

de este tipo teatral a base se recuperar sus elementos más carnavalescos» (p. 289-90). En relación con este teatro breve de entreguerras Pérez Bowie —partiendo de la anarquía genérica que caracteriza la producción teatral de estos años— analiza (p. 31-43) desde la semiótica cuáles fueron los mecanismos de titulación en el teatro de humor, basándose en un corpus perteneciente en su mayor parte al «género chico».

La comedia de costumbres rurales, que tanto atrajo a Benavente, surge —en palabras de C. García Antón— «de un cauce mucho más hondo y de más larga ascendencia, que viene de la misma época clásica, del Siglo de Oro, que a través de la comedia dieciochesca, se manifiesta en la comedia neoclásica moratiniana y recoge, rasgos, caracteres y tendencias de ellas» (p. 322).

Mariano de Paco aborda la revitalización de los autos sacramentales en los que «se produce la unión de una secular tradición con una voluntad renovadora, que en los años 30 vincula directamente el auto sacramental con la vanguardia» (p.270).

Una nueva forma dramática surge en estos años: el «teatro poético». Para Rubio Jiménez esta nueva corriente de la dramaturgia fue el «fruto natural de las discusiones habidas entonces. Por un lado el de dramaturgos adaptables conformando un repertorio casticista. Por otro, el escrito por dramaturgos rebeldes que hacían suyas las propuestas de la tra-

dición española de manera distinta y que se mostraron más permeables a las novedades del exterior» (p. 255-6). Dicho esto el citado crítico señala distintas tendencias del denominado «teatro poético» como la nueva consideración del teatro clásico español, la farsa poética, la danza y la pantomima y las propuestas vanguardistas. Por lo tanto —concluye Rubio Jiménez— no se debe hablar de «teatro poético» sino de «teatros poéticos».

Una de las propuestas de la vanguardia fue la de borrar la barrera entre los géneros. En este apartado se inscribe la interrelación teatro-cine tratada por J. Urrutia (p. 45-52), para quien nuestros dramaturgos vanguardistas fueron «conscientes de los límites de la escena contemporánea y vieron en el cine la posibilidad del teatro total con el que soñaban» (p. 47).

La variedad de estudios recogidos en este volumen supone un acercamiento a la realidad teatral del momento, por lo que constituyen una aportación interesante para conocer en profundidad la vida escénica española de entreguerras y abordar todo un estudio global del teatro de este período.

AGUSTINA TORRES

BASSNETT SUSAN & LEFEVERE ANDRE (Eds.), *Translation. History*

*and Culture*. London and New York: Printer Publishers, 1990.

En esta sugestiva obra para todo el que esté interesado en la teoría de la traducción, junto a las aportaciones de Susan Bassnett y Andre Lefevere, aparecen otros trabajos de conocidos estudiosos de la materia. Todos ellos ponen de manifiesto que, con el desarrollo de los Estudios de Traducción como disciplina independiente, con una metodología que ha encontrado nuevos apoyos en la literatura comparada y en la historia de la cultura, el estudio del proceso de la traducción se ha desplazado desde un acercamiento formalista hacia los conceptos más amplios de contexto, historia y convención literaria; se estudia el texto inserto dentro de una red de signos culturales de las lenguas fuente y término, lo que no quiere decir que los Estudios de Traducción hayan dejado de utilizar el acercamiento lingüístico, sino que llegan aún más lejos. De ahí que «fidelidad» no suponga «equivalencia» entre palabras o textos, sino que el texto término funciona dentro de su cultura, de la misma forma que el texto fuente funcionaba dentro de la suya. Al abandonarse la antigua noción de equivalencia, las viejas normas evaluativas de bueno/malo, literal/libre están desapareciendo también. En lugar de discutirse la exactitud de una traducción según el criterio lingüístico, se estudia la fun-

ción relativa del texto en cada uno de sus dos contextos.

Según Susan Bassnett, la traducción puede definirse como la reescritura de un texto original y comprende una gran variedad de campos: lingüística, estudios literarios, historia, antropología, psicología, ciencias económicas. Toda reescritura, cualquiera que sea su intención, refleja una cierta ideología y una poética, y, como tal, manipula la literatura de una sociedad dada y puede ayudar a la evolución de esa literatura y de esa sociedad. La reescritura puede introducir nuevos conceptos, nuevos géneros, nuevos mecanismos, y, por ello, la historia de la traducción es también la historia de la renovación literaria, del poder de reforma que una cultura tiene sobre otra. Pero la reescritura puede también limitar la innovación o la deformación y afectar al contenido, y en un período de creciente interés por la traducción, el estudio de los procesos de reescritura de la literatura que la traducción ejemplifica puede ayudarnos a un mejor conocimiento del mundo en que vivimos. Los Estudios de Traducción demuestran que una reescritura nunca es simple: siempre hay un contexto en el que tiene lugar la traducción, una historia de la que emerge el texto y otra historia a la que ese texto se traslada. De ahí que el proceso de la traducción tenga un doble contexto, ya que el texto tiene lugar en dos culturas.

En esta misma línea, tiene especial interés el estudio de Palma Zlateva, «Translation: Text and Pre-text. Adequacy and Acceptability in Crosscultural Communication». Según él, el autor construye un mundo basado en el inventario de su propia lengua y para una audiencia que comparte su universo del discurso. El lector se encuentra con un texto en su lengua nativa que puede descodificar y juzgar en términos tanto de la lengua como del universo del discurso, a pesar de que el autor pueda violarlos en alguna ocasión. Por otro lado, cuando el traductor juega la parte del lector, debe aplicar conscientemente, pero también con cautela, su conocimiento y su intuición al universo del discurso del autor. El conocimiento del traductor no suele ser el resultado de la observación directa, sino más bien el resultado de la información sobre el universo del discurso del autor, adquirida a través de otros textos. En la práctica, el traductor normalmente sabe más acerca de la tradición literaria en que escribe el autor que de su vida, y por ello, según Zlateva:

«The pre-text and post-text problems, as well as the problems which arise during the production of the actual text of the translation, result from the profound difference in communicative situation between an author and the reader of his prototext on the one hand, and an author and the reader of the translation, or meta-text, on the other.» (p. 31).

La comunicación entre el traductor como lector del prototexto y el autor, aunque esté aún dentro de los límites interlingüísticos, es ya una comunicación intercultural. Porque el traductor, incluso si domina la lengua y la tradición del autor y conoce todo su mundo, es el portador de la lengua y la tradición de otro mundo. Por tanto, puede realizar las funciones de mediador en la comunicación interlingüística e intercultural entre un autor y sus lectores de otra cultura que usa otra lengua. La comunicación primaria entre el autor y su traductor, y la metacomunicación secundaria entre el traductor como autor del texto traducido y su lector, son los dos niveles principales en este complejo proceso, que, a su vez, constan de otros subniveles:

«The source language and the target language usually have some common features, as do the author's and the translator's universes of discourse. These common features overlap in different ways, depending on both the language pairs in question, and a number of historical, ethnical and sociopolitical factors. Besides, the author constructs his universe of discourse in his very own way; the translator has to take his style and his outlook into account, and analyse the individual characteristics of a particular text as compared to those of the author's other writings». (p. 32).

En consecuencia, el traductor literario tiene que conocer la literatura

al igual que el traductor de textos de bioquímica tiene que conocer la bioquímica.

El criterio para juzgar si es acertado el uso de la lengua de una traducción es mucho más complejo, ya que evaluamos el uso de la lengua en una obra original de la literatura. Por tanto, según Zlateva: «the language of a translation is good when, and only when, the translator has managed adequately to render the original's overall content, both aesthetic and conceptual. Only then is the translation a maximally close analogue of the original text.» (p. 34).

El crítico que se acerca a una traducción sin conocer el texto original no está en disposición de juzgar la traducción como tal, sino exclusivamente como un texto de su propia lengua. Puede haber muchos tipos de desviaciones entre los dos textos:

«(1) the utterance is acceptable, but in a different situation; (2) the utterance is acceptable, but is not normally uttered by this person; (3) the utterance is acceptable, but nobody would make it. Some of the "noise" in the communication channel results from the lack of what we take for granted in our native tongue; knowledge of the norms of its substrata, in all its spheres of application and in different situations involving different people.» (pp. 36-7).

La traducción supone una perfecta unión entre dos (con)textos diferentes que pueden unificar dos entidades en una total armonía. Por ello,

la traducción ha sido, y sigue siendo, una importante fuerza formativa en el desarrollo de la cultura y no puede realizarse ningún estudio de literatura comparada sin tenerla en cuenta.

MARÍA ANTONIA ÁLVAREZ

DELGADO CABRERA, ARTURO, *Libretos de ópera franceses del siglo XIX*. Publicaciones de la Universidad Complutense. Madrid, 1987.

La mayoría de los estudiosos de la ópera se interesan por la música primordialmente, y son escasos los análisis del elemento literario que la sustenta. La ópera, que se inscribe en el llamado teatro lírico, presenta una particularidad muy determinada: la unión, generalmente considerada difícil, de la música y del texto.

Los libretos han tenido tradicionalmente mala fama en su aspecto literario, si se exceptúan algunos casos (Da Ponte y sus obras para Mozart, Boito en sus trabajos para Verdi, von Hoffmansthal en los suyos para Richard Strauss, y pocos más) y por ello la aproximación a este género híbrido se ha realizado casi siempre desde la música.

Este trabajo, presentado como tesis doctoral, quiere ser una excepción a esa regla, intentando una aproximación a la tipología libretística