

Teatro, sintaxis y traducción

Pierre Judet de La Combe

Traductora al español:

Nadia Silva Hurtado

nadasilbala@gmail.com

Universidad de Antioquia

Para el “filólogo”, es decir, para el intérprete de textos antiguos o modernos¹, la pregunta por la traducción surge tarde o temprano. Pero no lo hace de manera natural², pues de hecho, su tarea habitual es, en primer lugar, descifrar, editar e interpretar los textos. Ahora bien, traducir no es solamente leer y comprender, sino también escribir, y por tanto afrontar con más o menos felicidad y placer los límites de su propia lengua, atravesar la historia de la relación eminentemente individual que sostenemos con ella y con las lenguas que poco a poco hemos adquirido, en ocasiones de manera inconsciente.

Para traducir realmente, es necesario comprender y para comprender verdaderamente, es necesario obligarse por mucho tiempo a no comprender³, a permanecer en la incomodidad para dejarse atrapar poco a poco por aquello nuevo e inesperado que puede tener un texto. Pero incluso esta demora del juicio, este largo paso por la filología que ayuda a evitar los clichés y las costumbres, no es una garantía suficiente contra los tópicos de la escritura, contra el carácter convencional y eventualmente antipoético de su propia exploración del lenguaje. En este punto abandonamos el ámbito de la actividad reflexiva y “científica”, supeditada a las normas de una confrontación regulada según criterios que se creen universales o, por lo menos, universalizables. Pero no ingresamos, sin embargo, al dominio de lo arbitrario subjetivo, ya que entre el autor de la traducción y su lector, subsiste el tercer término, el texto original, que resiste, que tiene sus exigencias propias y

¹ “Filología” tiene en este texto el sentido europeo de “ciencia de las obras del lenguaje”. Esta ciencia agrupa el conjunto de las operaciones que implica la lectura de un texto: descifrar las fuentes, constituir el texto a partir de estas fuentes y sus variantes, interpretar las frases y su encadenamiento, reconstruir la relación histórica del texto con su contexto.

² Yo mismo llegué a ella de manera muy tardía, gracias a Myrto Gondicas, con quien traduje *Prométhée enchaîné* (*Prometeo encadenado*) en 1996, después *Les Perses* de Esquilo, en 2000, *Médée* de Eurípides, también en 2000 (tres textos publicados en las ediciones Comp’Act, à Chambéry), para luego arriesgarme a traducir solo *Agamemnon* de Esquilo, en 2004, *Les Grenouilles* de Aristófanes en 2005 (ediciones Bayard, París). El trabajo de edición y de interpretación no fue nada simple. Tres largos años filológicos pasaron con el texto de Agamenón, y desembocaron en la publicación de un extenso comentario (con Jean Bollack para las partes corales en 1981-1982, y luego solo para los diálogos en 2001), que no asegura ningún tipo de conformismo en cuanto a las traducciones producidas: fue necesario escribir varias traducciones de Agamenón, muy distintas. Se convirtió en una necesidad.

³ Según los principios del arte de la interpretación formulados al principio del siglo XIX por F. D. E. Schleiermacher en su *Herméneutique* (1809-1810, traducción de C. Berner, París, ediciones Cerf, 1987): la incompreensión debe ser generalizada al conjunto del texto y no limitarse a algunos pasajes difíciles si se quiere aprehender el total de las relaciones semánticas que lo constituyen.

remite todo intento de traducción a la posibilidad de su discusión, de su evaluación por otro o por el traductor mismo. Incluso si este tercer término no es fijo, no es el mismo según los lectores, las épocas, las tradiciones interpretativas, está ahí, siempre abierto a exploración. Basta con analizar.

Versión/traducción

Estas primeras observaciones implican que se introduzca una distinción estricta entre el ejercicio escolar de la “versión” y la traducción propiamente dicha. La versión implica que al leer, nos relacionamos en primer lugar con un “mensaje” que debe vaciarse lo mejor posible y sin alterarlo, de una lengua a la otra, como si pudiera ser expresado en cualquier lengua. La versión vuelve a una concepción definida, pero problemática, de la lengua como instrumento puesto a disposición de un locutor o de un autor para expresar sus pensamientos, como si sus estos no hubieran nacido en, con o incluso contra una lengua determinada. Por su parte, la traducción se encuentra confrontada al tema de la individualidad de la escritura, tanto la del texto traducido, como la propia. Esta tiene en cuenta la relación abierta, a veces tensa, entre un “querer decir” y el lenguaje, o mejor, entre aquel y una lengua dada. Relaciona las individualidades y, de ese modo, ayuda incluso a constituir la individualidad del traductor, en el sentido en que este no sabe todavía verdaderamente cuál es su “propia” lengua antes de ponerla prueba y enriquecerla en la confrontación con la ajena. La traducción pasa por la etapa de la “versión”, por el análisis gramatical del “sentido” de los enunciados que se van a traducir, o más bien, por la reconstrucción de las relaciones entre los elementos significativos del texto⁴. Pero ese momento queda atrás rápidamente, tanto antes como después: antes, cuando nos interesamos, con la ayuda de los métodos de una verdadera interpretación histórica, por las condiciones de la existencia de ese sentido en la lengua de origen; y después, cuando más allá de la exactitud (ausencia de “falsos sentidos” o de contrasentidos), la escritura busca reflejar el movimiento por el cual se ha producido el sentido.

Tesis

Las siguientes reflexiones pretenden defender la idea de que lo que hace que un texto sea traducible es, en primer lugar, su individualidad, su historicidad como acontecimiento singular, a saber, el trabajo que cumple sobre la lengua, sobre los códigos. Si puede ser traducido, al menos en parte, no es precisamente en virtud de lo que tiene en común con su cultura, con los códigos que emplea y que, como códigos establecidos, están ligados a una cultura definida y por tanto distante. De lo “típico” no se traducen los códigos empleados, sino una actividad individual de búsqueda de sentido que se orienta de manera diferente según los géneros y las obras, y que, en calidad de actividad, añade algo a las gramáticas empleadas, las ubica en una nueva situación.

⁴ Este análisis no sucede necesariamente en la lengua llamada “de llegada”, como si debiera producirse una primera versión, digamos “literal”; consiste en poner en orden elementos significantes del texto y en determinar sus efectos recíprocos en la sintaxis.

Filología y traducción

La traducción sobrepasa por mucho los márgenes necesariamente anónimos que una actividad como la filología, en el sentido de “ciencia de las obras escritas”, debe marcarse para progresar libremente y desarrollar sus argumentos en una discusión idealmente racional y abierta⁵. De hecho, el traductor está en condiciones de argumentar sus elecciones, de dar cuenta de sus aciertos o dificultades y, al contrario de lo que pasa en la escritura poética, podemos hablar de un progreso o, eventualmente, de un retroceso en la traducción de las obras. El conocimiento que tenemos en la actualidad de Kafka o de Shakespeare hace que estos autores puedan ser traducidos mejor que antes. La conciencia se ha agudizado, pero la argumentación del traductor, cuando tiene que ver con el texto que ha producido y no con la obra original⁶, se basa en la eficacia, mayor o menor, de elecciones individuales de escritura y no en el objeto común —accesible a todos— que es el sentido atribuido a una frase o una obra, nos alejamos del campo de la interpretación. Esto explica por qué muchos filólogos proporcionan una transcripción en su lengua, o mejor en una lengua moderna estándar, de lo que consideran el sentido del texto estudiado, pero no afirmarían que se han involucrado en una aventura ligada a la escritura. Presentan su versión del texto como la paráfrasis más exacta, una “versión”, precisamente la más cercana posible al texto original. Con la traducción ya no se trata de “representar” el sentido de una frase o de un texto, de proponer una reconstrucción argumentada conceptualmente y susceptible de convencer dentro de una comunidad científica o escolar, sino a partir de esta representación adquirida metódicamente, lanzarse en una exploración que, por definición, no está completamente controlada, ni es representable e individual, de la lengua materna.

Y sin embargo, a pesar de estas diferencias, la traducción es requerida por la filología, pues la complementa. Ella sola, como reescritura del conjunto de un texto, permite sobrepasar el territorio analítico del comentario palabra por palabra, prohíbe concentrarse solamente en los puntos difíciles de un texto, los vínculos sintácticos o, más radicalmente aun, en el establecimiento material de lo literal en el texto. Estos problemas son, en general, heredados de la tradición científica⁷, en cuyos comentarios casi siempre se trata con las mismas dificultades. Cuando comenzamos a leer el texto original de *Agamenón*, de Esquilo o el de *Antígona*, de Sófocles con el fin de comentarlos, sabemos que habrá dificultades “clásicas” por resolver, y que serán siempre de carácter puntual: ¿es auténtico el verso 7 de *Agamenón*? ¿Qué sentido otorgar al adjetivo “deina”, al principio del segundo canto del coro de *Antígona*, “terrible” o “maravilloso”?

Por el contrario, la traducción invita a relacionar, en el movimiento sintáctico que daremos a una frase y a una serie de frases, el conjunto de rasgos pertinentes que

⁵ Discusión que raramente presenta estas características, tanto de las tradiciones nacionales, como de las escuelas, pesan en el debate científico.

⁶ A veces se dice que es vano oponer la filología y la traducción, pues toda traducción es en sí una interpretación. Pero precisamente, este es el momento filológico que conlleva.

⁷ Un filólogo creativo sabrá descubrir nuevos problemas en lo escrito.

hemos sabido resaltar⁸. Por consiguiente, permite asegurar que se ha hecho una lectura continua y no fragmentaria de la obra y, en efecto, obliga a elegir, a eliminar numerosos elementos semánticos del texto traducido, y, a pesar de sus faltas inevitables, proporciona más que el análisis del sentido: lo presenta en una experiencia concreta que no es la del concepto o de la representación diferente, sino que, antes que nada, es de orden temporal. Según la manera en que el traductor enlace, uno tras otro, los elementos significantes que ha adoptado, propondrá una idea de la dinámica que, progresivamente, dará al texto inicial su unidad y su carácter⁹. Al escribir o leer una traducción, trascendemos la exactitud de los términos elegidos; entramos en una dimensión sensible y vivida que no se deja reducir a la simple apropiación del sentido. Y, no obstante, esta dinámica temporal dada a lo literal está íntimamente ligada a la comprensión, ya que es por la experiencia del paso de una palabra a la otra que el sentido se fija y descubre.

Texto y temporalidad en el teatro

Para la traducción de teatro, el asunto del tiempo se plantea de manera todavía más radical. Al tiempo producido por la escritura se suma el que eligió el actor en su dicción y este tiempo es en sí mismo, el elemento de una temporalidad más amplia, la del espectáculo. El texto escrito es un hilo temporal entre otros, pero, como tal, concurre a la elaboración del tiempo del espectáculo; no es independiente. Por el hecho mismo de tener su autonomía y su dinámica propia, como construcción lingüística, el tiempo destaca, aunque sea solo por contraste, la fuerza y la singularidad de las otras dinámicas temporales (vocales, gestuales, musicales, escenográficas, etc.) que constituyen el espectáculo y que son tan “materiales” como él, es decir, que dependen del tratamiento artístico de un material particular que impone sus limitaciones: la lengua, los sonidos, el cuerpo, el espacio, los colores.

El espectáculo se presenta como la síntesis de estas dimensiones, pero la experiencia muestra que será tanto más innovador y convincente cuanto que no prejuzgue esta síntesis, no intente reducir la especificidad de estas líneas materiales y acepte confrontarlas en sus diferencias, sin definir por anticipado la unidad estética que, eventualmente, se producirá. Hay más aventura y riesgo en dejar a los

⁸ Aquí hablo de la traducción contemporánea (de textos antiguos o modernos). La cuestión de la traducción varía según las épocas, según el estatus que las teorías dominantes del sentido den a la palabra individual (Heinz Wismann consagró varios de sus seminarios de la EHESS a esta cuestión, principalmente con el estudio de la historia de las teorías de la metáfora): los problemas que Cicerón se plantea para traducir un pasaje de Eurípides o de Platón no son los mismos que nos planteamos ahora o que aquellos que encontraron traductores de los siglos XVI, XVII, o XVIII. La diferencia de las lenguas no será, de hecho, tratada de la misma forma según se diga que el sentido de una frase reside en la coherencia objetiva, lógica o retórica, de lo que se dice, literalmente, cualquiera sea el autor (perspectiva dominante en la Antigüedad), o que debe encontrarse por debajo de la forma en el “querer decir” de un sujeto que se expresa (perspectiva moderna) o, por la contemporaneidad, según la filosofía kantiana, en el conflicto entre una voluntad expresiva y la existencia previa de las gramáticas que utiliza y que, igualmente, la forman y posibilitan (según la idea de un “poder decir”). Vuelvo a la historia de la traducción como problema, al libro de De Lanuay Marc B., *Qu'est-ce que traduire ?*, de Vrin.

⁹ En este sentido, se puede decir de la traducción que impone una pérdida, porque no se puede traducir “todo”, pero que enriquece también el texto de origen : ella manifiesta, desarrolla lo que el traductor-intérprete considera las tendencias profundas de la obra.

diferentes elementos del espectáculo su autonomía que en recusarlos, como se ha hecho por mucho tiempo con el texto, con el pretexto de que será más tradicional o de que ya sea muy conocido (esta negación del texto en el teatro simplemente relevaba otra, la del cuerpo). La idea defendida en los años treinta (una época en la que la “vida” en todas sus formas, incluso las más peligrosas, era objeto de culto)¹⁰, según la cual el teatro, si quería ser vivo y “material”, debía luchar contra el texto, contra la cultura patrimonial, pacífica, fija y abstracta que se expresaba en el texto de las obras clásicas, y debía, en cambio, restaurar el cuerpo en sus derechos y en su violencia frente a la lengua, felizmente ha fracasado. Tal idea fue revolucionaria y liberó fuerzas de expresión hasta entonces desconocidas o desatendidas, pero ahora es posible evaluar las pérdidas que impuso. De hecho, es solidaria con una idea muy somera del texto como expresión de un sentido y no como trabajo sobre el sentido, que reforzaba por su mismo rechazo a la “tiranía del sentido” en nombre de la búsqueda de una vivencia auténtica, realmente sentida en la escena y abierta al público, que estaba fundada en la ruptura, en la aplicación de los códigos culturales existentes, con el fin de hacer surgir una sensación más profunda, más verdadera, en la sorpresa que el espectáculo podía crear. El teatro también era tratado como un rito: delante de los altares durante los sacrificios, la vivencia de una forma de trascendencia, de que los sujetos estén fuera de sí por la evocación de un ser divino que es considerada como compartida por todos y de la que se espera entonces que cree una suerte de entusiasmo común. Esta experiencia ritual del fervor, tal como pensaba restituirla la antropología, ha servido por mucho tiempo de modelo al teatro moderno¹¹.

También podría implementarse una complicidad entre un teatro del patrimonio, centrado en el texto considerado portador de valores y contenidos protegidos, y un teatro de vanguardia, más ligado al cuerpo¹². Esto era tanto en un caso como en el otro, en el teatro burgués como en el revolucionario, la misma idea abstracta del lenguaje planteada para que uno la aceptara y el otro la rechazara, a saber, que las palabras expresan cosas conocidas: o bien nos gustaban, por la comodidad de volver a encontrar lo ya dicho; o bien nos desviábamos de ellas con violencia, para establecer un nuevo consenso, puntual, pues no dependía de la tradición sino del saber hacer más verdadero de un director.

En los dos casos el valor material del lenguaje era negado como lugar de una experiencia propia abierta en el tiempo. Cada material tiene su poder carnal, es decir, orienta concretamente a aquel que lo usa en el tiempo y el espacio, pero cada uno exige ser tratado de una manera distinta para que su poder de material no sea refrenado; esto tiene que ver tanto con la lengua y sus violencias, como con el

¹⁰ *Le Théâtre et son double* de Antonin Artaud, 1938.

¹¹ Numerosas interpretaciones actuales de la tragedia griega como rito retoman esta idea más de sesenta años después: los actores y los espectadores compartirían cierto fervor común; el texto sería la emanación de esta experiencia. Pero si es cierto que el material de la tragedia es ampliamente ritual, la separación estricta entre escena y público será un hecho básico, donde el rito es representado y no ocurre. Al insistir en este punto sobre el rito, la ciencia filológica, a pesar de estar encerrada en las universidades y reservada a algunos especialistas, expresa sin duda la nostalgia de una época en la que sus objetos, los textos, alcanzaban consenso inmediato y se esperaba que acompañaran experiencias centrales para la colectividad.

¹² Bertolt Brecht, con su insistencia en el análisis de la lengua, suministraba otra salida.

cuerpo. Pasar del texto al teatro (lo que sigue siendo evidentemente, una opción estética todavía abierta), se tomará entonces más como una ascesis, como un intento de ir hasta el fin de una dinámica particular¹³; que como la proclamación militante de lo que el teatro debería ser.

Traducir para el teatro

Esta observación incita a volver sobre una oposición que, cuando se trata de traducir para la escena, es normalmente aceptada. Constantemente oímos decir que debería escribirse dos veces: primero traducir, lo más exactamente posible, como buen conocedor (o como buen alumno), y después adaptar el texto para que “suceda”. Después de cumplir con los rigores de la “versión”, habría que ser más libre de lo que se podía en la escuela o en la universidad, donde la exactitud sería el único deber reconocido, como si estas instituciones no se ocuparan de otra cosa que el “adiestramiento”. En general, se dice que es necesario simplificar el vocabulario y la sintaxis, de manera que se vuelvan audibles, y rápidamente comprensibles. Pero la falsedad radical de esta opinión, ligada de hecho a un desprecio por el público, ha sido demostrada *in actu* por Jean y Mayotte Bollack en sus traducciones de varias tragedias griegas y en sus trabajos con los directores. Ellos dan pruebas de que no hay diferencia entre una traducción precisa, escrita, “filológica” incluso en la interpretación que la produce, y una traducción escénica que habla verdaderamente al público y permite a los actores interpretar. Se trata de la misma traducción, si por esta se entiende trabajo de escritura. En la escena todo es asunto de precisión, en las palabras, como en las luces o los movimientos. El texto escénico no apunta a comunicar un sentido o a producir un efecto inmediatamente identificable, como se espera al reescribirlo para que sea eficaz, según una idea funcional y somera de la comunicación (en consonancia con aquella que despliega el lenguaje publicitario o demagógico, que sin embrago, en el lenguaje “intelectual” o de “profesor”, decimos rechazar¹⁴). En la escena, las palabras inducen a la experiencia del despliegue progresivo de un sentido, de su confrontación con otras dimensiones semánticas del espectáculo. Si se simplifican, el todo se afecta y empobrece, los clichés vuelven a prevalecer. Claro, el paso por la escena exige algunos retoques, pero son mínimos. Parte de los nombres propios deben cambiarse cuando, por ejemplo, por “Loxias” el público contemporáneo no entiende “Apolo”. Si para *Las Bacantes* de Eurípides¹⁵, Jean y Mayotte Bollack, decidieron traducir “tirso” como “bastón”, no fue para acercarse al público y su supuesta o real ignorancia de las realidades griegas antiguas, sino porque la transcripción de la palabra griega “tirso”, suena arqueológica, como si no se hablara de una realidad presente, sino de un bien cultural en desuso. A la frase en la que se usa esta palabra le corresponderá hacer entender, mediante su ritmo y tonalidad, que no se trata de cualquier bastón, sino de un objeto sagrado.

¹³ Ver el libro cautivante de RICHARDS Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, traducción al francés de MOOS M. A., Actes Sud - Académie expérimentale des théâtres, 1995 (edición en lengua original 1993).

¹⁴ Queda por mostrar cómo la Escuela, al hacer suyas las concepciones de la comunicación eficaz que regulan los medios, ha tendido a renunciar a su función crítica.

¹⁵ EURIPIDE, *Les Bacchantes*, Minuit, 2004. Esta traducción es un encargo de la Comédie-Française para una puesta en escena de la pieza a cargo de André Wilms.

Por otro lado, la oralidad del lenguaje es una escuela de rigurosidad y creatividad para el traductor. Al escuchar verdaderos técnicos decir en público textos escritos realmente¹⁶, me doy cuenta de que un texto oral, al contrario de lo que se cree, podría ser más complejo que un texto escrito, que de hecho podría utilizar y hacer entender más fácilmente las posibilidades de la sintaxis: frases largas y compuestas, incisos, rupturas de construcciones, diferencias entre términos que tienen la misma función dentro de la frase, efectos de citación, con la distancia puesta en la dicción, etc. El actor, si sabe, comenta su texto al mismo tiempo que lo dice. Interpreta, señala el punto en que se encuentra dentro del curso de una frase. De este modo, hace del texto, de su temporalidad, un verdadero acontecimiento escénico. Articular palabras se vuelve en él una suerte de drama, con sus virajes y sorpresas. Hay ahí una invitación a una complejidad inteligible y no a la simplificación. Se hace posible un encuentro con la “lengua de arte” utilizada por los técnicos de las palabras y de las frases que es lo que eran ante todo los autores trágicos o cómicos antiguos.

Traducción y pluralidad de las lenguas

¿Qué traducimos cuando traducimos un texto? A esta pregunta se conecta otra planteada de manera perpetua: ¿qué hay en él de intraducible? Constantemente, se enfatiza en lo que escaparía a la traducción. Habría en ello un misterio insondable e infranqueable que se opone de manera simplemente aristocrática y satisface la idea de una difusión posible de las obras. Al menos la literatura, por definición intraducible escaparía al control de la comunicación generalizada. Ahora bien, constatamos, muy banalmente, que se traduce y retraduce mucho, que hay progresos evidentes, que la traducción se convierte a veces en el espacio de debates muy vivos, es una actividad pública que suscita un interés muy grande. La pregunta entonces no es solo: ¿qué es lo que está condenada a perder una traducción con respecto al texto de origen?, sino: ¿qué posibilita la traducción, dentro de cuáles límites?

Traducir implica que lenguas diferentes que, como “códigos particulares”, no poseen los mismos sistemas de simbolización, puedan sin embargo comunicarse entre ellas. Esta comunicación se da a partir de las lenguas mismas, es decir, de sus particularidades: no hay, en efecto, lengua exterior al proceso de la traducción, que proporcione una suerte de “metalengua” que permita comprender las dos lenguas particulares en relación. Como insiste Paul Ricœur en el libro *Sur la traduction*¹⁷, no existe tercer texto entre el original y su traducción; no hay, entonces, punto de comparación. Y una lengua no puede ser considerada más universal que otra, como si produjera, en su estructura misma, la clave para la interpretación de los otros “códigos”. La idea utópica de algunos teóricos del siglo XVIII, según la cual una lengua particular como el francés podría corresponder mejor que otras al lenguaje natural de los hombres y expresar adecuadamente el orden racional de los

¹⁶ Para mí ha sido decisiva la experiencia que expone Calude Régy a partir de traducciones de la Biblia por Henri Meschonnic, luego de las obras vistas y oídas en el teatro *les Bernardines* en Marsella, con los trabajos de Alain Fourneau, de Alain Béhar y de Marie Vayssière. Alain Fourneau, que me ha pedido una traducción de *Agamenón* de Esquilo, trabajó en un espectáculo previo las formas de la dicción: ¿Cómo pronunciar tal texto?

¹⁷ RICŒUR Paul, *Sur la traduction*, Bayard, 2003.

pensamientos, ha caducado. Sin embargo, esta imagen de un lenguaje universal no ha desaparecido, actualmente la utopía de una lengua histórica universal tiende a ser reemplazada por aquella de que una lengua formal, puramente analítica, desligada de todo idioma natural, podría servir como base de programas de traducción automática; también se esperaría en ella un nivel puramente conceptual, prelingüístico, de la comunicación, que permitiría desplegar en su complejidad las “ontologías” que constituyen nuestra realidad. No se trataría entonces de traducir de una lengua a otra, sino de transponer un texto en esta “no-lengua”, para pasarlo de inmediato a cualquier idioma¹⁸. Es esta la perspectiva que ofrecen proyectoso como *WordNet* o su variante europea *EuroWordNet*. La evaluación de los procedimientos de análisis de los enunciados que conducen a ese nivel ontológico, supuestamente común, muestra por el contrario que se trata, precisamente, de un lenguaje histórico ligado a un contexto cultural preciso, donde prevalece una lengua particular (angloamericana) y esquemas históricamente elaborados de construcción de la realidad¹⁹.

Es entonces a partir de la particularidad de una lengua que pueden establecerse mediaciones y que debe encontrarse una dimensión universal del lenguaje, con la condición, lógicamente, de que la traducción sea posible. Si no se reconoce esta dimensión abierta, universal, de la lengua, la traducción no podrá darse por completo, o lo hará de manera muy limitada. Los universos simbólicos que hacen posibles las lenguas estarían condenados a permanecer aislados los unos de los otros, y no sería posible ninguna intercomprensión entre las culturas o individuos de culturas diferentes, si no fuera por medio de un malentendido generalizado. Toda la dificultad, por decirlo de una manera trivial, consiste en reconocer en aquello que se traduce las condiciones que posibilitan el paso, es decir, en liberar, dentro de lo particular, una forma posible de universalidad.

Las condiciones del paso

Es sorprendente constatar que el discurso habitual sobre la traducción define este paso, o el problema que plantea, en términos que no dependen propiamente de la actividad lingüística. Los criterios a los que más se recurre para evaluar una traducción son, bien de orden ético —incluso social—, o bien de orden cognitivo —o teórico—, pero no se acercan al hecho de que se trata de una relación de lengua a lengua, o más bien de individuos a través de sus lenguas distintas. Los criterios son de orden ético cuando se habla de “fidelidad” o de “traición”, y un teórico apasionante de la traducción como Antoine Berman ha podido hablar de una “ética de la traducción²⁰” que tendría como máxima el respeto por el original. Escritor y traductor estarían unidos por un contrato a veces descrito en términos sociales como una sumisión, ya que la traducción, continuamente, es vista como puramente “auxiliar”. Por el contrario, los criterios son de orden cognitivo (y una vez más, no lingüísticos) cuando se habla de “alteridad” o de “extranjería” del texto que se

¹⁸ Esto solía hacerse como “traducciones-puente”: el latín, luego el francés, hasta el siglo XVIII, sirvieron de intermediarios entre las lenguas vernáculas. No se traducía directamente de una lengua a otra, sino de medio a medio, desde estos códigos considerados “universales”.

¹⁹ Ver los estudios de estos programas realizados por François Rastier, “*Ontologies*”, en la *Revue d'intelligence artificielle*, vol. 18, fasc. 1, 2004, pp. 15-40.

²⁰ BERMAN Antoine, *L'Épreuve de l'étranger*, Gallimard, 1984.

intenta traducir. Los conceptos platónicos de idéntico y diverso, que en filosofía teórica sirven para definir sustancias según sus diferencias, aquí se aplican a objetos que, sin embargo, no son “cosas”, seres del mundo exterior o del mundo inteligible, sino elementos de una comunicación histórica.

Con estos dos tipos de criterios (éticos y teóricos), se supone que la traducción es una especie de cara a cara entre dos entidades: como si se tratara de dos personas que deben respetarse basadas en el reconocimiento de sus derechos, o como si se tratara de dos sustancias, diferentes la una de la otra y separadas. En los dos casos, es como si la traducción relacionara dos realidades preestablecidas, ya existentes, que se confrontan. Es como si el original, el texto que se va a traducir, estuviera ya ahí, ya constituido, y solo fuera necesario no alterar la especificidad, o no negar su derecho a la diferencia. Del mismo modo, es como si el traductor, que habla y escribe en su lengua, perteneciera a un mundo también constituido, ya presente, al que podría estar tentado de asimilar el objeto “diverso” original. Este mundo, como “lengua”, estaría ya dotado de su identidad, y todo el interés de la traducción, si se respetara la “diversidad” del original, sería transformar este mundo al aportar un cuerpo extranjero: la lengua que el traductor habla también se enriquecería, se perfeccionaría, como tal, en una transformación de naturaleza casi química de su sustancia primera.

Es interesante notar que estos dos tipos de criterios, que dependen de la moral o del conocimiento, no son históricos: el tiempo, la duración, que separa el texto traducido de su traducción o que, más fundamentalmente, dirige la elaboración del texto original y de su traducción, no se toma en cuenta realmente. Tratamos más bien con una relación espacial, de cara a cara, entre dos realidades exteriores una de la otra, separadas por una frontera, cada una provista de una identidad definida.

Una de las razones de esta espacialización de la relación que desarrolla el trabajo del traductor depende, sin duda, de lo que habitualmente²¹ se privilegia, desde uno y otro polo de esta relación: la lengua como sistema dado. También se ha adquirido el hábito de clasificar las traducciones según respeten la “lengua de partida” o la “lengua de llegada” (la “lengua objetivo”). Ahora bien, es sabido que no se traducen lenguas, sino textos²², que si Píndaro es difícil de traducir en francés o en alemán, no es solamente porque escribió en griego, sino porque es Píndaro, es decir, un corpus de textos dotado de características propias que no se reducen a aquellas de un “código”, ya que se trata de una obra singular. La traducción, como ya lo hemos dicho, no relaciona, principalmente, lenguas, sino individualidades históricas que se constituyen de manera progresiva, cada una en correspondencia individual con su lengua de origen o con la lengua de su escritor (Píndaro no escribía en su lengua materna, sino en una lengua de arte ya formalizada). El medio donde la actividad de escritura y de traducción toma su forma y su sentido, es en primer lugar, la historia

²¹ De hecho este no es el caso para Ricœur o Berman, quienes desarrollan una concepción profunda del lenguaje.

²² Henri Meschonnic insiste fuertemente en esto en sus trabajos sobre la traducción; ver especialmente *Politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.

Ideologías de las lenguas

Se trata entonces de definir más claramente lo que llamamos “historia” en el caso de la traducción, y la tesis que propongo es que la historicidad de los textos es lo que posibilita su traducción; trae en sí una dimensión de universalidad. Esto implica que haya que volver al asunto que apenas he esbozado, de la alteridad del texto traducido.

El concepto romántico, constantemente utilizado hoy en día, de alteridad no permite caracterizar verdaderamente la relación histórica entre los textos, el del escritor y el del traductor. Dado que define una entidad separada de otra, no contiene el elemento que permita el paso del texto a su traductor. Esta limitación resulta de que supone que el otro, el texto por traducir, forma un todo coherente, acabado. El texto, si fuera otro con relación a nosotros, y por tanto fuera cerrado, haría una síntesis perfecta del conjunto de sus elementos, de manera que tomaría la consistencia de una cosa cerrada sobre ella misma. No habría, dentro del texto, diferencia entre la voluntad expresiva del autor (lo que quiere decir) y los medios que utiliza para su expresión. Nos relacionaríamos con una fusión, casi ideal, del lenguaje y aquello que dice, en una suerte de unidad sin problemas. Al profundizar un poco, se ve que este concepto de alteridad aplica a la obra la idea de lengua como origen y principio de toda forma de expresión: el carácter sistémico de la lengua, el hecho de que constituya una totalidad funcional acabada que solo retorna a ella misma, es transferido a la obra, que se convierte también en un sistema centrado en sí mismo. Esto reitera que hay una prelación absoluta de la lengua sobre el pensamiento: lo que el autor expresa está enteramente contenido en la forma de su expresión, está dictado por su lengua. Píndaro no hizo más que decir el griego, en su diferencia radical e infranqueable con las otras lenguas. La lengua particular (el griego) se vuelve “natural”, no en el sentido de ser el idioma hablado naturalmente en tal o cual lugar, sino en el de transformarse en una suerte de destino que impuesto a los individuos. Es concebida como una cosa que impone su necesidad.

Este concepto de alteridad fue elaborado por los románticos en respuesta a otro más antiguo que implicaba lo contrario, que hay una diferencia necesaria entre la expresión y el contenido: la lengua fue concebida como un conjunto de signos que remiten a algo exterior a ella (los pensamientos, los sentimientos, el mundo). El código es entonces dissociado del mensaje, que está constituido por los contenidos de la expresión. No es una “naturaleza” que se haría una con la expresión particular, sino una convención establecida. Traducir, en este caso, vuelve a encontrar en los signos e independientemente de ellos, lo que es dicho y que, por definición, puede transponerse de un código al otro. Esta concepción clásica del lenguaje está, como vimos, en el fundamento de los ejercicios escolares de la versión (paso de una lengua extranjera al francés) y también del tema (paso inverso, del francés a una lengua extranjera): se espera que el contenido no varíe en la transferencia de una lengua a otra.

Retos políticos de la traducción

Vemos entonces la introducción de una verdadera antinomia: cada concepción, la lengua como origen o la lengua como instrumento, se piensa solo por oposición a la otra. En un caso, el pensamiento se incorpora a la lengua, en el otro (la lengua como instrumento), pensamiento y lengua están separados. Esta antinomia es de alcance general, ya que con ella hay dos formas de concebir la lengua, actualmente dominantes en Europa, y de hecho solidarias, que se han impuesto. El reto no es solamente literario y sobrepasa por mucho el problema de la traducción poética, es político y cultural, e interesa directamente a la cuestión de la identidad europea y de la construcción de una unión de los países de este continente²³.

Si la lengua no es más que un instrumento, puede sustituirse por otras para los intercambios. De hecho, si se asume que el consenso entre los individuos y la sociedades consiste, en primer lugar, en saber nombrar lo que existe antes que la lengua (conceptos o cosas), sería suficiente una sola, ya que sabemos bien de qué se habla. Una lengua “de servicio” (o funcional, utilitaria) debería permitir el entendimiento sobre lo que es y lo que se debate. De hecho, no habría necesidad de traducir. En este caso, la identidad de los individuos que entran en discusión no se tiene en cuenta, y menos su historia y las razones que tienen para debatir sobre un objeto. La comunicación solo apunta a este y se limita a decir lo que ya se sabía: es necesario que esté ahí para que se hable de él. Tal concepción de la lengua excluye, del mismo modo, toda posibilidad de construir un objeto ausente y de considerar un futuro posible, se conforma con nombrar lo que existe y de lo que puede hacerse una representación clara.

Por el contrario, si la lengua es concebida como un origen, determinará la identidad de quienes hablan. Cada enunciado será la expresión de un pasado, de una procedencia cultural propia de una comunidad particular, definida por su alteridad. Hablar no quiere decir referirse a una cosa, sino y ante todo, expresar quién se es.

Estas dos concepciones de la lengua se oponen, pues dependen de dos filosofías del lenguaje diferentes. Pero en la práctica social, son en efecto perfectamente solidarias. Las implicaciones políticas de esta antinomia y de las soluciones que habitualmente se proponen son considerables, y esto le concierne directamente a la enseñanza de las lenguas y de las literaturas en la escuela. De hecho, se introduce una repartición de tareas: todo lo que amerite ser intercambiado en la perspectiva de un desarrollo global, será transmitido en una sola lengua utilitaria, como es actualmente el inglés internacional; todo lo que escapa a la norma racional de los intercambios y pertenece al dominio de la cultura, será reservado a las lenguas históricas, que permiten a los individuos expresarse en un lenguaje cultural familiar a ellos. Entre estos dos usos de la lengua se instaura entonces una relación funcional de compensación. La cultura que es aportada por las lenguas particulares, será concebida en términos de identidad preestablecida, asumida como presente, como un bien disponible, es un patrimonio que debe transmitirse, que requiere una

²³ Vuelvo a los análisis que he desarrollado con Heinz Wismann en *L'Avenir des langues. Repenser les Humanités*, Le Cerf, 2004. Este libro expone las conclusiones de la misión ministerial confiada a H. Wismann en el futuro de la enseñanza de lenguas y culturas de la Antigüedad en Europa (2001-2004).

administración y una industria cultural adecuadas, y que no es afectado por los intercambios económicos o políticos, antes bien, patrimonio cultural e intercambios económicos o financieros se refuerzan el uno al otro. La cultura del patrimonio, eficazmente administrada, está destinada a facilitar la vida, a hacerla más confortable, en un mundo económico “desencantado” y desigual, dominado entre otros, por el uso funcional de la lengua²⁴. Hay entonces en la oposición, estática pero indefinidamente repetida, entre una concepción de la lengua como origen y otra como instrumento, un factor potente de conservatismo sociopolítico y de esterilización cultural.

El papel de la escuela

Si la Escuela asigna su lugar al asunto de la traducción en la enseñanza de la cultura y de la literatura, puede ayudar a relajar la presión a la que está sometida la comunicación, con sus dos polos: eficacia inmediata e inmersión periódica en los patrimonios inmóviles. Dado que estamos en un mundo irreversiblemente abierto, donde las relaciones de pertenencia se multiplican y las pretendidas “identidades” culturales no pueden ya afirmarse de una manera seria (salvo de manera nostálgica, y son reactivadas constantemente por la violencia), una exigencia permanente de interpretación y de traducción domina la vida cotidiana. No podemos decir ya que en las sociedades contemporáneas existen códigos dominantes suficientemente poderosos y consensuados para integrar las otras. No existe un modelo cultural que permita una armonía respetuosa de los individuos y de sus tradiciones (ni siquiera un modelo dominante que sea capaz de erradicar estas tradiciones, como pudo ser el caso de las eficacias y de las violencias diversas, para la construcción de las naciones modernas). Los problemas que encuentra actualmente el modelo republicano de integración no vienen tanto de la afirmación de fuerzas centrífugas que reivindicarían una autonomía más grande, como de la inexistencia de una entidad evidente y reconocida a la cual convendría integrarse: ¿a qué es posible integrarse? Vivimos entre tradiciones y entre pertenencias diversas que requieren una intercomprensión permanente. Por otro lado, la apertura de Europa y de los otros continentes vuelve caduca la idea de una cultura autosuficiente.

Si insistiéramos en la idea de integración, pero volviéndola menos rígida y sin conformarnos con predicar una integración puramente económica, como si los individuos y sus lenguas fueran intercambiables, también sería necesaria una nueva forma de competencia lingüística, de un modo democrático, es decir, asegurado por el Estado y generalizado. Tal idea debería permitir el paso entre las diversas tradiciones dentro y entre las naciones, y no puede consistir en el dominio temprano de una lengua estándar y empobrecida que apunte a la sola comunicación inmediata (sea inglés o una versión simplificada del francés), ya que son la historia y el porvenir de los individuos y de las culturas los que quedarían por fuera de la práctica del intercambio. Traducir no es entonces una actividad literaria reservada a medios especializados, tampoco es una actividad técnica que hace más fáciles los intercambios de información y de bienes económicos (para eso es suficiente el inglés). La traducción, bien dominada se convierte en la condición por

²⁴ La cultura, al volverse patrimonio, objeto disponible, se somete por tanto a la lógica comercial de un pensamiento económico actualmente dominante al cual sin embargo, se espera se oponga.

la cual puede establecerse una relación auténtica entre los individuos y las sociedades. Esto implica que, en primer lugar, los individuos conozcan su propia lengua y la historia de esta, y que sepan utilizar sus recursos semánticos, que constantemente se separan del uso corriente, inmediato, con el fin de ser capaces de formular proyectos, hipótesis, argumentos y de afrontar situaciones inéditas, fuera del estándar.

Estas competencias se adquieren por el contacto, en su propia lengua, con textos difíciles e interesantes. Tales textos, por la resistencia que presentan y por la fuerza de lo que dicen, exigen una transformación, el esfuerzo de una reconstrucción de gramáticas diferentes y de proyectos expresivos, en principio oscuros, pero poderosos. Por la distancia analítica que esto implica y la atención que suscitan sobre la lengua como tal, dan a los alumnos un conocimiento profundo de su idioma, les permiten aprehender las posibilidades, enriquecerlo y abrirse a otras lenguas y a otras tradiciones antiguas o actuales. De tal modo, se ofrece la garantía de un ejercicio concreto, controlado individualmente, de aquello que se puede llamar el “derecho a la lengua” de los individuos, que condiciona el ejercicio real de los otros derechos democráticos. Hacer de la traducción de textos “clásicos” (es decir, que han hecho época por su carácter innovador) un momento privilegiado de la escolaridad parece ser una propedéutica eficaz y necesaria para la práctica de una verdadera intercomprensión. Si se habla de “zócalo” de la educación (según una concepción mecánica del desarrollo de los individuos), la traducción debería ser considerada una pieza central de este.

Traducir el discurso y no las palabras

La idea de la cultura clásica como patrimonio yace en una concepción muy reducida de las “lenguas de cultura”, pues las considera códigos ya acabados, acordados, y no según su dinámica histórica, pasada y futura, como medio en el que se desarrollan los individuos. La traducción, particularmente la de textos literarios, obliga a enfrentarse con una concepción más amplia. Si, de hecho, los textos poéticos son traducibles, incluso de manera parcial, más aun, de manera torpe, es porque aplican una dimensión del lenguaje que está más allá de las dos concepciones que ya hemos mencionado.

Esta dimensión puede ser llamada la del discurso, como actividad. Hablar, escribir, no consiste solamente en utilizar las posibilidades que ofrece un código, de forma que se diga lo que se quiera decir de algo. Tampoco consiste en expresar lo que se es, sino ante todo, en dirigirse a alguien, interlocutor o lector en una situación particular, de modo que se le haga entender lo que se intenta decir con palabras. Poco importa si el interlocutor está presente o ausente, siempre es considerado como aquel a quien se destina el discurso, como aquel de quien suponemos que sabrá entender, y sobre todo cuya presencia esperada da su forma al discurso. De hecho, cuando hablamos, no paramos de redefinir lo que hemos dicho, de corregir, en retrospectiva, nuestra expresión. El discurso, cuando progresa de manera metódica, también toma a la lengua como tema, es reflexivo. Las palabras no son ya consideradas solamente signos que remiten a una realidad exterior, son materiales de un proceso de construcción que moviliza los medios de la gramática para comunicar.

La gramática, en efecto, con los pronombres, los tiempos, los modos, define las maneras de relacionarse con otro, consigo mismo y con el mundo²⁵. Al disertar, uno no se conforma con aplicar las reglas de esta gramática, sino que señala el sentido que esta toma en una situación dada.

No se traducen entonces palabras, ni siquiera una proposición (una frase), sino una sucesión de proposiciones, a saber, un texto: es el texto la unidad de sentido y no, como lo dice la ciencia lingüística a veces muy a la ligera, la oración. Una oración (a saber, un sujeto y un predicado) implica una temporalidad, ya que debe determinarse cómo pasar de un término al otro. Pero esta relación solo encontrará su sentido si, en la oración siguiente, es a su vez, tematizada y precisada. El sentido se elabora también de manera retrospectiva. Este movimiento, que da al texto su unidad, no es siempre lineal, y las rupturas, las sorpresas, muestran que la construcción del sentido en un texto no se deja reducir a la representación de un contenido ya dado.

Primer ejemplo: *Antígona*

Tomaré como primer ejemplo la oración, sin duda más conocida de *Antígona* de Sófocles: la que abre el segundo fragmento lírico. El coro viene de indicar que alguien ha osado transgredir la orden de Creonte de no rendir homenaje fúnebre al cadáver de Polinices. En este canto, de manera inesperada, el coro parece hacer durante varias estrofas el elogio a las capacidades técnicas del ser humano.

La primera oración es abrupta, nominal. En griego: “*Polla ta deina*” (v. 332). Si nos acogemos al código lingüístico, al uso establecido, esta oración significa: “Nombreuses sont les choses terrifiantes” (“Abundantes son las cosas aterradoras”²⁶). El adjetivo “*deinos*” (aquí en la forma de un neutro plural) es, en sí, ambiguo: puede significar “maravilloso”, “extraordinario”, “prodigioso”, o bien “que asusta”, “abominable”. Pero, en neutro plural, siempre hay un segundo sentido que corresponde a aquel de su radical. Como la oración no tiene contexto, ya que el canto comienza con ella, parece que debemos entenderla, según el uso de la lengua, como: “Nombreuses sont les choses terrifiantes” (“Abundantes son las cosas aterradoras”) y no “Nombreuses sont les merveilles” (“Abundantes son las maravillas”). Ahora bien, las traducciones no se ponen de acuerdo con respecto a esto. F. Hölderlin (1804) escribió “Ungeheuer ist

²⁵ Ver los análisis desarrollados por FERRY Jean-Marc, *Les Grammaires de l'intelligence*, Le Cerf, 2003, con una presentación crítica de lo que llama la tendencia actual a la “degramaticalización”, es decir, a un uso de la lengua que no tiene en cuenta las diferencias y matices que permite un conocimiento de las relaciones entre pronombres y entre las formas verbales. El discurso tiende a reducirse a una serie de enunciados simples, sin relación con su contexto ni entre ellos mismos (parataxis); su pobreza y brevedad son consideradas entonces una marca de autenticidad (siendo cada uno libre de afirmar sus gustos y sus opiniones, sin someterse a las normas gramaticales de la argumentación) y de eficacia: cada vez que se toma la palabra hay un “golpe”. Heinz Wismann y yo nos inspiramos en el título de este libro, para el coloquio que organizamos en la BNF el 9 de abril de 2005, *Les Grammaires de la liberté. Pour le droit à la langue*.

²⁶ Es una frase nominal, planteada también, sin especificación alguna de circunstancia o de punto de vista de parte del que habla (no puede decirse que el verbo esté sobreentendido, su ausencia implica un análisis del alcance general, absoluto del enunciado). “*Polla*”: adjetivo, en neutro plural, “abundante” como predicado; “*ta*”: artículo definido en neutro plural, que introduce el sujeto: “*deina*”: adjetivo sustantivado, igualmente en neutro plural.

viel”²⁷ (“Lo monstruoso es numeroso”²⁸); pero la mayoría de los filólogos optan por el otro sentido (también Paul Mazon, 1955, en la edición de las Belles-lettres: “Il est bien des merveilles” Hay muchas maravillas”²⁹). Jean y Mayotte Bollack (ediciones de Minit, 1999) volvieron al “espantoso”: “Combien de terreurs!” (“¡Cuántos terrores!”³⁰).

¿Por qué esta vacilación? Porque lo que sigue en el texto parece contradecir el sentido aparentemente más evidente de la primera oración. La segunda parte no facilita la decisión: hace del hombre el ser más “*deinon*”, lo que puede querer decir el más “aterrador” o el más “maravilloso”: “Rien n’est plus terrifiant / Que l’homme” (“Nada es más aterrador / Que el hombre”, J. y M. Bollack). El adjetivo simplemente se introduce en singular y comparativo; ningún elemento adicional determina el sentido. La tercera oración parece empujar claramente a la opción de “maravilloso”³¹. Evoca el coraje y la habilidad del hombre que sabe atravesar un mar en la tempestad: “Il va par-delà la blanche mer, / Dans la tempête des vents” (“Atraviesa la blanca mar, / En la tempestad de los vientos”). En los versos posteriores, también hay referencia a las proezas técnicas del hombre: agricultura, caza, hábitat. El hombre tiene “todos los recursos” (v. 360), salvo ante la muerte. Los filólogos que escogieron “maravilloso” en la primera oración tradujeron el inicio del texto a partir de lo que seguía. Redujeron el movimiento del texto a un concepto: el carácter extraordinario del hombre, y quisieron encontrarlo expresado en el inicio. Ahora bien, esto va contra la gramática porque la primera oración, con el neutro plural solo puede leerse como “Nombreuses sont les choses effroyables” (“Abundantes son las cosas espantosas”).

Vemos que en este caso el texto no expresa una idea, sino que se propone como enigma. El espectador de Atenas era golpeado por la yuxtaposición de oraciones que, aparentemente, no concordaban entre ellas³². Debía, en retrospectiva, preguntarse qué hay de aterrador en la habilidad técnica del hombre, y construir, paso a paso, su interpretación. La primera frase que no es ambigua vuelve oscuras y problemáticas las que siguen, pero por separado, estas son claras. Esta primera oración crea una expectativa semántica que en principio no se satisface. Es solo más adelante en el texto que aparecerá la razón de tal discordancia. Se dice que el hombre tiene la capacidad de transformar su absoluta finitud, su muerte, al escapar

²⁷ Los ejemplos que no aparecen en francés en el original mantienen su lengua de origen y solo presentan traducción, aquí a partir del francés, cuando el autor haya propuesto una. N. de T.

²⁸ Cf. SOLGER K. W. F. (1808), «Vieles Gewaltge lebt».

²⁹ Cf. JEBB R. C. (1888), « Wonders are many ». La solución encontrada por Mazon en francés es muy conocida: “Qu’il est de merveilles” (“Hay maravillas”), Jean Grosjean, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

³⁰ Interpretación adoptada igualmente por Marie Cosnay (traducción de Verdier): “Beaucoup de choses effroyables” (“Muchas cosas espantosas”) y por Jean Lauxerois (Arléa, 2005), con una sintaxis diferente, sustantivante: “Innombrable l’effrayant” (“Infinito lo espantoso”).

³¹ De ahí viene la tentación de dar un sentido ambiguo a “*deina*”: “Que de stupeurs / Mais rien de plus stupéfiant que l’homme” (“¡Qué estupor / Pero nada más asombroso que el hombre”, SOPHOCLE, *Antigone*, traducida por BONNAUD Irène y HAMMOU Malika, Les Solitaires intempestifs, 2004)

³² Si tenía la memoria, recordaba, por la primera frase, el inicio de un canto de coro de los *Choéphores* d’Eschyle (v. 585 sqq.): “Sans nombre, la terre nourrit / D’effroyables souffrances venues d’être de terreur” (“*Polla men gâ trephei / Deina deimatôn akhê*”).

de manera astuta a las enfermedades incurables (v, 363 sqq.)³³. La omnipotencia aparecerá en su monstruosidad, ya que no hay ningún límite impuesto a la acción humana: su límite natural, que es la muerte, se convierte para él en un recurso más. El ser humano, potencialmente siempre es transgresor, no está ligado a ningún orden³⁴. Pero esta aparición solo se dará por la tensión entre las frases y no como un contenido propuesto repentinamente, que las palabras serían responsables de expresar.

El sentido de este texto es entonces el paso de una frase a la otra, está entre ellas. De cierta manera, está fuera del lenguaje. El autor utiliza frases que pertenecen a la tradición poética (una expresión relativa a la existencia de numerosos seres terribles en el mundo, la descripción de las capacidades humanas) y construye el sentido de su texto con esta contradicción entre enunciados tradicionales³⁵.

Traducción y doble historicidad del texto

Este texto es entonces una construcción histórica en dos sentidos, y es porque existe esta doble historicidad que es traducible. En primer lugar, la relación de un texto dado con la historia es de dependencia: la lengua, pero también las normas ligadas a la forma empleada (aquí el lirismo), le son dadas; él las hereda, ellas pertenecen a una época. Las ideas mismas que expresa no están fuera del tiempo; pertenecen a una historia general de la reflexión (así, se podrá reconocer en este canto de coro, una vez se haya leído por completo, un concepto de humanidad y de civilización que se encuentra en otra parte en la cultura griega contemporánea)³⁶. Pero el texto es histórico de otro modo. Desarrolla una historia interna, tiene su propia diacronía. Lo que dice en una oración es retomado, modificado, precisado por la secuencia de frases. De este modo, retorna sobre su material histórico y se procura los medios para alejarse de él, para modificarlo o, más simplemente, interpretarlo. La inventiva conceptual o lingüística de un texto no se limita a la palabra o a la oración, para que se ejerza es necesario el tiempo del discurso (al menos dos frases). Es el movimiento el objeto de la traducción y lo que la vuelve posible.

Como toma de distancia frente a los materiales heredados, el texto no se deja reducir por lo que ya se ha dicho en la literatura, sino que toma un valor utópico, dentro de la lengua de origen. Esto no quiere decir que el autor sea arrancado de su

³³ Es cierto que lo que presento aquí como un "hecho" del texto (el de mencionar la posibilidad de liberarse de las enfermedades incurables por medio de la muerte) es objeto de discusión. La interpretación habitual, que no tiene en cuenta el rigor de las palabras, suma un matiz a la expresión "enfermedades incurables": las enfermedades solo serían irremediables "provisionalmente". Los progresos de la medicina son constantes. Pero esto es añadido.

³⁴ Y de hecho, más tarde, contra el razonable Creonte, que piensa que solo se transgrede el orden político para beneficio, Antígona dirá que la muerte es un beneficio para ella.

³⁵ La elección de palabras es entonces, de hecho, una cuestión secundaria: "terror", "aterrador" o "espantoso". Constantemente, en la escritura de una traducción, aunque la estructura de la frase, que hace su ritmo, está planteada, las palabras pueden cambiar fácilmente. Lo que cuenta más es el movimiento dado a la frase por la sintaxis. Así, al principio de la tercera frase, ¿cómo volver neutro el pronombre "tode", "este", "esta cosa", que particulariza al ser humano y es el resultado de los neutros de las dos primeras frases? ¿Mediante un simple pronombre "él" que retorna al "hombre" de la frase precedente, como es el caso en la mayoría de las traducciones? ¿O, con más rigor, mediante una expresión como "Il es l'être qui..." ("es el ser que...") (P. Mazon) o "Cette chose" ("Esta cosa"), (M. Cosnay)?

³⁶ Principalmente en la filosofía de Protágoras, que por naturaleza humana no es un hecho, sino un "hacer" en perpetuo movimiento, en la huída de la carencia inicial.

tradición y haya alcanzado una “verdad” universalizable, fuera de la historia. Por el contrario, se trata siempre de un trabajo ubicado. Al introducir, de manera reflexiva y artesanal, una distancia entre los elementos lingüísticos que utiliza, y al hacer de esta distancia el principio de una forma construida, inicia la posibilidad de una comunicación con su época, a la cual pide reconocer la validez de su innovadora tentativa. En esta misma demanda, que abre certezas del tiempo en otra posibilidad, abre el texto a la posibilidad de ser comprendido y reescrito en otra situación histórica, la del traductor.

No son los contenidos con significación los que podrán ser traducidos, ya que ellos pertenecen a una época dada. Tal cuales, permanecerán, la mayoría de las veces intraducibles, y restituirlos será un asunto de aproximación, más o menos exitoso. Por el contrario, la reflexividad que tiene la obra en el discurso podrá ser comunicada en un nuevo texto, ya que no se reduce a los códigos establecidos. El traductor deberá, entonces, en primer lugar, buscar en el texto “original” la manera en que la lengua fue trabajada, distanciada por esta reflexión, para buscar a su vez, en su propia lengua, modos expresivos que vuelven sensible el trabajo de la reflexión. Estos medios se encontrarán primero en la sintaxis, es decir, en la manera en que se ordena y en el modo de aparición de los elementos semánticos, de manera en que se haga entender la relación que sostienen entre ellos, relación “crítica”, de interrogación, de distanciamiento o lineal. No se tratará, en el caso de Sófocles, de volver el francés más “helénico”, como si fuera necesario volcarlo, hacerlo tomar un color local, sino de dar a entender, en la sintaxis y en el ritmo como forma de enfatizar, un trabajo sobre el tiempo, ya que es esta la condición de la significación.

La traducción destaca así la naturaleza histórica de las lenguas de cultura, a la vez como código caduco y como médium de una novedad definida.

Segundo ejemplo: *Agamenón*

Constantemente no se trata de decidir entre dos tipos de hipótesis semánticas tan opuestas como los dos sentidos del adjetivo “*deinos*”. Incluso cuando el sentido está “establecido” o más bien cuando el significado de las palabras, tomado uno por uno, no es un problema, la dificultad permanece intacta. La traducción liberará o no una restitución de los modos de producción del sentido, según el orden de las palabras y la sintaxis que escoja. Son decisiones que se toman sobre la naturaleza de las voces que se comparten en la escena, sobre su historia y sobre el interés que puede darse a la representación.

El tercer canto del coro de *Agamenón*, de Esquilo (el tercer “canto en el lugar”, “estásimo”) propone un análisis extremadamente detallado del desastre que, para ese momento de la tragedia, padece el “yo” lírico, la primera persona que canta después de la escena a la cual acaba de asistir. El coro de nobles de Argos ha acogido al victorioso rey Agamenón, después, en contra de toda expectativa, ve desplegarse bajo sus ojos una escena barroca, donde la reina Clitemnestra, que se apresta a asesinar al rey, exhibe ante su futura víctima un tesoro de telas preciosas y le impone pisotearlas para entrar a su hogar. La exageración, el irrespeto de las leyes humanas se manifiesta, y el coro presenta la catástrofe. El yo que canta es

entonces desdoblado: no puede simplemente cantar lo que ha querido y expresar sus presentimientos en su propio nombre. Otro canto (“el canto fúnebre de las Erinias”) nacido espontáneamente en su interior, en sus entrañas, impone su voz. El canto del coro tendrá por objeto ese lirismo interno, que no puede controlar. El conflicto entre las dos voces, la del coro y la interior, que se impone a los coreutas, desembocará en el mutismo del coro, finalmente reducido a “gruñir en la sombra”. Y, de hecho, no habrá más fragmentos líricos en la pieza. La dramaturgia cambiará profundamente de naturaleza después de esta catástrofe lírica³⁷.

El yo del coro no es simplemente una convención utilizada por Esquilo, un medio formal, sino una realidad concretada por el desastre que sufre. Es, él mismo, tema del lirismo.

El canto comienza por un enigma que el coro se plantea (v. 975 sqq.):

*«Pourquoi cette chose en moi, avec constance,
Cette angoisse qui fait la garde
Devant mon cœur guetteur de prodiges,
Volette-t-elle ?
Un chant, sans commande, sans salaire, s'occupe à prédire,
Et le recracherai-je comme on fait
Pour les rêves indistincts,
La confiance convaincante ne rejoindra pas le siège
Où elle aime trôner dans ma poitrine.»³⁸*

(“¿Por qué esta cosa en mí, con persistencia
Esta angustia que hace guardia
delante de mi corazón acechador de prodigios,
revolotea?
Un canto, sin comando, sin paga, se encarga de predecir,
Y yo lo escupiré como se hace
con los sueños difíciles de interpretar.
La confianza convincente no encontrará asiento
en el trono de mi pecho”).

La primera frase está construida sobre una paradoja. Una angustia (“*deima*”, con la misma raíz de “*deina*” del pasaje de *Antígona*) es a la vez un pájaro ligero (revolotea) y una presencia fija (“*empedôs*”, “de cuerpo entero”). Su insistencia muestra que está ahí en guardia, de nuevo con el contraste entre el vuelo y el estado detenido, oficial, que señala la palabra técnica griega *prostatêrios*, “que hace guardia delante”, traducida aquí por “hace guardia delante”. El corazón (el órgano central que reúne las percepciones por los movimientos centrípetos de la sangre³⁹) asiste a ese vuelo. Tiene a su vez una función oficial, como un adivino que examina los pájaros en el

³⁷ Casandra saldrá de su mutismo y descubrirá los males que les esperan a ella y al rey. El coro, frente a ella, luego frente a Clitemnestra la asesina y frente a Egisto su cómplice, será reducido a una voz reactiva e impotente, sin jamás disponer de la autonomía que le concederían los cantos del coro de la primera parte de la obra.

³⁸ Cito la traducción que publiqué en las ediciones Bayard (2004).

³⁹ Ver en la estrofa siguiente el análisis de este mecanismo fisiológico.

cielo “los prodigios⁴⁰”. Tenemos entonces un texto discontinuo, en las oposiciones de palabras, en las referencias a realidades culturales diferentes. Y sin embargo, se trata de construir una frase.

Una primera guía para la lectura y escritura es la oposición entre sintaxis y métrica en el texto griego. Al repetir, sin variarla (aunque podría), una estructura métrica compacta, bien definida por los tres primeros versos⁴¹, Esquilo tiene cuidado de separar con una palabra (el adverbio que significaría “con insistencia”) el demostrativo (“*tode*”, que puede ser adjetivo, “esa...”, o pronombre, “esta”) presente en el primer verso, del término que nombra (“*deima*”, “objeto de temor”, “angustia”), que solo aparece al principio del segundo verso⁴². El metro y el orden de las palabras disponen la oración al separar elementos sintácticos.

Una traducción fluida sería: “Pourquoi cette épouvante...?” (Paul Mazon, 1925), “Perchè questo terrore...?” (Pier Paolo Pasolini, 1960)⁴³ o, con encabalgamiento: “Why, ever constant, does this / Terror?” (Hugh Lloyd-Jones, 1970). Pero entonces se pierde la autonomía del primer verso. La oración en griego plantea una presencia próxima (“aquella”, de la que no se sabe, al escucharla, si es un pronombre o un adjetivo), luego le da un contenido. No libera en seguida el objeto del canto, sino que lo interroga. Queriendo privilegiar este efecto, contra todo principio de exactitud que hace que no se deba traducir dos veces, he preferido introducir una repetición: “esta cosa”, luego, en aposición, “esta angustia”.

En cuanto a las palabras técnicas que analizan la presencia angustiante, no son en general reflejadas con precisión, como si se tratara simplemente de denotar una realidad y no de convocar universos semánticos y tradicionales, al tiempo heterogéneos e inesperados. La función adivinatoria del corazón es presentada en el texto por un compuesto analítico que pertenece exclusivamente a la lengua poética: “*teraskopos*”, “que examina prodigios” (la palabra “*teras*” puede designar un “monstruo”; cf. “*teratológico*”)⁴⁴. El término pudo ser banalizado, en una representación simple, una designación clara, “*cœur prophète*”, Mazon, Ariane Mnouchkine (1990), “*cœur visionnaire*”, Jean Gosjean (Biblioteca de la Pléiade, 1967), “*dividing heart*”, Lloyd-Jones, “*cœur prophétique*”, Daniel Loazya (Garnier-Flammarion, 2001); o directamente adaptado al contexto, sin que se haga

⁴⁰ Como Calcas, en el primer canto del coro, donde interpreta a Áulide el vuelo de dos águilas que simbolizan los Atridas y anuncia su temor de que Agamenón no sea asesinado en su casa.

⁴¹ “*Lecitíones*”, forma simétrica. Cuando el coro evoque el canto que crece en él, canto que nadie paga, como debería serlo un aedo homérico, pasará a los dáctilos, el metro, la epopeya. Al contrario de lo que hace hoy Philippe Brunet en sus traducciones, con un rigor extremo a partir del análisis preciso del metro y sus efectos, preferí no traducir de manera métrica, no solo para no forzar las frases francesas a entrar en un cuadro fijo e impuesto, sino porque el metro, en los discursos contemporáneos, está ligado a formas colectivas, consensuadas (canciones, rap, ritos religiosos, manifestaciones políticas). Ahora bien, es una individualidad que, para mí, sería necesario hacer entender. La sintaxis, con sus efectos de diferencia, de énfasis, es la encargada de dar ritmo a la dicción.

⁴² En griego: “*Tipte moi tod’empedôs / Deima...*”

⁴³ Pasolini tradujo constantemente en italiano la traducción de Mazon. A veces se diferencia de ella por dar un giro más político en su lengua, por mostrar que Esquilo reflexiona sobre una situación histórica y sabe analizarla.

⁴⁴ Mi traducción (“*guetteur de prodiges*” / acechador de prodigios) coincide con la de Louis Bardollet y Bernard Deforge (1975).

referencia los augurios: “ahnungsvoll”, “plein d’appréhension”, J.G.Droysen (1832), J.J.C. Donner (1854), U. von Wilamowitz-Moellendorf (1900). Esta última traducción, sobria, se demarcaba en el intento de Wilhelm von Humboldt (1816) que había inventado un compuesto metafórico, más bien improbable, con la imagen del embarazo, “ahndungsschwanger” (“grávido de aprensión”). De este modo, se esbozaba una fisiología, en relación con la insistencia en el cuerpo en lo que sigue del texto. Ahora bien, el “prodigio” no puede aquí separarse del “vuelo” de la angustia.

“Que hace guardia delante” (“*prostatêrios*”)⁴⁵ tiende a convertirse en el equivalente de un adverbio o de una preposición, “delante” (“pro”): “Wie doch schwebet mir immer vor...” (“pero cómo, por qué, planea siempre delante...”); “Davanti / Al mio cuore rapito”, Pier Paolo Pasolini; “In front of my heart”, Christopher Collard (2002). O bien el elemento léxico introducido es mínimo: “Set before my divining heart”, Hugh Lloyd-Jones (1970). Paul Claudel (1896) retoma el primer sentido de la palabra dado por el diccionario de Anatole Bailly, “Qui se présente en avant”; “Pourquoi obstinément / Cette pensée se présentant⁴⁶ / À mon cœur que la vision obsède...?” O bien, es el contexto, con el ascenso de la angustia y la opresión experimentada, el que guía directamente la traducción, las diferencias semánticas entre las palabras son entonces eficaces. Así, en Paul Mazon: “Cette épouvante qui se lève ainsi devant mon cœur prophète”, o en Jean Grosjean que sigue la interpretación de Bailly pour de este pasaje: “Qui assiège mon cœur” (pero este sentido es creado *ad hoc*).

Cuando la traducción es más estricta, la palabra puede ser responsable de señalar con fuerza una relación física y precisa, pero pierde su aspecto técnico: “Debout devant mon cœur guetteur de prodiges”, Louis Bardollet y Bernard Deforge (1975), “Cette peur / Dressée obstinément devant mon cœur”, Ariane Mnouchkine. En 1982, propuse “Fermement dressée devant / Le cœur qui scrute le prodige” (“Firmemente levantado delante / El corazón que escruta el prodigio”), según otro análisis de función del adverbio traducido por “con Insistencia, firmemente”. Al encontrar demasiado contradictoria la alianza “revolotear firmemente”, había unido la palabra a “Levantado, que hace guardia”⁴⁷, ahora bien, es precisamente esta contradicción la que otorga sentido. Sigo atado a una idea del sentido como representación, excluyendo la contradicción entre los elementos semánticos que la componen: se esperaba que remitieran a un objeto exterior a la oración. Ahora bien, es justamente esta idea la que era necesario abandonar para pasar por una fase de atomización del sentido en elementos dispares y comprender por tanto la nueva recomposición que el texto propone.

Esta revisión de varias traducciones no pretende corregir “versiones”, como si hubiera una manera más precisa de escribir. Cada traducción, si está verdaderamente escrita, sigue una lógica propia y tiende a los efectos que ha escogido. Así el banal “grávido de aprensión” (“ahnungsvoll”), popularizado en las

⁴⁵ Cf. la traducción d’Emil Staiger (1958): “... Als Wächter umschwebt mein Herz” (“... Como un guardia planea alrededor de mi corazón”). “El “como” reduce el contraste, como si fuera habitual volar para un guardia.

⁴⁶ No traduce “*deima*”, sino una variante de los manuscritos, “*deigma*”, “lo que se muestra”.

⁴⁷ Esta es la sintaxis que retoma Ariane Mnouchkine.

traducciones alemanas, tiene un valor muy distinto en Droysen y Donner, quienes proponen la correspondencia métrica más exacta posible con el original al tratar de seguir la forma, y en Wilamowitz, científico que dominaba la ciencia filológica en Alemania para la época. Era un editor de textos y un comentarista extremadamente preciso y atento a la historia de las palabras en los textos. Pero, en su traducción, reescribía libremente la pieza, que destinaba luego a Max Reinhardt para montaje. Se trataba para él de una acción poética y cultural, diferente de la ciencia. Traducir de un modo discontinuo, con numerosas rupturas en la reacomodación de las frases⁴⁸, valía como un manifiesto letrado y político para la actualización de textos clásicos que la filología, en su interés analítico, tenía tendencia a reducir a una serie de problemas. La diferencia asumida entre la traducción y el comentario de las obras es testimonio de un estado de la ciencia filológica al principio del siglo pasado y de su dificultad para dar cuenta de la unidad estética de las obras que trataba. En Humboldt, casi un siglo antes, el interés era completamente distinto. No se trataba de revitalizar obras amenazadas por su utilización escolar y por su tratamiento universitario, las instituciones filológicas no estaban realmente establecidas. La meta era más bien, ayudar a la constitución de una lengua literaria. El metro prima ahora en el vocabulario y la sintaxis porque Humboldt veía allí el medio universal para unir el griego y el alemán. Confrontado con el griego poético y sus reglas precisas, el alemán debía ganar nuevas potencialidades expresivas⁴⁹. Las palabras, tomadas en una estructura métrica inteligible y “griega”, se volvían más libres. Los clásicos se unían con el lenguaje de los Himnos de Hölderlin.

Por el contrario, las pocas traducciones propuestas por los filólogos de la escuela inglesa son con frecuencia más planas, porque importa en principio la claridad del sentido establecido, su concordancia con las categorías del sentido común. El lenguaje no es una experiencia en sí, sino un instrumento que hay que dominar. Se trata de representarse exactamente lo que el autor quiso decir. A veces puede agregarse un trato expresivo, como la repetición de “por qué” en la traducción de Christopher Collard, además comentarista minucioso de la tragedia (“Why why is this terror / Hovering constantly / In front of my heart...?”), de forma que se cree un efecto de ritmo. Pero la traducción escrita, teatral, es dejada a otros, a amateurs (con respecto a la filología) que sabrían multiplicar los efectos, de acuerdo con una estética dramática que insiste en la eficacia directa de las obras, cualquiera sea su época, más que en los contenidos históricos presentes en el texto. Esto concuerda con una práctica del teatro centrada en el actor y no en el director como sucede en Francia.

Estas elecciones pueden evaluarse y argumentarse según lo que implican como idea del texto, condiciones y valor de su significación, según el análisis que también presuponen en cuanto a la situación actual del lenguaje, a la naturaleza de la competencia lingüística que es deseable ofrecer a los lectores o aprendices de

⁴⁸ Se aproximaba también a la poesía contemporánea. Incluso buscó entrar al grupo de Stefan George, quien no lo aceptó por su polémica de juventud contra Nietzsche.

⁴⁹ Su traducción fue elaborada en un diálogo regular con el filólogo Gottfried Hermann. La traducción y la filología exacta tenían como fin transformar la lengua. Ver su prefacio a su traducción de Agamenón, realizada parcialmente por D. Thouard, en VON HUMBOLDT W., *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, Le Seuil, 2000, pp. 31-47. Ahí reprocha a los franceses haber fijado su lengua y ser tan incapaces de traducir.

traductor. Las traducciones, de acuerdo con estas elecciones, adquieren estatus diferentes y su comparación desemboca en una historia cultural de las sociedades contemporáneas, de sus relaciones con las tradiciones escritas⁵⁰. También permiten soltar las líneas de una educación en el lenguaje, mediante los textos. Para una práctica escolar de la traducción como escuela de la propia lengua a través de otras lenguas, como escuela de lo no-familiar y, del mismo modo, de la formación de las individualidades, el énfasis debería hacerse en el rigor de la inventiva de las obras poéticas. Es en este rigor, en esta gramática, que son individuales.

⁵⁰ Ver, para Esquilo, LECHEVALIER Claire, *L'Invention d'une origine. Traduire Eschyle en France, de Lefranc de Pompignan à Paul Mazon : le Prométhée enchaîné*, Champion, 2006.