

Ramón Espejo Romero
Universidad de Sevilla

El tratamiento editorial dispensado en España a la obra dramática del norteamericano Edward Albee puede calificarse de injusto. Su dramaturgia es de una gran relevancia, a la vez que muy extensa. Sin embargo, desde 1958 —fecha de su primera pieza, *The Zoo Story*— hasta ahora, la única traducción de este autor que existía en nuestro país era precisamente *Historia del zoo* —ed. La Avispa, versión de William Layton—, publicada en fecha tan reciente como 1991. Es preciso, pues, acoger con entusiasmo esta versión española de *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, que ahora nos llega. Tanto la traducción como la edición han corrido a cargo de Alberto Mira, un especialista en teatro que ha publicado con anterioridad tres importantes trabajos: *Secreto a voces. Enunciación y homosexualidad en el texto teatral* (1994), *¿Alguien se atreve a decir su nombre? Enunciación homosexual y la estructura del armario en el texto dramático* (1994), y *De silencio y espejos. Hacia una estética del teatro español contemporáneo* (1996). La presente edición de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* incluye, además de la traducción, una extensa introducción crítica acompañada de una bibliografía selecta.

Esta nueva publicación viene a añadirse a la no muy dilatada historia teatral de Edward Albee en España, que se inició en 1963 con una versión de *The Zoo Story* a cargo de William Layton, estrenada en el teatro Valle-Inclán de Madrid. Tras ella, el repertorio de obras de Albee que han pasado por los escenarios españoles se reduce a cinco títulos: *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962), *Everything in the Garden* (1966), *A Delicate Balance* (1966), *Seascape* (1975) y *Three Tall Women* (1994). Hasta hace poco, la única traducción al español de Albee (amén de la ya mencionada de Layton) era la de *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, realizada por Marcelo de Ridder para la editorial argentina Nueva Visión en 1965. Este texto fue utilizado no sólo en el montaje más famoso de la pieza, el del teatro Goya de 1966, sino también en otros posteriores, de menor importancia, a cargo de los siguientes grupos: «La Carátula» (Santa Cruz de Tenerife), 1968; «La Cazuela» (Alcoy), 1973; «Teatro íntimo» (Madrid), 1986; «Tantarantana» (Barcelona), 1987; y «Clunia» (Guadalajara), 1996. Las lógicas expectativas por conocer una nueva traducción al publicarse la versión catalana, *Qui té por de la Virginia Woolf?*, en 1991, se vieron, en parte, frustradas debido a la obsesión de su autor, Jordi Arbonès, por traducir directamente de la versión española publicada previamente en Argentina, y no del original inglés, como hubiera sido deseable; la consecuencia más negativa fue que muchos de los errores de De Ridder se colaron en el texto catalán.

De las cinco secciones que integran la introducción del Sr. Mira, las tres primeras se dedican a contextualizar *Who's Afraid of Virginia Woolf?* dentro del corpus dramático de su autor, y que el crítico insiste acertadamente en desvincular del llamado «teatro del absurdo» al que con tanta ligereza se ha asociado en ocasiones (45). A ello sigue una descripción de aquel mítico Broadway de los 60 —que hizo posible el estreno—. Finalmente, se rastrean las conexiones existentes entre el teatro de Albee y el de otros dramaturgos afines como August Strindberg, Henrik Ibsen, Eugene O'Neill, Tennessee Williams o Samuel Beckett. No faltan alusiones a las difíciles relaciones entre Albee y los críticos, así

como a las razones que llevaron al autor a apartarse enseguida de los escenarios comerciales y limitarse a círculos minoritarios. El relato biográfico es de un indudable interés, por el escepticismo del Sr. Mira acerca de los datos que ha proporcionado tradicionalmente la crítica ortodoxa respecto a la figura de Albee. Mira, gran conocedor del teatro homosexual en lengua inglesa —como atestigua su lista de publicaciones—, aprovecha para reivindicar una mayor sinceridad a la hora de estudiar la vida y la obra de autores homosexuales; en su opinión, la homosexualidad resulta determinante para entender la temática y el enfoque de los textos de tales autores.¹ A lo largo de las tres secciones, Mira da muestras de haber manejado una extensa bibliografía de la que ha sabido entresacar lo más jugoso y, por qué no, algunos detalles no exentos de cierto 'morbo'. La multitud de anécdotas, citas poco conocidas y aspectos llamativos de la personalidad del autor hacen muy amena su lectura; toda esta información, si bien no incluye detalles realmente nuevos, posee, sin embargo, un gran interés divulgativo. No obstante, no se alude para nada a la historia teatral de Edward Albee en nuestro país, algo que, sin duda, hubieran agradecido los aficionados españoles al teatro.

Las dos últimas secciones, dedicadas por entero al análisis de *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, son las que ofrecen mayor interés, pues constituyen lo más novedoso de toda la introducción. Sin embargo, se aprecian en ellas ciertas contradicciones. Por ejemplo, tras insistir repetidamente en el carácter ambiguo de la obra —que impide una interpretación unívoca y excluyente—, el Sr. Mira alude a distintas lecturas que tradicionalmente se han realizado de la pieza —filosófica, histórico-política, realista-psicológica...— para inmediatamente descartarlas, debido a su supuesta ineficacia, en favor de la suya propia. En este punto sería interesante traer a colación una opinión del propio Mira, expresada en otro de sus trabajos: «La elección de un marco teórico dado determina en parte la lectura de la obra y guía el entendimiento del espectador en direcciones concretas, con la exclusión de otras» (1994a, 35). Quizás éste es el error en el que él mismo incurre. Su adscripción a posturas críticas postmodernistas dirige su atención —y la del lector— hacia aspectos y temas concretos —la intertextualidad, la preponderancia de la representación lingüística sobre el objeto representado, ...—, olvidándose de otros de igual o mayor importancia. Así, él desconfiaba de una interpretación naturalista del texto que, sin embargo, es claramente determinante a la hora de entenderlo, si no en su totalidad, al menos en gran parte. El propio Albee confesaba recientemente que en todas sus obras existe un importante componente naturalista, que resulta decisivo a la hora de estudiarlas (Samuels 1994, 38). La lectura del Sr. Mira resulta, pues, clarificadora en relación a aspectos de *Who's Afraid of Virginia Woolf?* poco estudiados y raramente dilucidados, aunque una mayor distancia del crítico con respecto a su propio posicionamiento teórico hubiera tenido como resultado una mayor objetividad. Consecuencia de todo ello es la inevitable dosis de neologismos —«estilema» (75), «acto performativo» (78), «homosocial» (81), etc.— que, sin duda, hubiera sido necesario definir, si es que esta edición se dirige verdaderamente al gran público y no a especialistas en crítica literaria. Para terminar, el Sr. Mira califica al 'sufrido' dramaturgo estadounidense de «Albee, el postmoderno» (84), una consideración que no queda suficientemente justificada en el transcurso de su exposición, y que resulta desproporcionada.

¹ Aprovecha Mira para rebatir algunos comentarios simplistas y frívolos sobre la homosexualidad de Albee y la forma en que ésta se ha reflejado en sus obras, por ejemplo, la conocida argumentación del escritor Philip Roth de que *Who's Afraid of Virginia Woolf?* estaba escrita pensando en una pareja homosexual. Su conclusión es que no existe en esta pieza una temática homosexual propiamente dicha, aunque tanto el punto de vista como algunas de las imágenes empleadas puedan serlo.

La sección bibliográfica contiene, además, algunos errores que convendría corregir. Así pues, la obra *Fragments, a Sit-Around*, de la que el Sr. Mira afirma desconocer ediciones, la publicó en 1995 el Dramatists Play Service; *All Over* no la editó el Dramatists Play Service —como se indica—, sino Samuel French, en 1970; la traducción de *Who's Afraid of Virginia Woolf?* de Marcelo de Ridder no se publicó en España sino en Argentina, y data de 1965, y no de 1967; *Historia del zoo*, además de haber sido publicada por *Primer acto* —como se afirma—, conoció la edición de La Avispa, antes indicada. Finalmente, el asterisco que promete aparecerá junto a las entradas bibliográficas que contengan «secciones sustanciales sobre Edward Albee» (93) nunca llega a materializarse; aunque sin duda se trata de un error de imprenta, sería importante corregirlo, pues el lector necesitaría esa ayuda a la hora de abrirse paso a través de la abultada bibliografía que el volumen incluye. Asimismo, conviene congratularse de que el Sr. Mira no haya titulado su traducción *¿Quién teme a Braulio Foz?*, pues hubiera resultado un título desconcertante, pese a que a él le parezca más adecuado que el actual. Cabe esperar que ni ésta ni otras propuestas incluidas en el apartado «Esta edición» —como la de contar con Concha Velasco y Toni Cantó en un futuro montaje— encuentren respuesta entre los profesionales del teatro español; sería difícil imaginar a dichos artistas en los papeles de Martha y Nick.

Por lo que respecta a la traducción, parece, en general, aceptable, a pesar de ciertos errores y de las objeciones que se detallan más abajo. No ha debido ser nada fácil enfrentarse a un texto de semejante extensión y complejidad; el resultado es satisfactorio en su conjunto. Con todo, si se fuera a poner este texto en escena habría que llevar a cabo una revisión exhaustiva para dotarlo de mayor frescura y naturalidad, pues no parece que en su actual forma pueda resistir una interpretación actoral convincente.² Parece que el Sr. Mira ha optado por la fidelidad al original, creando un texto que resulta muy cercano al de Albee, pese a que ello tenga como consecuencia una escasa operatividad escénica en los diálogos. Desde luego, lo más aconsejable sería haber publicado *Who's Afraid of Virginia Woolf?* en una edición bilingüe.³ No es preciso insistir aquí en las peculiaridades que entraña el lenguaje de Albee, algo sobre lo que se ha escrito hasta la saciedad. El constante juego con el idioma que caracteriza a este autor, su habilidad para moverse entre distintos registros de habla, los dobles sentidos..., son imposibles de trasladar a otra lengua sin que una gran parte se acabe perdiendo. A ello debe añadirse que el español es poco permisivo con la libre creación de palabras, y éste es precisamente uno de los recursos favoritos de Albee. El ingenio y frecuente hilaridad de los diálogos originales suele verse sustituido en las traducciones por una inusitada proliferación de sufijos que, en ocasiones, resulta de una pedantería extrema, como se observa en el siguiente caso: George utiliza el término *wifelet* (205) para referirse despectivamente a la esposa de Nick —Honey—. La traducción española, *esposita* (213), no comporta tan claramente ese matiz peyorativo y, en lugar de resultar ingeniosa, puede incluso sonar extraña a oídos del espectador.

² Un grupo de jóvenes actores del Instituto de Teatro de Sevilla, que se proponían escenificar la pieza, admitían recientemente que habían debido recurrir al texto argentino ya que la traducción de Mira resultaba «poco representable».

³ Esta práctica está cada vez más implantada en las ediciones españolas de Shakespeare; ejemplos de ello son las diversas traducciones del Instituto Shakespeare de Valencia, publicadas por Cátedra, o la versión del *Hamlet* de Molina Foix, editado en bilingüe por el Centro Dramático Nacional. Sin embargo, parece que las editoriales suelen mostrarse reacias a acometer este tipo de edición, sin duda más costosa, cuando se trata de autores contemporáneos.

Otra de las posibles soluciones a las complejidades de traslación idiomática de *Who's Afraid of Virginia Woolf?* hubiera sido que el editor empleara las notas a pie de página para comentar problemas surgidos durante la traducción, e incluso facilitar fragmentos del original inglés a los que se haya hecho escasa justicia. Ésta es una práctica frecuente en otras ediciones y posee un incalculable valor filológico: es el caso, por ejemplo, de la traducción de Julio César Santoyo y J. M. Santamaría del *Doctor Faustus* de Marlowe. Por el contrario, en el presente volumen, las notas a pie de página aportan poco o nada al lector —sólo aquéllas destinadas a clarificar alguna referencia del original, aunque sean una minoría—, y únicamente son utilizadas para dirigir nuestra atención hacia frases del texto que supuestamente corroboran la lectura del Sr. Mira. Así, por ejemplo, la nota 7 del Acto II (163) llama la atención sobre una pretendida intertextualidad entre la alusión a las verrugas de la madrastra de Martha y la cultura gay neoyorquina. El razonamiento es algo enrevesado: estas verrugas 'recuerdan' a las de las brujas de la película *The Wizard of Oz* (1939), cuya protagonista, Judy Garland, era muy admirada por los homosexuales de Nueva York. Parece una conexión bastante remota y poco probable dado que, además, la imagen de una bruja con verrugas no es exclusiva de la mencionada película, sino que forma parte de la literatura infantil desde los tiempos de Perrault y los hermanos Grimm.

Uno de los aspectos menos acertados de esta versión española es la eliminación del contraste entre *tú* y *usted* como pronombres de segunda persona. El Sr. Mira opta decididamente por el *tú* para los diálogos, lo cual es lógico, pero es de lamentar que no haya recurrido al *usted* en algunos casos concretos. Las frases que siguen proceden de momentos de la obra en que Nick ha llegado al límite de su resistencia y adopta una actitud hostil hacia George y Martha, que se refleja en un aumento de la formalidad en su trato hacia ellos: «CAN... IT... MISTER!» (92), «I don't think you'd better go on, mister» (143), y «Look, lady! ...» (194). Las traducciones son: «¡PARA... YA... AMIGO!» (153), «Yo que tú cambiaría de tema, compañero» (180), y «Mira, nena ...» (206), respectivamente. Si en estos casos se hubiera utilizado el *usted* español, se habría conseguido mayor fidelidad al original; por el contrario, Nick adopta en estas frases del texto español una actitud de 'chico duro' que en nada se adecúa al personaje de Albee.

Se constatan asimismo una serie de errores, de los que convendría destacar al menos los siguientes: en primer lugar, la coexistencia de interjecciones algo desfasadas como «¡Ah! ¡Cáspita!» (135) junto a otras de rabiosa actualidad, entre ellas «Chachi» (140, 203); lo ideal hubiera sido encontrar un término medio, pues la primera de las citadas resulta anticuada, mientras que la segunda no está lo suficientemente implantada en la lengua y sería preferible no emplearla hasta que lo esté; muchas de estas expresiones adolescentes suelen caer en desuso antes de que se generalice su empleo. En segundo lugar, aparecen algunos catalanismos como *malparido* (135) —por el inglés *bastard* (58)—, que constituye un calco del catalán *malparit*, equivalente a dicho término inglés; en español, sin embargo, *malparido* tiene un significado diferente. Otro caso es «tengo angustia» (180), equivalente a una expresión catalana que en español sustituiríamos por «voy a vomitar». Del mismo modo, existen errores de uso del español, tales como «nuestro hijo no tiene pelos azules» (143) —en inglés, «our son does not have blue hair» (74)—, «¿A qué santo quieres que te hable del dinero de mi esposa?» (161) —que no refleja ningún giro idiomático real—, o «tú eres el que te parece que va casi en serio» (165) —en inglés «you almost think you're serious» (114)—. Aparecen asimismo algunas expresiones extrañas como «y no vas a sacarla cuando te rote» (207), cuyo significado es incierto.

Son también particularmente llamativos algunos errores claros de traducción tales como: *challenge* (39) y *asylum* (96), que son traducidos por *cambio* (124) y *asilo* (156) en lugar de *desafío* y *manicomio*. Algunas expresiones carecen de sentido en el texto espa-

ñol: el imperativo «...and don't you forget it» (113) se traduce erróneamente como un presente: «...eso no se te olvida» (164); «You keep your paws clean for the undergraduates!» (208) es vertida de forma completamente antitética: «¡Aparta tus sucias manos de los estudiantes!» (214); «not green like his [los ojos de su hijo]» (75) aparece como «No [verdes] como los de éste [los ojos de George]» (144), algo que sorprende, pues se acaba de indicar que los ojos de George son marrones. En la frase «I'd marry into the college» (79), *college* es traducido como *colegio* (146) en lugar de *universidad* o *facultad*, lo cual puede causar confusión, pues Martha no está ahora aludiendo al colegio, del que acaba de hablar, sino a la universidad de su padre. Finalmente, algunas preferencias del traductor resultan empobrecedoras con respecto al original: «Pansies! Rosemary! Violence! My wedding bouquet!» (196) como «¡Pensamientos! ¡Romero! ¡Violetas! ¡Mi ramo nupcial!» (208) destruye la amargura contenida en la paradoja de Martha y deja el parlamento sin sentido. Es curioso además que el editor no comente el doble significado del término *pansy*, que, además de una flor, es una forma coloquial de referirse a los homosexuales.

Era todo un reto enfrentarse a la traducción de una obra como *Who's Afraid of Virginia Woolf?* El Sr. Mira ha demostrado una gran valentía al hacerlo y el resultado, dejando aparte las objeciones que se han señalado, es satisfactorio. Sólo cabe esperar que no sea el último intento de hacer llegar el teatro de Edward Albee hasta el lector español, y que la traducción del Sr. Mira se pueda abrir camino hacia la escen, meta final de cualquier texto teatral.

OBRAS CITADAS

- Albee, Edward 1961. *The Zoo Story. The American Dream*. New York: Signet.
- 1965a. *Historia del zoo*. Trad. William Layton. *Primer Acto* 68: 34-47.
- 1965b. *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* Trad. Marcelo de Ridder. Buenos Aires: Nueva Visión.
- 1966a. *A Delicate Balance*. New York: Samuel French.
- 1966b. *Who's Afraid of Virginia Woolf?* New York: Pocket Books.
- 1969. *Everything in the Garden*. New York: Pocket Books.
- 1970. *All Over*. New York: Samuel French.
- 1975. *Seascape*. New York: Dramatists Play Service.
- 1991a. *Historia del zoo*. Trad. William Layton. Madrid: La Avispa.
- 1991b. *Qui té por de la Virginia Woolf?* Trad. Jordi Arbonès. Barcelona: Institut del Teatre.
- 1995. *Fragments, a Sit-Around*. New York: Dramatists Play Service.
- Marlowe, Christopher 1984. *Fausto*. Trad. y ed. Julio César Santoyo y José Miguel Santamaría. Madrid: Cátedra.
- Mira Nouselles, Alberto 1994a. *¿Alguien se atreve a decir su nombre? Enunciación homosexual y la estructura del armario en el texto dramático*. Valencia: U. de Valencia.
- 1994b. *Secreto a voces. Enunciación y homosexualidad en el texto dramático*. Valencia: U. de Valencia.
- 1996. *De silencio y espejos. Hacia una estética del teatro español contemporáneo*. Valencia: U. de Valencia.

- Samuels, Steven 1994. Edward Albee's *Three Tall Women*. *American Theatre* Vol. II, n. 7 (sept. 1994): 37-38.
- Shakespeare, William 1989. *Hamlet*. Trad. y adapt. Vicente Molina Foix. Madrid: Centro Dramático Nacional.

