TRADUCCIÓN, *TRANSLATIO*, ADAPTACIÓN: EL *EDIPO* DE DRYDEN Y LEE

MARÍA LOSADA FRIEND

Universidad de Huelva

En el relato de Jorge Luis Borges, «Pierre Menard, autor del *Quijote*» se cuenta la historia del poeta simbolista de Nîmes que, tras grandes esfuerzos, logra sorprendentemente componer un Don Quijote, a través de la reconstrucción literal de la obra original de Cervantes. Dice el narrador de la historia:

> Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo, calumnian su clara memoria. No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el Quijote*... Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes.[1]

La empresa del personaje ficticio Menard podría considerarse una de las más curiosas y audaces adaptaciones dentro del proceso de creación literaria: elaborar un original a partir de otro existente con el bagaje histórico que el autor proyecta en su lectura. La obra *Œdipus* (1679) de John Dryden y Nathaniel Lee consiste exactamente en el proyecto que descartara Menard: la empresa «fácil» de componer otro Edipo partiendo del original de Sófocles *Edipo rey* y de adaptaciones posteriores de Séneca y Corneille. La tarea de su estudio se complica, sin embargo, al reconocer que esta adaptación se concebía con un difícil propósito: retomar un clásico y restablecerlo en un nuevo contexto invirtiendo las ideas clásicas existentes y adaptándolas a lo que empezaba a surgir como nuevo teatro nacional inglés en la época de la Restauración.

Nos enfrentamos, pues, con un práctico ejemplo de la adaptación como la entiende Newmark: el proceso de traducción más libre donde manteniéndose temas, personajes y argumento, se pasa de la cultura de la lengua original (LO) a la cultura de la lengua terminal (LT) y se vuelve a escribir el texto.[2] Este libre proceso de re-escritura a través del tiempo y del espacio, una *trans-latio*, recupera la obra original transformándola dentro de una normativa y contexto nuevos. Se comparten, pues, aspectos característicos de la traducción normal al omitirse rasgos del original y crear un nuevo estilo. Sin embargo, la adaptación en el sentido entendido por Newmark donde los recursos culturales son parte fundamental del proceso, enfatiza

---

[1] Jorge Luis Borges: «Pierre Menard, autor del Quijote», en *Obras Completas*, vol. I, Barcelona, Emecé, 1989, 446.

[2] Peter Newmark: *Manual de Traducción*, (trad. Virgilio Mayo) Madrid, Cátedra, 1992, 71.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. María LOSADA FRIEND. Traducción, «translatio», adaptación: El «Edipo» de ...

Centro Virtual Cervantes

la figura del traductor-adaptador que propone e impone una selección subjetiva de rasgos de la obra original. En el caso de *Œdipus*, la selección y transformación de Dryden y Lee revela la voluntad de los autores de manipular un clásico como herramienta práctica para la exposición de sus ideas críticas frente a las convenciones clásicas tradicionales.

Quizás el no entender el concepto de adaptación como *trans-latio* fue lo que llevó a contemporáneos de Dryden y Lee a criticar su propósito, precisamente por las desviaciones que tuvieron lugar a partir del texto original. Así, las duras recriminaciones de John Genest, crítico contemporáneo de Dryden y Lee ante lo que consideraba una *poor production*,[3] se basaban en el hecho, entre otros, de que Creonte, hermano de Yocasta, se representaba de manera muy diferente al original griego; los dos pastores de Sófocles se transformaban en personajes de alto rango en la versión inglesa, y el episodio amoroso entre los personajes nuevos, Adrasto y Eurídice, no resultaba adecuado en la crítica situación de Tebas, ya que —aducía Genest— *people are not amorous in the time of a plague*.[4] La crítica de Genest señalaba el poco acierto de los autores por no haber mantenido el orden original teniendo como primer objetivo el gusto del público, tal como admitía Dryden en el prólogo a la obra al decir: *we are to please an unsatiable Audience*.[5]

Aún hoy encontramos críticos contemporáneos que atacan los cambios de esta adaptación por apartarse de la forma y espíritu del original griego. Hirt estudia minuciosamente las diferencias entre las versiones de Séneca, Corneille y Dryden y Lee definiendo a las dos últimas como cuestión de exceso.[6] Sin embargo, y a diferencia de Genest, Hirt justifica los cambios al señalar que son producto lógico de los dos mil años de civilización que existen entre las obras, y dice: *If they followed Aristotle's concept that art was an imitation of nature, they were also aware that this* nature *was different*.[7]

Dryden y Lee no se propusieron escribir el Edipo, sino transferir el Edipo clásico al escenario de la Restauración inglesa. Este proceso no se hizo de manera inocente, ya que la obra dramática que presentan como alternativa evitaba seguir las normas aristotélicas de manera fidedigna como Séneca o con cambios de forma como Corneille. La adaptación inglesa debe analizarse además como una transformación cuyos cambios se entienden a partir de la identidad de los autores que la produjeron. Recordemos que Nathaniel Lee, conocido escritor de tragedias y alabado por Addison en el periódico *The Spectator*, aporta a la obra el sentido violento y gusto por rasgos exagerados trágicos que caracterizó su producción en obras tales como *Nero, Emperor of Rome*, *The Rival Queens, or the Death of Alexander the Great*. Suyos son en esta colaboración los actos segundo, cuarto y quinto. Así se explican ciertos rasgos extraordinarios que maravillarían al público como el desenlace sangriento de la obra o la aparición de una nube en el cielo con dos figuras que incluso

---

[3] John Genest: *Some Account of the English Stage, from the Restoration in 1660 to 1830*, vol. 1, Bath, 1832, 260.

[4] Ib., p. 261.

[5] John Dryden: *The Works of John Dryden. Plays*, Berkeley, Univ. of California, 1978, 115.

[6] A. Hirt: «A Question of Excess: Neo-Classical Adaptations of Greek Tragedy», en *Costerus*, vol. III, 1972.

[7] Ib., p. 115.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. María LOSADA FRIEND. Traducción, «translatio», adaptación: El «Edipo» de ...
Centro Virtual Cervantes

comentan los mismos personajes.[8] Estos rasgos se alejaban de manera radical del original pero establecían un vínculo de complicidad entre autor y público, al que se le proveía con elementos ya conocidos del teatro isabelino.

Dryden, a su vez, se encargó del primer y tercer acto, además del diseño total del esquema de la obra, y, por ende, del cambio continuo que afecta a la localización de la acción en las calles de Tebas, en una arboleda o en el palacio de Edipo. Al igual que Lee aporta a esta producción su experiencia de dramaturgo, pero añade una doble faceta inexistente en Lee y que resulta fundamental a la hora de evaluar *Œdipus* como obra de traducción. Dryden contribuye con su condición de crítico dramático y precursor en la teoría de la traducción. Recordemos que en 1688 se publica su obra *An Essay of Dramatic Poesy* en la que además de demostrar su profundo conocimiento de las reglas aristotélicas, se beneficia de la voz del personaje de Neander para defender a los clásicos sin dejar por ello de alabar las posibilidades del teatro nacional inglés, dando como ejemplos otros disgresores de normas como habían sido Shakespeare o Ben Jonson.

A pequeña escala, Dryden repite sus ideas en el prefacio de *Œdipus*, donde alaba la obra de Sófocles llamándola *the most celebrated piece of all Antiquity*[9] y se une a la lista de los que como él y Lee lo tomaron como modelo: Aristóteles, Horacio, Lúculo, Julio César, Séneca y Corneille. Dryden señala lo que él considera fallos en Séneca y Corneille para en realidad justificar las desviaciones más sobresalientes de la versión inglesa y elevar la categoría de su adaptación, sin llegar en ningún momento a atacar al teatro clásico, de diferente tipo de perfección. Así dice: *But the Athenian Theatre, (whether more perfect than ours, is not now disputed) had a perfection differing from ours.*[10]

Dryden mantendrá siempre este respeto por los clásicos, a los que tradujo en sus últimos años y que lo enmarcan como traductor experimentado y conocedor de distintas técnicas en la aproximación a una obra original. Dentro del gran grupo de sus traducciones, entre las que cuentan *Epistles* de Ovidio, *Satires* de Juvenal y Persio, *Eclogues*, *Georgics* y *Æneid* de Virgilio, además de *Fables*, una miscelánea de textos de Homero, Ovidio, Boccaccio y Chaucer, nos interesa sobre todo su prólogo a la obra de Ovidio, en la que ofrece un acertado estudio de la teoría de la traducción, y en el que encontramos la clave para entender el proyecto que años antes había puesto en marcha con Lee para la adaptación *Œdipus*.

Dryden distingue tres tipos de traducción. La primera que se caracteriza por su rigidez mecánica, y denominada *metaphrase*, que define como *turning an author word by word and line by line, from one language into another.* En el segundo tipo, la llamada *paraphrase, or translation with latitude*, el proceso adquiere una mayor flexibilidad y el autor original *is kept in view by the translator, so as never to be lost, but his words are not so strictly followed as his sense, and that too is admitted to be amplified, but not altered.* El tercer método, que preconiza la máxi-

---

[8] Ib., p. 143. La descripción de la acotación teatral señala el claro interés del autor en la presentación del hecho sobrenatural: *The Cloud draws that veil'd the heads of the Figures in the Skie, and shews 'em Crown'd with the names of Oedipus and Jocasta written above in great Characters of Gold.*

[9] Ib., p. 115.

[10] Ib., p. 116.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. María LOSADA FRIEND. Traducción, «translatio», adaptación: El «Edipo» de ...

Centro Virtual Cervantes

ma libertad y que curiosamente se denomina *imitation*, permite al traductor abandonar su actividad de simple mediador, ya que *assumes the liberty, not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion; and taking only some general hints from the original, to run division on the groundwork, as he pleases.*[11]

Paradójicamente este último método que denomina Dryden imitación coincide con el concepto que hoy guardamos de adaptación. Constituye de hecho la metodología que ambos autores usaron para componer la obra, y justifica los cambios que nacen del paso de una cultura a otra cultura, incluyendo en el proceso la experiencia histórica de cada autor. Los aspectos que más nos interesan en este análisis no radican en señalar los cambios puntuales que nacen de las diferencias entre las distintas versiones o en su análisis como hechos anecdóticos. Este estudio busca una línea argumental para demostrar que la adaptación se había convertido en un arma literaria y crítica al mismo tiempo que anunciaba los cambios del gusto del público y su resurgir después del período de guerra civil y predominio del control puritano que conllevó el cierre de los teatros.

Dryden coincidía con Aristóteles en que la tragedia es el género más adecuado para representar una auténtica imitación de la Naturaleza y en *Œdipus*, Dryden y Lee mantienen el tema aristotélico de la tragedia al representar el más alto nivel de la sociedad —el rey de Tebas y su corte— y la seriedad moral del protagonista. Edipo disfruta de todos los requisitos del personaje aristotélico: su carácter es el apropiado y su actuación es consistente y creible.

El primer factor que se tiene en cuenta en la adaptación —ya justificado desde el prólogo— consiste en desplegar la acción principal con una trama secundaria. Sófocles, al igual que Séneca organizó todos los episodios directamente relacionados con la búsqueda de la identidad de Edipo. La intriga se basaba en una sola acción, ordenada en clara secuencia de principio, mitad y final. Un número reducido de personajes aparecía en escena en relación directa con el destino del protagonista, y una mínima sucesión de hechos enfatizaba las implicaciones universales que surgían de la imitación del incidente individual.

En el caso de Dryden y Lee, la regla aristotélica se altera al incluirse en la acción una complicada trama secundaria. El público es obligado continuamente a desviar su atención del dilema central de Edipo a las intrigas de Creonte, que intenta conseguir el reino y casarse con Eurídice.

Al alejarse de la observación de la unidad orgánica de Aristóteles, Dryden y Lee están apostando por conseguir variedad en la trama a través de un gran número de personajes, evitando además el desorden del entramado de sucesos, que se ordenan al entender la obra como un todo progresivo. Neander, el portavoz crítico de Dryden lo justificaba así: *you will find infinitely pleasing to be led in a labyrinth of design, where you see some of your way before you, yet discern not the end till you arrive at it.*[12]

---

[11] George Watson (ed.): *John Dryden. Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, vol. 1, Londres, J. M. Dent & Sons, 1962, 268.

[12] Ib., p. 61.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. María LOSADA FRIEND. Traducción, «translatio», adaptación: El «Edipo» de ...

Centro Virtual Cervantes

Junto a la gran profusión de personajes —un total de dieciocho—, aparece en escena otro gran cambio en el uso de elementos sobrenaturales. Dryden se jacta en el prólogo de haber sido más audaz que Séneca en la representación de Layo como fantasma. Séneca solamente mencionaba el fantasma de Layo a través de la narración de Creonte. Este recurso lo había alabado Aristóteles en la *Poética* ejemplarizando al *Edipo* de Sófocles para la representación de hechos increíbles. Se exigía que no existiera nada improbable en la acción, o en caso necesario, que tuviera lugar fuera de la acción. Dryden y Lee, por el contrario, llevan este recurso hasta sus extremos y procuran que el fantasma aparezca en el escenario en distintas ocasiones. Primero como una voz, después en el sacrificio que hace Tiresias y finalmente cuando apunta con dedo acusador en la escena amorosa entre Edipo y Yocasta. Su aparición es espectacular al estar acompañada de truenos y relámpagos en el escenario. Actúa como cualquier otro personaje, participando del diálogo con Tiresias y alcanza un importante papel dramático al ser él quien revela la identidad de Edipo. El elemento sobrenatural alcanza preponderancia dentro de la obra, acomodándose al gusto de la época. Recordemos, además que el apoyo de los recursos técnicos estaba garantizado en la producción. *Œdipus*, representado por la Duke' s Company, contó con los medios del Dorset Garden, el teatro equipado con maquinaria adecuada para producir efectos especiales de gran acierto.

En este sentido, cumplieron bien Dryden y Lee con las exigencias del público de la época tal como hicieron con anterioridad los dramaturgos isabelinos. El público de este tipo de tragedia incluso esperaría la aparición del espectro con ansiedad, sin considerarlo fuera de lo común. Este rasgo afianza la importancia de criterios culturales en una adaptación como indicador exacto de las preferencias de la época. Tengamos en cuenta la diferencia que se produciría más tarde, en el siglo XVIII, cuando la representación de apariciones en novelas se consideró contraria a los gustos del público. Henry Fielding, por ejemplo, a través del narrador de *Tom Jones* aconsejaba para evitar problemas con el lector moderar el uso de fantasmas:

> *These are indeed like arsenic, and other dangerous drugs in physic, to be used with the utmost caution; nor would I advise the introduction of them at all in these works or by those authors to which, or to whom a horse-laugh in the reader, wou'd be any great prejudice or mortification.*[13]

Relacionado con la representación de hechos increíbles en el escenario es interesante mencionar el trato en *Œdipus* de aspectos sórdidos de la realidad. Aristóteles trataba la representación del suicidio como parte del sufrimiento, parte de la acción. La muerte generalmente se omitía del escenario griego, y la versión de Séneca solamente se atrevió a presentar el suidicio de Yocasta al público. En la adaptación inglesa se llega a extremos. El acto quinto presenta la confrontación entre Creonte y los amantes Adrastro y Eurídice y se precipita la acción. Creonte mata a Eurídice, y después encuentra la muerte a manos de Adrasto, que a su vez es asesinado por los soldados. Este tono dramático prepara el desenlace final. Sin haber sido testigo de la matanza que hace Yocasta a sus hijos antes de suicidarse con varias puñala-

[13] Henry Fielding: *The History of Tom Jones. A Foundling*, Londres, Collins Press, 1974, 322.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. María LOSADA FRIEND. Traducción, «translatio», adaptación: El «Edipo» de ...
Centro Virtual Cervantes

das, Edipo entra en escena, habiéndose arrancado los ojos y se arroja por la ventana. Todas estas muertes están en consonancia con el gusto por los hechos espectaculares que redondean la obra con vestigios de melodrama. Sin embargo, Dryden usa este recargamiento como característica del teatro inglés que lo diferencia del neoclásico francés. Y así dice a través de Neander:

> *If we are to be blamed for showing too much of the action, the French are as faulty for discovering too little of it: a mean betwixt both should be observed by every judicious writer, so as the audience may neither be left unsatisfied by not seeing what is beautiful, or shocked by beholding what is either incredible or indecent.*[14]

Así se justifica también la representación del incesto que Dryden y Lee deliberadamente recargan. Se representa a través del recurso de la ironía dramática y con relación a las dos acciones de la obra. El público se convierte en cómplice al presenciar el diálogo en el que los protagonistas, Yocasta y Edipo, de por sí incestuosos sin saberlo, se erigen en jueces al discutir la posiblidad del incesto en el caso de matrimonio entre Creonte y Eurídice, tío y sobrina.

El uso de la ironía dramática del incesto es uno de los muchos recursos que se usan para mantener el efecto de suspense que tanto admiraba Dryden en Ben Jonson. Esta adaptación relaciona de manera directa y deliberada el incesto con la escena clave de la anagnórisis. Se recarga la incertudumbre con las profusiones amorosas entre Yocasta y Edipo, con el continuo uso de imágenes maternales, y con las repetidas alusiones al parecido físico entre Layo y Edipo que exageran el hecho obvio de su identidad.

Si a esto añadimos la tardía aparición de Edipo en escena, la mención exhaustiva por parte de todos los personajes de su posible culpabilidad, el sentido lúdico del prólogo lleno de alusiones históricas conocidas y apreciadas por el público, y el epílogo irónico de igual propósito, llegamos a la conclusión de que existe en *Œdipus* un intento claro de alejamiento de las normas convencionales para la representación de la tragedia. El resultado de su estudio pone de manifiesto los mecanismos del proceso de la adaptación, ya que la obra recreada en Tebas nunca pierde de vista el sentido contemporáneo del teatro de la Restauración, precisamente por el transvase cultural de época a época.

No fue esta la única empresa de adaptación que estos dos autores emprendieron. Lee adaptó la conocida novela de Madame de Lafayette en su obra *The Princess of Clève* en 1681. Se reconoce el genio de Dryden en su adaptación de 1677 *All for Love* de la obra *Anthony and Cleopatra* de Shakespeare. Sin embargo, la adaptación Œdipus de 1679 suele ser ignorada en muchas antologías y enciclopedias de la literatura inglesa. Por ello y durante mucho tiempo no se han tenido en cuenta los reveladores aspectos que una adaptación como esta ofrece para la investigación de los autores y su actuación a nivel de testimonio crítico en el conocido debate de Clásicos y Modernos dentro del desarrollo de la conciencia del teatro nacional inglés.

[14] Ib., p. 63.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. María LOSADA FRIEND. Traducción, «translatio», adaptación: El «Edipo» de ...
Centro Virtual Cervantes

El estudio de esta adaptación resultar revelador no sólo por la calidad de la adaptación en sí, sino por el alcance político que puede descubrir este proceso translatorio al considerar que la adaptación libera la función del traductor hasta elevarla a un nivel donde se convierte en elemento con voz propia dentro del trabajo que reproduce. Quizás la consideración de estas cuestiones nos ayude a evitar la valoración tradicional de adaptaciones según se alejen más o menos del original. Se hace necesario por lo tanto reconocer como hecho que la adaptación es un proceso de traducción fundamental en la medida en que se impone la subjetividad del autor y el peso de las circunstancias de su cultura.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. María LOSADA FRIEND. Traducción, «translatio», adaptación: El «Edipo» de ...

Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes