



Who's Afraid of Virginia Woolf? (1962) es una de las obras más importantes del teatro norteamericano y, sin duda, la más popular de su autor, Edward Albee. En 1990 se estrenó en Barcelona una versión catalana de la misma, cuyo título era *Qui té por de Virginia Woolf?*. La traducción era de Jordi Arbonès y la puesta en escena de Hermann Bonnin, con dramaturgia de Joan Casas. Al original americano no se le dispensó un tratamiento ejemplar ni por parte de su traductor ni de su adaptador. La puesta en escena redujo la obra original a la mitad. Por si esto fuera poco, el texto en que se basaba no era una traducción del original inglés, como cabría esperar, sino de una versión argentina realizada en los años 60, y contenía, por ello, importantes desviaciones con respecto a lo escrito por Albee. En algunos casos esto tuvo lugar en pasajes de crucial importancia para el sentido global de la pieza. El presente trabajo trata de demostrar la doble traición sufrida por el texto de Edward Albee, centrándose, lógicamente, en la cometida por su traductor.

La versión catalana de *Who's afraid of Virginia Woolf?*, de Edward Albee: El caso de un original doblemente traicionado

Who's Afraid of Virginia Woolf? (1962) is one of the most significant plays within the American theatre, and, undoubtedly, Edward Albee's most popular piece. It received its Catalan premiere in Barcelona, in a version entitled *Qui té por de Virginia Woolf?*. It had been translated by Jordi Arbonès. Hermann Bonnin was responsible for the *mise-en-scene* and the stage version was the work of Joan Casas. The way the original was handled by both Arbonès and Casas cannot be thought of as exemplary. Only half of the original play was actually staged in Barcelona, as its other half had been completely obliterated for the occasion. Moreover, the text in which the performance was based was not a direct translation of Albee's play; on the contrary, it was modelled on an Argentinian version, published in the 1960s and differing considerably from the original text, even in some crucial passages. This article seeks to bring to focus the double treason suffered by Albee's text, particularly in the hands of its Catalan translator.

RAMÓN ESPEJO ROMERO
Universidad de Cádiz



Mucho se ha hablado y escrito acerca de las múltiples manipulaciones de las que puede ser objeto un texto teatral bajo el pretexto de 'versionarlo' a un idioma distinto a aquél en que fue escrito. El caso de la obra *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962), del norteamericano Edward Albee, traducida y versionada al catalán en 1990, resulta particularmente dramático. El cincuenta por ciento de su contenido fue literalmente mutilado en la versión que se presentó en el Teixidors a Mà-Teatreneu de Barcelona la noche del 3 de octubre de 1990. Por si esto fuera poco, la traducción en que se apoyaba dicha versión no era de primera mano, como hubiera cabido esperar. Por el contrario, estaba mayoritariamente 'basada' en una traducción al español, realizada en Argentina por Marcelo de Ridder y publicada en 1965 en Buenos Aires por la editorial Nueva Visión. El texto de De Ridder contenía, además, importantes errores que, lógicamente, se colaron también en la traducción catalana. Por todo ello, lo que se mostró al público en aquella ocasión distaba mucho de lo escrito por Albee hacía casi treinta años. Lo ocurrido con *Qui té por de Virginia Woolf?* ilustra la frecuente vulneración de los derechos del original, entendiéndolo éste como el texto fuente y haciendo extensivo el concepto, en este caso, a una traducción previa a otro idioma.

Durante los años 80, Cataluña experimentó una eclosión de su lengua autóctona en todos los sectores de la sociedad; la cultura y el teatro no quedaron fuera de ello. A lo largo de la dictadura —sobre todo en sus últimas décadas—, fueron numerosas las obras en catalán que llegaron a los escenarios, aunque se trataba, por lo general, de autores locales que elegían su lengua materna para escribir teatro. A finales de los 70, y sobre todo a principios de los 80, empezaron a ponerse en escena traducciones al catalán de las piezas más representativas del teatro universal, especialmente el contemporáneo, y las obras de William Shakespeare. La identidad cultural catalana parte de los creadores

locales, pero se autofirma en la divulgación de lo foráneo, siempre empleando la lengua vernácula. Todo ello fue y sigue siendo convenientemente promovido —y generalmente subvencionado— por su Gobierno autónomo. El teatro de Edward Albee estuvo presente en este proceso mediante tres de sus obras más conocidas: *Seascape* (1975) [*Bèsties de mar*, 1976], *The Zoo Story* (1958) [*Una història del zoo*, 1983] y *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962) [*Qui té por de Virginia Woolf?*, 1990].

Estos tres montajes catalanes presentan un claro denominador común: en todos los casos se trató de versiones extremadamente libres, al menos en cuanto al espíritu con que las obras originales habían sido escritas.¹ *Bèsties de mar*, en traducción de Terenci Moix, convertía una pieza hondamente reflexiva en una disparatada «farsa esperpéntica» (Gómez Ortiz 43), que tenía lugar en un escenario con una carpa de circo al fondo, el protagonista masculino disfrazado de domador de fieras, y el personaje femenino encarnado por un hombre travestido de mujer. Esta proliferación de recursos novedosos —ninguno de ellos aparecía ni remotamente sugerido en el original— hacía muy difícil reconocer la pieza de Albee en este montaje catalán, en el que el rico entretejido de motivos del texto fuente se había estilizado y simplificado hasta el extremo. Según Xavier Fàbregas, la obra presentada por el grupo A-71 no era más que «una disecció naturalista —o quasi— d'un matrimoni americà madur» (1990, 311). Resulta un resumen argumental bastante lacónico, habida cuenta de la complicada reflexión sobre la existencia humana y la evolución de la especie contenidas en el *Seascape* de Albee.

En *Una història del zoo*, traducida también

¹ Al no haberse publicado las traducciones empleadas para *Bèsties de mar* y *Una història del zoo*, es imposible hacerse una idea exacta de la naturaleza de su soporte textual. En cualquier caso, las reseñas críticas de los estrenos correspondientes dejan claro los distintos aspectos que se ilustran a continuación.



por Terenci Moix, el propósito universalista de la pieza de Albee quedó diluido en un montaje que pretendía únicamente reflexionar sobre la civilización estadounidense, compuesta de Peters y Jerrys, conformistas y rebeldes, respectivamente. Tanto Xavier Fàbregas como Maryse Badiou, en sus comentarios sobre el montaje, incidían en el aspecto aludido como motor fundamental de la versión (1983, 87; 19). En la escenografía, la silueta del Skyline neoyorquino y en el programa de mano, la fotografía de James Dean, apuntaban en la misma dirección. Sin embargo, el texto de Albee resulta tremendamente empobrecido ante una lectura tan local. De hecho, el que Peter y Jerry se encuentren en Central Park es puramente anecdótico. El dramaturgo norteamericano ha querido sacar a escena el problema de la incomunicación entre los seres humanos y el lugar físico del encuentro entre los dos personajes es completamente irrelevante desde ese punto de vista. Aun considerando la lectura que Jaume Villanueva había realizado del original tan respetable como cualquier otra posible, es necesario resaltar que no era quizás la más respetuosa con el propósito de su autor.

La versión escénica de *Qui té por de Virgínia Woolf?* seguía la línea expuesta hasta aquí. Uno de los factores que determinaron de modo más evidente la naturaleza de la puesta en escena fue la elección de Amparo Moreno, actriz vinculada hasta entonces a espectáculos de music-hall y a programas televisivos, para el personaje de Martha. El director escénico, Hermann Bonnin, afirmaba que con ello había buscado la «transgresión» (Sesé 51). Probablemente fuera ese también el objeto de emplear una estética alocadamente vanguardista. El decorado estaba formado por murales garabateados en trazos de colores muy vivos, a la manera del cine expresionista alemán. El mobiliario era exageradamente 'moderno', aunque poco funcional. Se utilizó una iluminación frontal que endurecía los rasgos faciales de los actores, creando unas

sombras muy agresivas en los rostros. Todo ello proporcionaba cierta irrealidad e impedía una interpretación realista de la acción. El escenógrafo, Manolo Trullàs, explicaba en el programa de mano que había intentado crear un ambiente de «comic perverso» (Hernández 64). Subrayaba así la adscripción de su trabajo a una estética marcadamente expresionista y radicalmente alejada del claro naturalismo que caracteriza el *Who's Afraid of Virginia Woolf?* de Albee. Dichos planteamientos escenográficos no tendrían mayor relevancia para el objetivo del presente trabajo si no hubieran llevado aparejados la salvaje —pero coherente— alteración del texto fuente que más adelante se expone.

Los tres montajes presentados desvirtuaban en gran medida el contenido de sus respectivos originales. Hay que tener presente que en el caso de *Una història del zoo* y *Qui té por de Virgínia Woolf?* se trataba, en rigor, de reestrenos de piezas ya vistas en Cataluña, aunque en versiones en lengua castellana. Para justificar su vuelta a los escenarios se hacía imprescindible someterlas a sendas relecturas, aún a costa de alejarlas de lo escrito por Albee. De otro modo, se hubiera presentado al público un simple calco de lo ya visto, aunque en un nuevo idioma. Reorientándolas, se insuflaba en las piezas un cierto aire de novedad y frescura. Dicho fenómeno no tendría mayores consecuencias para los textos si todo se quedara en añadidos escenográficos. Por desgracia, no fue así. El que no se llegaran a publicar las versiones catalanas de *The Zoo Story* o *Seascape* nos impide verificarlo, aunque a tenor de lo expuesto es fácilmente deducible que los textos originales no resultaron intactos. En el caso de *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, está claramente constatado que lo representado distaba mucho de asemejarse al original.

Coherente con el carácter abstracto de la escenografía, Hermann Bonnin decidió simplificar el texto original y sustituir la minuciosidad del análisis de Albee por un énfasis en temas



concretos como «la complicidad en la pareja y el juego constante entre la realidad y la ficción» (Sesé 51). Asimismo, se eliminaron las alusiones al contexto norteamericano en que la pieza transcurría. El resultado era una reducción del cincuenta por ciento del texto original, operada por parte de Joan Casas, responsable de la dramaturgia.² El influyente crítico George E. Wellwarth hubiera, sin duda, aplaudido dicha reducción, pues consideraba que a la obra le sobraba más de la mitad del diálogo (338). La versión catalana tenía una duración aproximada de una hora y media, frente a las casi tres horas que duraría una escenificación íntegra de la pieza.

El propósito declarado de Casas era dar mayor agilidad al diálogo de Albee. Según Joan-Antón Benach, «transmitir de manera frontal y directa el conflicto dramático ha contado mucho más que el minucioso, lento, sofocante retrato social que encierra el original de 'Qui té por de Virgínia Woolf?'» (46). Una de las consecuencias de esta aceleración del ritmo fue, según Benach, la conversión del George de Albee en «un personaje con una inusitada actividad dialéctica desde la primera escena de la obra. Es decir, aquella morosa contención que habíamos visto en el profesor atormentado por su fiera y provocadora esposa, apenas se apunta en el montaje que ahora nos presenta Teatreneu» (46). Uno de los que más firmemente apoyó la reducción del texto original fue Josep M. Carandell, en su «Epíleg en forma de pròleg», escrito para prologar la edición impresa de la obra, publicada en 1991 bajo el título *Qui té por de la Virginia Woolf?* Para él, se trataba de una «modèlica adaptació, que suprimeix sense compassió la majoria dels símbols que en alguns

moments fan farragosa i reiterativa l'obra fins a deixar-ne només el tronc i assoleix gairebé la força de la molt contundent 'Història del zoo'» (9); esta última era, según Carandell, muy superior, al estar desprovista de los elementos superfluos que, siempre a su juicio, abundan en *Who's Afraid of Virginia Woolf?*

La obra permaneció en cartel hasta el 6 de enero de 1991 —más de tres meses—, alcanzando un éxito de público muy considerable. Los críticos, mayoritariamente, tuvieron elogios tanto para el trabajo de los actores como para la amputación del texto original. Una nota discordante fue la valoración de Ferrán Corbella, quien consideraba que la pareja protagonista carecía de «química escénica» (21), y que su interpretación resultaba deficiente, en especial la de Amparo Moreno. Corbella consideraba el intento de actualización de la obra «una puesta al día que —a juzgar por el desconcierto que provoca el mobiliario y una decoración postmoderna— apenas puede añadir nada nuevo a una obra, ante todo, realmente difícil de interpretar» (21). Finalmente, lamentaba el intento de reducir la dureza del lenguaje de la obra de Albee «hasta convertirla en una especie de salón 'postmoderno' a lo Noël Coward» (21). El desgarramiento es un rasgo esencial de *Who's Afraid of Virginia Woolf?* por presentar unos personajes que deben enfrentarse a un momento crucial de su existencia; sin él, lo que Albee relata no va más allá de la simple anécdota.

Si la puesta en escena era poco respetuosa con el original, la traducción publicada en 1991 tampoco constituyó un ejemplo a seguir. El trabajo de Jordi Arbonès reflejaba fielmente la práctica totalidad de lo escrito por Albee. Sin embargo, su fuente no era siempre el texto del autor norteamericano. Una comparación minuciosa de la traducción catalana de Arbonès y la argentina de 1965 de Marcelo de Ridder, pone al descubierto que Arbonès, aunque emplea también el original de Albee, acude reiteradamente al texto de De Ridder, del que copia lite-

² Hay que aclarar que Casas redujo a la mitad el texto que Jordi Arbonès había traducido y que se publicó en 1991. De este modo, lo que ha llegado hasta nosotros es la versión íntegra en catalán y no el texto amputado de la versión escénica. Por ello es imposible determinar a qué pasaje/s afectó dicha amputación.



ralmente multitud de réplicas. Dicha práctica no plantearía mayores problemas —salvo los derivados de la vulneración de los derechos de autor— en ejemplos como los que siguen. El parlamento de George «Martha is a hundred and eight... years old» (35), donde se juega con la idéntica estructura sintáctica con que en inglés se expresan, tanto la edad como el peso, es vertida en QLT³ como «Marta está en los sesenta... años de edad» (25) y como «La Martha deu estar al voltant dels seixanta... anys d'edat» (42) en QTP. Una frase compleja como «... this is your heart's content— Illyria... Penguin Island... Gomorrah» (40), es simplificada en QLT, «esto es la gran aspiración de su vida... la tierra prometida» (28), y en QTP, «... això és la gran aspiració de la vostra vida... la terra promesa...» (45).

Los casos de frases idénticamente traducidas en QLT y QTP son muy abundantes: «a pictorial representation of the order of Martha's mind» (22) es vertido como «una representación pictórica del orden que gobierna la mente de Martha» (18) y «una representació pictòrica de l'ordre que governa la ment de la Martha» (34); «rubbing alcohol» (23) como «alcohol de quemar» (18) y «alcohol de cremar» (34); «The most profound indication of a social malignancy» (68) como «La peor de las plagas sociales» (43) y «La pitjor de les plagues socials» (64); «The way to a man's heart is through his wife's belly» (113) como «Para llegar al corazón de un hombre, primero hay que pasar por las piernas de su mujer» (65) y «per arribar al cor d'un home, primer has de passar entre les cames de la seva dona» (92); «I thought it was very embarrassing» (121) como «A mí me avergüenza hasta recordarlo» (70) y «A mi fins i tot em fa vergonya de recordar-ho» (97); «I dance like the wind» (127) como «Bailo como una pluma

al viento» (72) y «Ballo com una ploma al vent» (106); finalmente, la expresión «would-be infidelities» (189) vuelve a ser copiada por Arbonès de la traducción argentina «si por lo menos fueran cuernos» (103), pese a que le añade un adjetivo: «si almenys fossin unes bones banyes» (138). Cuando en WIA se utiliza un adjetivo con valor apelativo, «...Sexy over there?» (118), en alusión a Nick, en ambas traducciones se emplea el mismo recurso: «¿El Adonis?» (68) en QLT y «L'Adonis?» (95) en QTP. Es también llamativo que la única nota a pie de página que aparece en QLT, «N. del T. Alusión al best-seller 'Oil for the Lamps of China' de Alice Tisdale Hobart» (92), aparezca asimismo como única nota en QTP, «Al·lusió al best-seller 'Oil for the Lamps of China' d'Alice Tisdale Hobert» (124).

Cuando George ironiza con la sensibilidad artística de Nick y propone calificar el cuadro de Martha como dotado de «... a certain noisy relaxed intensity» (22), ambos traductores pierden parte de esa ironía, proponiendo soluciones algo pobres: «una agitada serenidad» (18) y «una agitada serenitat» (33). En ocasiones, los matices varían sustancialmente: la frase «some Greek with a mustache Martha attacked one night» (21) es claramente indicativa de la lascivia que George atribuye a su esposa. Esto no se refleja de forma clara en los parlamentos «un griego con bigotes con el cual Martha se enredó una noche» (18) y «un grec amb bigoti amb el qual la Martha es va embolicar una nit» (33). La férrea jerarquía con la que se articula la universidad del padre de Martha se refleja claramente cuando se afirma de él que exige «devotion out of his... staff» (41). La palabra *staff* indica el tipo de relación laboral existente, que no es precisamente la de «colaboradores» (28) ni «col·laboradors» (45).

Hay frases que resultan difícilmente extrapolables a un contexto cultural distinto al norteamericano. En estas ocasiones se producen, casi indefectiblemente, calcos entre las versiones

³ En los párrafos que siguen, y por razones de economía, se utilizarán las siguientes siglas: WIA (original de Albee); QLT (traducción argentina); QTP (traducción catalana).



catalana y argentina. Cuando Albee juega con las siglas de dos instituciones universitarias, claramente reconocibles por el público norteamericano, «...it isn't M.I.T. ...it isn't U.C.L.A.» (41), ambos traductores deciden utilizar nombres más fácilmente identificables por parte de su público; casualmente en QLT se dice «No es Harvard, no es Yale» (28) y en QTP «No es Yale, no es Harvard» (45). Es indudable que el cambio de orden no afecta a lo que aquí se intenta demostrar. Ambos traductores no ignoran que desayunar cereales es más popular en Estados Unidos que fuera; por ello, la frase «she sprinkles them on her cereal» (65) es vertida como «los pone sobre las tostadas» (40) y «els escampa sobre les torrades» (61). Acontecimientos habituales en el funcionamiento de una universidad privada norteamericana como «trustees' dinners, fund raising» (85) serían imposibles de trasladar al público argentino o español sin una explicación paralela que resulta, lógicamente, inviable; conscientes de ello, De Ridder y Arbonès intentan sustituir estos conceptos por otros más generalizados: «comidas de fin de año, reuniones de profesores» (51) y «dinars de cap d'any, a les reunions de professors» (75). De modo análogo, juegos populares en Norteamérica deben traducirse por medio de una paráfrasis: «Musical beds is the faculty sport around here» (34) es vertido como «Cambiar de cama es el juego favorito en este sitio» (24) y «Aquí l'esport que més es practica és el joc del canvi de llit» (41).

Sería injusto no dejar constancia de la existencia de algunos casos en los que Arbonès incorpora a su texto frases del original que De Ridder había suprimido, lo que demuestra que el traductor catalán también manejaba el origi-

nal.⁴ Así, las frases «You wouldn't believe it!» (24) y «And my wife wasn't pumped up. She blew up» (110) no han sido traducidas en QLT pero sí en QTP: «No us ho podeu pas imaginar» (34) y «I la meva dona no era inflada..., es va inflar.» (90), respectivamente. Asimismo, existen ciertas ocasiones en las que Arbonès opta por no seguir las soluciones traductivas de De Ridder y actuar con mayor autonomía. Así ocurre en «whiskey, beer and bourbon» (24), vertido como «whisky o cerveza» (19) en QLT y «whisky, cervesa, bourbon» (34) en QTP. El caso más llamativo de soluciones diferentes por parte de ambos traductores se da en la traslación de la frase «You keeping the babysitter up, or something?» (46), que De Ridder traduce por «¿Los chicos están solos?» (31), mientras que Arbonès, sorprendentemente, restituye considerablemente la ironía del original: «Que pots ser han d'anar a rellevar la mainadera, o què?» (48). Lamentablemente, casos como estos son poco frecuentes.

La práctica expuesta hasta aquí lleva aparejada el que los errores que el traductor argentino haya podido cometer vuelvan a aparecer en el texto catalán. Una expresión en WIA como «the genetic makeup» (65), claramente traducible por 'la configuración genética', aparece, por error, en QLT como «el maquillaje genético» (41) y en QTP como «el maquillatge genètic» (61-2). El cargo de «Associate Professor» (85) es erróneamente traducido por «profesor suplente» (51) en QLT y «professor suplent» (75) en QTP. Frases como «she was put up with» (145), pronunciada por George en alusión a la ambición de Nick, que le lleva a soportar a su esposa únicamente por su dinero, son malinterpretadas por De Ridder, «ahora se continuaba en ella» (82), colándose, en consecuencia, en la traducción de Arbonès, «ara es continuava en ella» (112). Igual de llamativa resulta la traducción del pasaje final de la escena en la que se relata el 'affair' de Martha con el jardinero de la escuela de señoritas

⁴ Un análisis minucioso y un cómputo exacto del número de 'réplicas' en ambos revela que el índice de adecuación entre WIA y QTP es del 100%, mientras que entre WIA y QLT es del 98'9%. Utilizo la definición de 'réplica' y el procedimiento analítico propuesto por Raquel Merino (1994).



en la que estudiaba. El muchacho fue expulsado tras revelarse lo sucedido: «... where they had one less gardener's boy, and a real shame, that was...» (78). Martha se lamenta irónicamente de que el jardinero fuera despedido. De Ridder no lo entiende así: «se quedaron con un jardinero menos y un escándalo más» (48). Resulta sorprendente esta afirmación, pues de la impresión de que los escándalos en ese lugar eran algo habitual, cuando, por el contrario, se nos acaba de explicar que la escuela de Miss Muff era un modelo de virtud. Arbonès, como no podía ser menos, no duda en seguir la estela del traductor argentino: «es van quedar amb un jardiner menys; un escàndol més.» (70)

Hay ocasiones en las que frases cruciales en WIA son malinterpretadas, alterando considerablemente la caracterización de los personajes. Cuando Nick anuncia que no le queda ya ningún respeto hacia George, éste le contesta de forma hiriente, pero ingeniosa: «And none for yourself» (172) e indica a Martha; su intención es afirmar que para involucrarse con alguien como Martha es necesario haberse perdido el respeto a uno mismo. La solución de los traductores es muy deficiente: «Ni yo tampoco por usted» (95) y «Ni jo tampoc per tu» (128). Al indicar con la cabeza hacia Martha, ambos dan a entender que George ha perdido el respeto por Nick tras el conato de relación sexual entre el joven y la esposa de aquél. Nada más lejos de la realidad. En primer lugar, George no puede perderle el respeto a Nick porque nunca se lo ha tenido. Segundo, George es demasiado orgulloso para reconocer su propio resentimiento de forma tan sincera. Tercero, contestándole así, George se situaría al nivel de Nick y perdería su status de superior inteligencia, y no es ese tipo de personaje el que Albee ha querido crear. En WIA, George afirma: «do you believe that people learn nothing from history? Not that there is nothing to learn, mind you, but that people learn nothing?» (37). El perso-

naje muestra su convicción de que se puede aprender de la historia, aunque duda de que la gente lo aprenda. En las traducciones, sin embargo, se afirma lo contrario y George, profesor de historia, sostiene que de la historia no puede aprenderse nada: «¿Usted cree que la gente aprende algo de la historia? No es que yo piense que haya algo que aprender...» (26), y «tu creus que la gent aprèn res de la història? No vull pas dir que s'hi pugui aprendre res...» (43), en QLT y QTP, respectivamente. Sería realmente dramático que George pensara de esta forma, pues su propia vocación por el estudio de esa disciplina quedaría reducida a una simple mentira, y no es así como Albee lo presenta. George es quizás el personaje más complejo de la obra y su caracterización, la más rica en matices. Es por ello que cualquier traductor debe esforzarse especialmente en penetrar en su psicología y traducir fielmente sus parlamentos. De otro modo, se corre el riesgo de desvirtuar tanto el personaje como la sutileza con la que ha sido creado, dificultando así una recepción coherente del mismo. Es de lamentar, en general, pero muy especialmente en este caso, la excesiva dependencia del traductor catalán con respecto al argentino.

Desde 1966, fecha de la traducción argentina, hasta 1991, *Who's Afraid of Virginia Woolf?* no había sido vertida ni al catalán ni al castellano. Arbonès tenía ante sí la oportunidad de ofrecer al público lector una nueva traducción de la obra, que mejorara los sustanciales defectos y errores de la única existente hasta la fecha. Por lo que se ha demostrado no fue así, pues el texto de Arbonès es un calco del argentino, aunque en una lengua distinta. Así las cosas, ha sido necesario esperar al año 1997, en que Alberto Mira ha publicado su versión castellana de la ya clásica pieza de Albee. Sin dar por sentado que el trabajo de Mira sea ejemplar, hay que conceder, al menos, que constituye un nuevo acercamiento a la obra, y que no parte de ningún otro anterior.



Habría que concluir que Edward Albee no ha tenido suerte en Cataluña, al menos por lo que respecta a la fidelidad con que sus obras han sido, hasta ahora, traducidas y escenificadas en esa comunidad. La amputación del texto impreso con ocasión de la versión escénica de *Who's Afraid of Virginia Woolf?* nos remite a la ya antigua diatriba entre los que defienden un respeto íntegro a los originales en las traducciones teatrales y los que abogan por una mayor libertad para versionistas y adaptadores en su labor. Quizás un tema del que se ha hablado menos es la usurpación de traducciones ajenas, y en esa tesitura nos sitúa Jordi Arbonès y *Qui té por de la Virginia Woolf?* La práctica utilizada por él es inaceptable, más aún cuando en ningún lugar se alude en su texto a la fuente de la que proceden la mayoría de sus soluciones traductivas, es decir, la edición de Marcelo de Ridder. Todo ello es aún más lamentable cuando, en los contados casos en que Arbonès acude al original, éste demuestra su absoluta competencia profesional, restaurando y, a veces, enmendando frases equivocadas o inexistentes en el texto argentino. El origen de su dependencia de dicho texto es incierto: pudiera estar en la prisa, la excesiva confianza o, simplemente, en la búsqueda de un procedimiento fácil y cómodo. Lo único cierto es que la versión castellana y catalana de *Who's Afraid of Virginia Woolf?* de 1965 y 1991, respectivamente, no son tan distintas como podría pensarse.

OBRAS CITADAS

- ALBEE, E. (1961) *The Zoo Story. The American Dream*. New York: Signet.
- (1965) *¿Quién teme a Virginia Woolf?*. Trad. Marcelo de Ridder. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1966) *Who's Afraid of Virginia Woolf?*. New York: Pocket Books.
- (1975) *Seascape*. New York: Dramatists Play Service.
- (1991) *Qui té por de la Virginia Woolf?*. Trad. Jordi Arbonès. Barcelona: Institut del Teatre.
- (1997) *¿Quién teme a Virginia Woolf?*. Ed. y trad. Alberto Mira. Madrid: Cátedra.
- BADIOU, M. (1983) «Las dos Américas de Albee.» *Público* 3 (Diciembre): 19.
- BENACH, J. A. (1990) «El nacimiento de una 'trágica'.» *Vanguardia* 8 Octubre: 46.
- CORBELLA, F. (1991) «'Qui té por de Virginia Woolf?', un Albee de salón.» *Reseña* 214 (Marzo): 21.
- FABREGAS, X. (1983) «Regina: 'Una història del zoo', obra interesante y desigual.» *Vanguardia* 5 Noviembre: 87.
- (1990) *Teatre en viu (1973-1976)*. Barcelona: Institut del Teatre.
- GÓMEZ ORTIZ, M. (1976) «Albee, en un excelente montaje.» *Ya* 30 Noviembre: 43.
- HERNÁNDEZ, C. (1991) «Desafiando al lobo.» *Público* 83 (Marzo/Abril): 64.
- MERINO, R. (1994) *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1994*. León: U. de León.
- SESÉ, T. (1990) «Amparo Moreno, en 'Qui té por de Virginia Woolf?'.» *Vanguardia* 3 Octubre: 51.
- WELLWARTH, G. E. (1974) *Teatro de protesta y paradoja*. Trad. Sebastián Alemany. Madrid: Alianza.

RECIBIDO EN SEPTIEMBRE DE 1997

