

Lefevere, André: Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997, 209 pp. (Trad. española de M^a Carmen África Vidal y Román Álvarez de Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame, Londres, Routledge, 1992)

Sonia SANTOS VILA
Universidad de Valladolid

Con la traducción al español de esta magnífica obra de André Lefevere se inaugura la serie *Biblioteca de Traducción*, cuyos responsables aspiran a la consecución de dos objetivos esenciales: facilitar el acceso a obras consideradas ya clásicas que hasta ahora no se habían vertido al español y, en segundo lugar, dar a conocer aquellos estudios de investigadores españoles que por su calidad y rigor merecen ser difundidos. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario* es un último homenaje a André Lefevere (1945-1996), profesor de los Departamentos de Lenguas Germánicas y de Literatura Comparada de la Universidad de Texas (Austin), profesor Honorario de Estudios de Traducción de la Universidad de Warwick (Reino Unido), y autor de numerosas publicaciones en el campo de la traducción y en su incidencia sobre la literatura. Destacamos algunos de estos trabajos: *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* (1975), *Literary Knowledge: A Polemical and Programmatic Essay on its Nature, Growth, Relevance and Transmission* (1977), *Translating Literature: The German Tradition* (1977), *The Tradition of Literary Translation in Western Europe: A Reader* (1991), *Translation, History, Culture: A Sourcebook* (1992), *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context* (1992).

El libro está dividido en doce capítulos tras el prefacio de los directores de la colección, M^a Carmen África Vidal y Román Álvarez. Estos doce capítulos se estructuran temáticamente de manera tripartita: los tres primeros presentan un carácter general e introductorio; los cinco siguientes nos hablan de aquellos tipos de reescrituras que moldean la recepción de una obra, un autor, una literatura o una sociedad en una cultura diferente de su cultura de origen; finalmente, los cuatro últimos se refieren a las reescrituras que moldean la imagen y recepción de una obra, un autor, una literatura y una sociedad en su propia cultura.

El primer capítulo lleva por título *Preescritura* y se centra en el concepto *reescritura* como esa fuerza que potencia la evolución literaria, puesta de manifiesto en la traducción, la historiografía, la antología, la crítica y la edición. El profesor Lefevere realiza una distinción común entre el lector profesional y el no-profesional, siendo éste último el que lee normalmente literatura reescrita. El lector no-profesional concibe la lectura de un libro como un constructo de ese libro, como una imagen mediatizada por la propia reescritura y, en general, por la propia

traducción. Si bien es verdad que las reescrituras manipulan los originales con los que trabajan, ya que su razón de ser radica en motivos o coacciones ideológicas y poetológicas, no es menos cierto que, consecuentemente, las traducciones sirven a la proyección de la imagen de un autor y/o de una obra en la cultura receptora. De ahí el apoyo de André Lefevere al estudio de la reescritura como manipulación y, además, manipulación eficaz.

El segundo capítulo, *El sistema: el mecenazgo*, focaliza su atención en la sociedad considerada como un conjunto de diferentes sistemas entre los que se establecen influencias recíprocas. Uno de esos sistemas es la literatura. Dos factores se encargan de la integración sistemática de la literatura dentro del ente social: el “profesional” –críticos, escritores de reseñas, profesores y traductores– y el “mecenazgo” o poder que impulsa, defiende o dificulta la literatura, escindido en tres componentes: ideológico, económico y el que se refiere al estatus. En función de estos tres elementos cabe hablar de *mecenazgo diferenciado* (donde lo económico se separa de lo ideológico y del estatus) y de *mecenazgo indiferenciado* (en el que el mismo mecenas administra los tres ámbitos). Como ya se ha anunciado en el capítulo primero, las obras se reescriben para adaptarse a las poéticas dominantes o bien se publican en función de intereses ideológicos, sin embargo, estos fines se someten a los parámetros fijados por los mecenas (como pueden ser las instituciones educativas y sus programas). El capítulo concluye con la firme creencia de André Lefevere en que el sistema literario influye en el entorno a través de las obras que produce o de las reescrituras de las mismas, con lo cual se asegura su firme inclusión en la pluralidad de los sistemas sociales.

El tercer capítulo, *El sistema: la poética*, comienza con la presentación de la Poética como un inventario de recursos literarios, géneros, motivos, situaciones y personajes prototípicos y símbolos, por una parte, y como el papel de la literatura en el sistema social, por otra. A partir de ahí el profesor Lefevere introduce al lector en la denominada Poética codificada, realizada por los profesionales de la literatura y conformadora de sistemas sobre el posterior desarrollo de un sistema literario. La codificación supone la canonización de ciertos escritores y es más evidente en aquellos sistemas en que la enseñanza se basa en el ejemplo escrito que en aquellos en que toma la forma de prosa discursiva o verso. La reescritura juega un papel importante en la configuración de la poética de un sistema literario. Asimismo, la poética es una variable histórica, con lo cual en sus diferentes estados de evolución juzga también de modo diferente las escrituras y reescrituras. La traducción, como reescritura, influye en la interpenetración de los sistemas literarios –al igual que la Poética– bien mediante la proyección de un escritor o una obra en otra literatura, bien a través de la introducción de nuevos recursos en una poética.

Comienza con el cuarto capítulo el bloque de secciones dedicado a las reescrituras que moldean la imagen y recepción de una obra, un autor, una literatura y una sociedad en una cultura diferente de su cultura de origen. Así, el mencionado cuarto capítulo, *La traducción: las categorías*, estudia diferentes traducciones de la *Lisístrata* de Aristófanes. André Lefevere parte de la consideración de que existen dos factores esenciales en la imagen de una obra literaria proyectada por una traducción: la ideología del traductor y la poética dominante en la literatura receptora de la traducción. En las primeras traducciones de *Lisístrata* se usa la poética de Aristófanes para defenderse contra la acusación ideológica de indecencia –es el caso de Wheelwright o Maine–, o bien, otros traductores mezclan la poética de Aristófanes con una poética aceptable en su propia cultura –por ejemplo, Alan Sommerstein–. Aristófanes introduce a los dorios (espartanos y megarenos) en el escenario ateniense, y la manera que tienen de hablar griego

–tosco para los atenienses– produce un efecto cómico: la relación entre la ideología y las estrategias utilizadas para resolver los problemas lingüísticos justifica al traductor cuando mantiene en sus versiones algunas de las diferencias lingüísticas y culturales que Aristófanes emplea en el original. Es así que se suceden dos arquetipos de traductor: a) “traductor fiel”, conservador ideológica y poetológicamente, reverencia el original e introduce notas explicativas que el lector de la traducción lee; b) “traductor atrevido”, el cual no es conservador, siente menos admiración por el prestigio del original, asume los riesgos del anacronismo y potencia una reescritura subversiva. El “traductor fiel” trabaja en el nivel de la palabra, mientras que el “traductor atrevido” trabaja en el nivel de la cultura. Por otro lado, las alusiones literarias entran también a formar parte del discurso de *Lisístrata*. La mayoría de los traductores no trasladan tales alusiones, a no ser en nota explicativa: suelen aportar connotaciones simbólicas difíciles de traducir a la cultura extranjera. Finalmente, el lenguaje como expresión de una cultura presenta igualmente dificultad a la hora de transmitir las diferentes connotaciones, los diferentes niveles de dicción y los diferentes dialectos o idiolectos en la traducción de *Lisístrata*. Es aquí donde goza de gran protagonismo la ideología del traductor hacia determinados grupos considerados “inferiores” o “ridículos”, lo cual se acentúa por tratarse de una comedia.

El quinto capítulo, *La traducción: la ideología*, habla acerca de las diferentes traducciones del *Diario de Anne Frank*. André Lefevere señala que desde el original holandés de 1947 hasta el material recogido en la edición alemana de 1986 se percibe el proceso de “construcción” de la imagen de un escritor: la de Anne Frank. Anne reescribió el diario cuando comprendió que podía publicarse, pero no acabó la reescritura porque las entradas originales se hallaban en cuadernos y hojas sueltas. El tipo de reescritura que llevó a cabo Anne es la autoedición con dos fines esenciales: personal y literario. Tras la guerra su padre, Otto, publicó el diario en Contact bajo la condición de realizar ciertos cambios, los cuales obedecen a tres tipos: a) personales (omisión de detalles, de referencias a funciones corporales –hemorroides, etc.–, de líneas necesarias para la construcción de un personaje); b) ideológicos (el tema del sexo, de las madres solteras, de la emancipación de la mujer o palabrotas); c) aquellos que se circunscriben a la esfera del mecenazgo. Anneliese Schütz, periodista amiga de los Frank, tradujo el *Diario* al alemán. Se trata de una traducción dudosa ya que la traductora suaviza los ejemplos de la descripción de los alemanes, junto con la dura situación de los judíos en los Países Bajos, con el fin de vender más. Asimismo convierte a Anne Frank en el estereotipo cultural de la adolescente “ideal” aceptable para el público de los 50: limpia su lenguaje, evita los efectos estilísticos en alemán que Anne intenta conseguir en holandés, etc. El diario desaparece de la traducción y se sacrifica a la “imagen” de Anne Frank que la traductora alemana desea proyectar.

El sexto capítulo, *La traducción: la poética*, comenta las dificultades de adaptación del *qasidah* islámico en la poética occidental. El profesor Lefevere afirma que diversos géneros de literaturas no-europeas se han implantado en la poética europea: tal es el caso del *haiku* o del *roba’i*. Sin embargo, el *qasidah* no encuentra un hueco en la poética euroamericana. Por un lado, hay un escaso prestigio de la cultura islámica en Europa y en América: existe un rechazo al conocimiento de dicha cultura y, en el caso de la aproximación, la cercanía se vehicula a través del binomio dominador/dominado. Por otro, los reescritores euroamericanos de literatura islámica se acercan a su trabajo con una actitud de apología, o bien, con una actitud de admiración. Algunos de los obstáculos en la traducción del *qasidah* son: a) el carácter ritual de la composición; b) la existencia de elementos no adecuados –desde la perspectiva del lector occidental– para ser mencionados en poesía; c) las propiedades del lenguaje en el que está escrito (rima, etc...). Sin

lugar a dudas el gran problema es el de proporcionar a esta poesía una forma que sea razonablemente autoexplicativa para el lector/receptor, y que retenga al mismo tiempo la economía y concisión típicas de la poesía preislámica.

El séptimo capítulo, *La traducción: el Universo del Discurso*, compara distintas traducciones del funeral de Patroclo (*Iliada*, XXIII) y de las gestas bélicas de Idomeneo (*Iliada*, XIII) en función de las actitudes de los traductores hacia el Universo del Discurso del texto original y la relación con el Universo del Discurso de su propia sociedad. En la mencionada relación el profesor Lefevere considera cinco factores: a) el estatus del original, que puede conservarse o verse modificado; b) la imagen que tiene de sí misma la cultura a la que se va a traducir el texto: una cultura con mala imagen de sí misma dará la bienvenida a la traducción (y otras formas de reescritura) de textos procedentes de otras culturas que considere superiores; c) los niveles de dicción aceptables; d) el público receptor; e) los “guiones culturales” (modelos de comportamiento de quienes desempeñan ciertos papeles en una cultura) que el público puede aceptar.

El capítulo octavo, *La traducción: el lenguaje*, se refiere a las estrategias ilocutivas como formas de utilizar diversos recursos lingüísticos, de tal manera que en la traducción siempre prima una estrategia sobre las otras: la rima y el metro, la equivalencia léxica, etc. La mayor parte de las veces le es muy difícil al traductor trasladar el sonido con la consecuente adecuación del sentido. Otras veces el texto traducido pierde elegancia y equilibrio al imponer estructuras morfosintácticas. La solución, según el profesor Lefevere, reside en que la poética de la traducción debe dejar de ser normativa para hacerse descriptiva de aquellas estrategias que los traductores pueden utilizar y que deben conocer de primera mano en las diversas lenguas. Dentro del análisis de la traducción se dan cita dos conceptos: *escena*, o experiencia personal del lector traductor que le permite relacionarla con el *marco*, o forma lingüística de la página. Así, por ejemplo, en las traducciones que se han realizado del segundo poema de Catulo aparecen escenas muy diferentes activadas por el mismo marco. Algunas de las estrategias empleadas en dichas traducciones son: aproximación fonológica, compensación, uso del cliché, creación de neologismos, circunlocución, verbosidad, etc. Concluye el capítulo André Lefevere reafirmando en el hecho de que las reescrituras suelen proyectar imágenes de la obra original, de su autor, de su literatura o de su cultura de tal modo que esa imagen moldea la recepción.

El capítulo noveno, *La historiografía*, abre el grupo de apartados en los que se analizan las reescrituras que moldean la imagen y recepción de una obra, un autor, una literatura y una sociedad en su propia cultura. Willem Godschalk van Focquenbroch es un escritor holandés del siglo XVII (1640-1670). Fue poeta y dramaturgo e introdujo lo burlesco en la literatura holandesa. Durante el siglo XVIII gozó de gran fama, sin embargo, en el siglo XIX las Historias de la Literatura holandesa lo desacreditan y sus libros no se imprimen, ya que no encajaba en el discurso dominante de su época, lo burlesco no se adecuaba a los cánones de emulación de la Antigüedad clásica y, finalmente, porque su imagen como escritor y como persona no se ajustaba a la imagen ideal del Amsterdam del siglo XVII. No obstante, sus poemas eran muy populares pues la gente de la Edad de Oro de Amsterdam los consideraba amenos ideológica y poéticamente. Cuando la poética dominante cambia se acepta su poesía y se recupera como “poeta maldito”. Focquenbroch es un claro ejemplo de la caducidad de poéticas e ideologías.

El capítulo décimo, *La antología*, resalta el interés del público blanco por la poesía africana, una poesía que las editoriales publican en antologías no demasiado voluminosas, las cuales suelen estar compiladas o introducidas por un escritor europeo o americano conocido. Algunos de los temas de la poesía africana que reclaman la mayor parte del mencionado interés son: el amor en la mujer en sus más variadas vertientes –mujer como madre, amante o encarnación mítica de un país o continente–; la muerte; la continuidad y el cambio; el papel del poeta; las descripciones del entorno, etc. 1980 es el año de la institucionalización de la poesía africana en el continente y también en Europa y Norteamérica, institucionalización que permite el uso de esta poesía en escuelas africanas y en Universidades africanas y no-africanas.

El capítulo undécimo, *La crítica*, se centra en las estrategias empleadas por los críticos que escribían sobre Madame de Staël, en especial una selección de crítica publicada entre 1820 y 1897. En 1820 Albertine Necker de Saussure alaba la personalidad de la escritora –prima suya, además– en detrimento de sus escritos: la convierte en el prototipo del genio, el talento y la virtud. A partir de ahí la crítica tradicionalmente se refiere a su vida y no a su obra. Cada uno de los críticos de Madame de Staël “parece” haber encontrado la clave de su personalidad: algunos la disculpan con el calificativo de “mujer”, otros apelan a su carácter andrógino y, finalmente, hay quien recurre a la educación de la autora, a su falta de disciplina. Bien cierto es que estaba familiarizada con muchos intelectuales del momento. Sainte-Beuve la redime colocándola al lado de los humildes y la enrola en su cruzada por una cristiandad que salvará a Francia y Europa. No obstante, sus reescritores franceses no le han hecho justicia, pues condenan su reputación a los caprichos de la especulación biográfica.

El capítulo duodécimo, *La edición*, remite a la publicación que Karl Gutzkow –novelista y ensayista del XIX– hace de *Dantons Tod* de Georg Büchner en la revista literaria *Phönix* de la que era co-editor, publicación que se reduce a extractos de la obra. Más adelante el propio Gutzkow la ofrece en su totalidad al editor J. D. Sauerländer; a ésta siguieron otras ediciones y, en general, se empezó a dar a conocer. El verdadero texto no se publicó hasta la edición de Franz de 1870, la cual recupera fragmentos que el propio Büchner había eliminado. André Lefevre analiza las ediciones de Gutzkow y Franz y las compara con la edición actual de Reclam. La de Gutzkow es una reescritura por razones ideológicas. La edición de Franz se debe a razones poetológicas. La de Gutzkow, cuyo subtítulo era “*Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft*”, acusa sensacionalismo, adoctrina sobre lo que pasaría en Alemania si los alemanes siguieran el ejemplo francés, suaviza o elimina alusiones sexuales, y realiza diversos cambios –por consideraciones políticas, por referencias denigrantes a la religión–, y omisiones –las referencias que pueden ofender al lector de la clase media y alta y aquellas cínicas de Büchner al sexo–. Estas mutilaciones servían para que la obra pudiese llegar a ser publicada. Por otro lado, Rudolf Franz se encontraba con la dificultad de poner la composición en escena porque el público ya no conocía la historia de la Revolución Francesa. La convierte en drama histórico –en la tradición schilleriana– para hacerla escenificable: reduce las 32 escenas de Büchner a 15, añade muchos personajes e introduce acotaciones más explícitas que las del original. Franz recorta bases “históricas”, con lo cual hace más difícil el argumento al lector, y rehace a Danton según el molde del héroe trágico schilleriano. Quiere que el público esté atento al escenario y así simplifica la acción. Las mutilaciones de Franz servían para hacer una versión teatral y de hecho ayudó al éxito teatral de la obra.

A este recorrido por los doce capítulos integrantes de la obra de André Lefevere sigue un apartado de referencias bibliográficas, en el que el autor da cumplida cuenta del volumen de publicaciones que han aparecido una y otra vez a lo largo de las páginas del libro. El índice onomástico con el que concluye la obra facilita la búsqueda de los diversos autores, editores, traductores, reescritores, etc., citados.

Podemos afirmar que estamos ante una traducción al español sumamente cuidada del original en inglés del profesor Lefevere, realizada con rigor, maestría y gran habilidad. Por lo que se refiere a la recepción, se trata de una obra de lectura amena y agradable, facilitada por una manifiesta claridad expresiva, que el autor conjuga perfectamente con una extraordinaria erudición. Asimismo, la aportación a los estudios sobre traducción es innegable, concretamente, en sus relaciones con la teoría literaria, en función de las manipulaciones del texto literario por el traductor y de la proyección de ese texto en su propio o distinto contexto social.