones impuestas a la *mise en scène* y no al texto escrito, y engloba lo anteriormente dicho en los informes de censura. Además, en el propio texto censurado encontramos otro ejemplo que afecta a la representación:

THE JEWS.- Oh! Oh!
[p. 62]

LOS JUDÍOS.- ¡Horror!
[p. 88]

Al lado de esta intervención de los judíos hay, escrito a lápiz y entre paréntesis, «murmillos». En este caso se ha añadido un elemento no presente ni en el texto original ni en el meta: una indicación para la representación. Por otro lado, este es uno de los pocos casos en los que el traductor se ha alejado del original. Aunque contamos con escasos ejemplos de este tipo de

censura no por ello deja de ser relevante, y dan fe de que el elemento visual no escapa tampoco al ojo censor.

5.2. La censura religiosa

En este apartado presentamos un par de pasajes de la obra traducida que han sido señalados por los censores por tratar temas que afectan, directa o tangencialmente, a la religión. En primer lugar, encontramos un caso de censura religiosa en las palabras de Herodes y en la contestación de su mujer Herodías:

HERODES.- It may be he is
drunk with the wine of God.
[p. 44]

ANTIPAS².- Tal vez esté ebrio **del**
vino de Dios.
[p. 81]

Juan Bautista acaba de gritar una de sus profecías, que ambos reyes han escuchado. La reina dice que el profeta habla como un borracho, y la intervención que sirve de ejemplo es lo que le contesta su marido. Herodes, temeroso en general, sugiere que quizá el profeta hable de tal manera porque cree fervientemente en Dios, entra en trance y hace profecías. Sin embargo, no parece positiva esta metáfora, como tampoco parece aceptable para un creyente comparar su fe con una borrachera. Creer en Dios sería entonces como estar ebrio, un estado alterado de la conciencia, un engaño pasajero que modifica el comportamiento de los hombres e impide que se les tome en serio, puesto que en su estado solo pueden decir y hacer cosas absurdas. Como la fe en Dios no puede ser considerada una creencia absurda, el censor, en este caso Morales de Acevedo, prefiere eliminar la alusión, al igual que la intervención siguiente:

HERODIAS.- What wine is that,
the wine of God? From what
vineyards is it gathered? In what
winepress may one find it?
[p. 45]

HERODÍAS.- **¿Qué vino es ese vino**
de Dios? ¿En qué viñedos se cosecha?
¿En qué lagar puede hallarse?
[p. 81]

La reina, ante la sugerencia de Herodes, no puede más que preguntarse indirectamente si realmente existe algún dios. De nuevo, la censura es claramente religiosa: no puede cuestionarse la existencia de Dios. Además, las anteriores palabras de Herodes habían sido ya eliminadas y por tanto mantener la respuesta de Herodías no tendría sentido.

5.3. La censura sexual

Aquí presentamos casos de algunos fragmentos de la obra que han sido eliminados por contener alusiones explícitas o implícitas al sexo. Los más representativos aparecen en las últimas intervenciones de Salomé, cuando la princesa ya tiene la cabeza de Juan.

SALOME.- I am athirst for thy
beauty; I am hungry for thy
body; and neither wine nor
apples can appease my desire.
[p. 65]

SALOMÉ.- **Tengo sed de tu**
belleza. Tengo hambre de tu cuerpo;
y ni el vino ni las manzanas pueden
apaciguar mi deseo.
[p. 90]

Esta es una de las declaraciones más directas e inequívocas de Salomé. Ya no se deleita en la alabanza de la belleza de Juan como cuando se enamora de él, sino que admite abiertamente que lo que en ella despertó era el deseo, un deseo que ahora no podrá apagar de ninguna

manera. La forma en que expresa esta apetencia es especialmente gráfica, y cobra aún más fuerza cuando a continuación se lee lo siguiente:

SALOME.- I was a virgin, and
thou didst take my virginity from
me.
[p. 65]

SALOMÉ.- Era virgen y me
robaste mi virginidad.
[p. 90]

Salomé no deja lugar a dudas: desea sexualmente al profeta. Es imposible no evocar la imagen de Salomé como un ser sexual. Los censores no querían ver a Bautista como un hombre que roba la virginidad de una doncella, pues puede que incluso el público pensara erradamente, al escuchar esta frase, que Juan había mantenido relaciones con Salomé.

Por último, dentro de este apartado, presentamos un ejemplo censurado por su contenido de carácter homosexual. Aparece cuando el paje de la reina Herodías habla del joven sirio, capitán de la guardia:

THE PAGE OF HERODIAS.- I
gave him a little box of perfumes
and ear-rings wrought in silver...
[p. 25]

PAJE.- Le di una caja de
perfumes, y aretes hechos de
plata...
[p. 74]

Narraboth, el capitán, se ha matado por no poder soportar el comportamiento de Salomé, que intenta poseer a Juan. El paje de Herodías pronuncia entonces estas palabras. Se intuye por ellas que el joven sirio y el paje mantenían una relación homosexual. La naturaleza del regalo claramente llama la atención de los censores, que no concebirían semejante intercambio entre hombres heterosexuales.

5.4. Miscelánea

Este apartado reúne casos de censura que no se ajustan directamente a las anteriores categorizaciones. Dentro de ellos hemos observado dos tendencias: la eliminación de pasajes de ambientación oriental y de imágenes antiestéticas. Los ejemplos que siguen son muestra de ello:

THE YOUNG SYRIAN.-
Through the clouds of muslin she
is smiling like a little princess.
[p. 17]

NARRABOTH.- <A través de las
nubes de muselina sonrío cual una
princesa diminuta.>
[p. 71]

Aquí vemos a una princesa árabe entre velos de muselina transparentes y de vivos colores; representa la imagen sensual que se asocia con el concepto de lo oriental que se tiene en Occidente, que muchas veces está asociada a la degeneración y, sobre todo, a la lujuria. La pista de que esto podría ser así nos la dio un artículo de *El Heraldo de Madrid* del día 21 de mayo de 1914 tras el paso de Xirgu por la capital, en el que se lee: «*[Salomé]* es el desenfreno de Oriente pugnando por triunfar del *[sic]* ascetismo cristiano». El siguiente ejemplo abunda en lo indicado anteriormente: la omisión de imágenes poco agradables.

SALOME.- It is like a knot of
serpents coiled round thy neck.
[p. 23]

SALOMÉ.- < Son cual un haz de
serpientes enroscadas alrededor de
tu cuello.>
[p. 73]

Salomé le ha pedido a Juan que le deje tocar sus cabellos, y cuando él se niega, la princesa critica su cabello. Esta es la comparación más dura que Salomé hace del cabello del profeta, al que equipara con el de la mitológica Medusa. Por tanto no es de extrañar que se elimine una imagen tan poco agraciada, aunque también pudiera haber influido en esta decisión el factor religioso: se compara al profeta con cosas horribles, se hieren su pureza y su santidad.

5.5. *La autocensura*

En la traducción que aquí nos ocupa también hemos identificado varias modificaciones que han sido introducidas por el mismo traductor durante su proceso creador para conseguir, quizás, más fácilmente la autorización de representación. En el siguiente ejemplo, el traductor suaviza el vocabulario empleado por Wilde:

SALOME.- Thou didst bear
thyself toward me as to a harlot,
as to a woman that is a wanton,
to me, Salome, daughter of
Herodias, Princess of Judaea!
[p. 64]

SALOMÉ.- Te condujiste
conmigo como una hetaira, como
con una mujer liviana; conmigo,
Salomé, hija de Herodías, princesa
de Judea.
[p. 89]

La princesa cita en este caso las palabras del profeta. El traductor opta por traducir «harlot» por «hetaira», es decir, elige una palabra más suave que la del original, pero que se refiere de cualquier manera a una prostituta. Así, era probable que este insulto pasara desapercibido a la censura, como así fue: por ser «hetaira» una manera de referirse a las prostitutas utilizada en la antigua Grecia, y por tanto, un poco rebuscada.

6. Conclusiones

A la vista de este análisis, podemos decir que, en general, la *Salomé* de Wilde no ha encontrado demasiados escollos para ser representada. En un primer momento, los datos recogidos sobre la controvertida representación en Inglaterra y la no menos polémica representación de Xirgu en España nos llevaron a pensar en una posible prohibición de la obra durante el franquismo: como hemos podido comprobar, no fue así. La primera versión española de *Salomé*, que se conserva y que constituye nuestro objeto de estudio, fue enviada para su aprobación en el año 1946 y es anónima. Las siguientes versiones de *Salomé* enviadas a censura después de 1946 apenas sufren enmiendas: de todas las traducciones encontradas en el Archivo General de la Administración, esta es, con diferencia, la traducción que más señales de la censura contiene. Es muy posible que esta fuera una de las primeras veces que se pretendía representar *Salomé* tras la victoria del bando de los sublevados, y que por tanto el nuevo organismo de censura fuera más severo entonces.

De 1902 a 2004 han visto la luz dieciocho traducciones de *Salomé*, algunas de ellas con muy pocos años de diferencia. Ninguna de estas traducciones publicadas para la lectura durante el franquismo parece contener señales de la censura, lo que lleva a pensar que el principal inconveniente que se le encontraba a *Salomé* era, precisamente, su interpretación. El baile de los siete velos y el beso a la cabeza de Bautista son escenas que, leyendo el texto en privado, se pueden imaginar, pero que en el teatro en público directamente se ven. Los censores no han descuidado este aspecto de la representación y, como se ha descrito anteriormente, han dado algunas indicaciones concretas sobre la manera de realización del baile y del montaje en

general (curiosamente en casi todos los casos encontrados eran los censores religiosos los que se referían a estos detalles).

Ya dentro de los ejemplos de censura sexual, parece que los censores intuyeron en cierta medida el carácter homosexual de la obra, pero solo en escasos ejemplos. La mayoría de alusiones explícitas a la sexualidad en general se han eliminado directamente: ahora bien, las que están referidas a las mujeres se tachan en rojo, mientras que las referidas a los hombres muchas veces se dejan tal como están. Esto demuestra que los censores persiguen más la expresión femenina del deseo que la masculina. Aun siendo así, reconocen que la fuerza de la representación está en la pasión de Salomé, aunque se suaviza de tal manera que no se corresponde con el original.

Por otro lado, el censor religioso marcaba las discusiones de los personajes sobre temas de religión, quizás poco adecuadas al poner en duda la doctrina de la Iglesia y cualquier intervención que se refiriera a santos, y no admitía que los personajes hablaran de Juan o de Jesús de manera irrespetuosa. Es lo que ocurre cuando Salomé compara el cuerpo de Juan con cosas horribles como con el de un leproso o con un sepulcro. Sin embargo, creemos que también influía la presencia en esas metáforas de una imagen oriental, asociada por el catolicismo occidental con el desenfreno. Lo mismo ocurre con aquellos pasajes que contienen referencias a imágenes antiestéticas: en general han sido señalados, aunque no se refirieran a un santo.

Algunos casos de modificaciones del texto original en el texto meta por parte del traductor han sido automáticamente clasificados como autocensura. Podemos afirmar que ha habido una ligera autocensura al suavizar ciertas palabras que Juan utiliza para llamar prostituta a Salomé, aun sin tener la certeza de que dichos cambios se realizaran para burlar la censura estatal.

La consecuencia directa de las supresiones, ya sean casos de censura, ya de autocensura, es que privan al texto de parte de su coherencia y unidad. La obra está pensada de una determinada manera, y la eliminación de tantos fragmentos no ayuda a su comprensión. Es muy probable que el público que acudió al teatro perdiera cierta información, pues se han eliminado las claves para entender completamente la obra. En el original inglés se muestra sin tapujos el deseo de Salomé; se manifiesta tanto que es imposible no ver que es la causa del crimen que exige la princesa. En el español muchos de sus apasionados discursos se pierden, y el deseo de Salomé queda más bien presentado como el capricho pasajero de una joven, sin la fuerza del original. Algo parecido ocurre con las menciones que se hacen a la religión: los censores se curan en salud y las eliminan. Estas elisiones le restan también coherencia y unidad al texto, pues se prescinde de referencias históricas que sitúan la acción y que la adornan. Con todas estas omisiones es difícil que se mantenga intacta la simbología que hay tras las imágenes, como la comparación de la castidad con la frialdad de la luna y las metáforas que usa Salomé para describir a Juan. La falta de algunos de estos elementos (la pasión de Salomé, la lascivia de Herodes) vuelve a la obra un tanto moralista: una princesa muere como castigo por su lujuria. También se eliminan pasajes literariamente muy bellos, como son los símiles del cuerpo de Juan con cosas preciosas, que tienen un gran valor estético y, sobre todo, evocador.

Bibliografía

a. Ediciones de *Salomé* utilizadas

Wilde, O., *Salome: tragedy in one act*, Nueva York, Dover, 1894.

—, *Salomé*, Madrid, Siglo XX.

b. Bibliografía general

Toury, G., “What Lies Beyond Descriptive Translation Studies, or: where do we go from where we assumedly are?”, en *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la Traducción*, Vega, M.A y Martín-Gaitero, R. (eds.), Madrid, Editorial Complutense, 1997, pp. 69-80.

Lewsadder, M., “Removing the Veils: Censorship, Female Sexuality, and Oscar Wilde's *Salomé*”, *Modern Drama*, 45:4 (2002), pp. 519-544.

Mateo, M., “The Reception of Wilde's Works in Spain through Theatre Performances at the Turn of the Twentieth and Twenty-first Centuries”, en *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, Evangelista, S. (ed.), Londres, Continuum, 2010, pp. 156-172.

Moix, T., “Prólogo”, en *Salomé*, Gimferrer, P. (trad.), Barcelona, Aymá, 1979, pp. 7-18.

Muñoz Cáliz, B., “El teatro silenciado por la dictadura franquista”, *Per Abbat*, 3 (2007), pp. 85-96.

c. Periódicos por orden de mención

El Heraldo de Madrid, 21-05-1914, p. 1.

El Liberal, 21-05-1914, p. 3.

El País, 21-05-1914, p. 2.

La Época, 21-05-1914, p. 1.

El Imparcial, 26-05-1914, p. 2.

d. Informes de censura

Avelino Esteban Romero, A., “Informe moral religioso”. Informe inédito. Departamento de teatro, Vicesecretaría de Educación Popular de F.E.T. y de las J.O.N.S., 1957.

Blajot, P., Informe inédito, Junta de censura teatral, Ministerio de Información y Turismo, 1966.

Cea, P., Informe inédito, Junta de censura teatral, Ministerio de Información y Turismo, 1971.

Mauricio de Begoña, F., Informe inédito, Departamento de teatro, Vicesecretaría de Educación Popular de F.E.T. y de las J.O.N.S., 1946.

Morales de Acevedo, E., Informe inédito, Departamento de teatro, Vicesecretaría de Educación Popular de F.E.T. y de las J.O.N.S., 1957.

—, Informe inédito, Departamento de teatro, Vicesecretaría de Educación Popular de F.E.T. y de las J.O.N.S., 1946.

Ortiz, J., Informe inédito, Departamento de teatro, Vicesecretaría de Educación Popular de F.E.T. y de las J.O.N.S., 1946.

Notas

¹Puesto que los informes no están paginados no se incluye número de página.

²El Herodes de este relato es Herodes Antipas. En la traducción, para no confundirlo con Herodías, pues los nombres de los personajes se abrevian en cada intervención, se le ha llamado Antipas.