

La traducción de la *Medea* de Moore: análisis de dificultades y técnicas traductológicas (Inglés-Español)

Esther Vázquez y del Árbol*
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: El presente artículo comienza abordando las principales innovaciones en la llamada «Medea de Thomas Sturge Moore» (o «La Medea Norteamericana»), cotejándola frente a las «Medeas Clásicas» (de Eurípides y Séneca), para luego pasar a abordar las principales dificultades traductológicas y las técnicas más significativas llevadas a cabo en la traducción profesional de dicha obra al castellano. Con objeto de ilustrarlas, en esta investigación mostraremos diversos ejemplos de la obra y su traducción.

Palabras clave: Medea, Thomas Sturge Moore, Dificultades Traductológicas, Técnicas Traductológicas

Abstract: *This paper initiates by addressing the main innovations in the so-called «Medea by Thomas Sturge Moore» (or «the North-American Medea»).* The

***Esther Vázquez y del Árbol** es Licenciada y Doctora en Traducción e Interpretación (UGR). Docente de Grado y Postgrado en las Universidades de Granada, Castilla-La Mancha, Murcia, Saint Louis, Rey Juan Carlos, Complutense y Autónoma de Madrid, donde ejerce como Profesora Titular de Universidad. Responsable del Proyecto de Investigación HUM-5665 y de varios Proyectos de Innovación Docente, es Directora del Grupo de Investigación interuniversitario TransPoliLex y miembro de los Grupos de Investigación HUM-383 (hasta 2015) y (desde ese año) del Grupo HUM-947. Ha publicado numerosos artículos, capítulos y un total de 15 libros sobre Traducción Especializada (Literaria, Científica y Jurídica). Correo electrónico: esther.vazquez@uam.es

aforementioned is then contrasted to the «Classic Medeas» (by Euripides and Seneca). Subsequently, it targets the main translatology difficulties and techniques applied during the professional translation of said play into Spanish. In order to illustrate them, several examples of the play and its translation, will be provided.

Keywords: *Medea, Thomas Sturge Moore, Translation Difficulties, Translation Techniques*

1. El Mito de Medea: evolución

En esta sección introductoria procederemos a recordar cómo transcurre y evoluciona el mito de Medea, con objeto de poder adentrarnos con mayor profundidad en las aristas de la versión de Moore. Como bien es sabido, Medea era hija de Eetes (rey de la Cólquide) y de Hécate y sobrina de Circe (mujeres de quienes aprendió hechizos y magia), así como nieta de Helios (el dios del sol). Su felicidad estaba ligada a su matrimonio con el héroe Jasón (conocido por aventuras tales como la del vellocino de oro y sus viajes con los Argonautas). En el caso de Jasón la mitología griega no nos ofrece un árbol genealógico claro, ya que a veces lo vinculan a su madre Polimede (tía de Odiseo) y otras a Alcimede (hija de Fílcico). También se mencionan las figuras maternas de Polífeme, Polimela, Eteoclímene o Teogneta (Ruíz de Elvira, 2011).

Medea residía junto a su progenitor y dos hermanos en la Cólquide, posteriormente visitada por Jasón en busca del vellocino de oro, siguiendo los designios de su tío Pelias, quien había derrocado del trono al padre de Jasón, Esón. Al cruzar su mirada con la de Jasón, Medea sintió las artimañas de Eros y cayó rendida a sus pies. Como afirma Polo García (2014: 4), «según algunas versiones, la joven maga cae víctima de los designios divinos de Afrodita, quien, para proteger a Jasón, envía a Cupido para que provoque el amor de Medea hacia Jasón, y así pueda obtener el vellocino». Así Jasón se hizo con el vellocino de oro, gracias a la ayuda y brebajes de Medea, traicionando a su propio padre movida por su amor hacia Jasón. De este modo, huye de su querida

Cólquide, llevándose a su hermano Apsirto, quien ve la muerte al ser descuartizado por Medea en medio del mar. La isla de Alcínoo dio acogida temporalmente a la pareja, que se encontraba en una debacle al no haber ella consumado su amor con Jasón, quien le había prometido fidelidad y amor eterno. Tras yacer con su amado, dio a luz a dos hijos, Mérmero y Feres, quienes posteriormente morirían (en una cruenta venganza) de la mano de su propia madre en Corinto. Medea se había enterado de las nupcias que Jasón contraía con Creúsa, hija de rey Creonte de Corinto, deshonrando así su unión.

2. Las Medeas primigenias

Probablemente, el mito, fábula o tragedia de Medea encuentra su origen en la obra del renombrado poeta lírico griego Píndaro (518 a.C.–438 a.C.). Ya en su obra entretreía mitos, magia, profecías e ideas sobre el más allá (Suárez de la Torre, 1988). De su mano los «Epinicios» (elaborados a petición de los vencedores en los juegos olímpicos de la época, también denominados «juegos panhelénicos») quedaron divididos en 4 libros de poemas: Olímpicos, Píticos, Ístmicos y Nemeos (cuyos nombres también reciben a veces el género femenino). Celebrados en honor a Apolo en el templo de Delfos, premiaban a los vencedores con un laurel (es decir, los laureaban). Dentro de ellos, la Pítica IV ya nos narra la historia de los argonautas, la búsqueda del vellocino de oro y nos adelanta la relación de Jasón y Medea, aunque suponga un punto de vista distinto, ya que en esa descripción es Jasón el que con sus oscuras artes consigue enamorar a Medea.

Así, desde el verso 90 hasta transcurridos más de cien versos (hasta el 260 aprox.), se nos ofrece la narración del mito, en el que Jasón se escapa de la ciudad que lo vio nacer. Seguidamente se encuentran Jasón y Pelias, quien le advierte al primero de la necesidad de hallar el vellocino de oro para que la ira de los dioses quede aplacada (si lo consigue, Pelias le devolverá a Jasón su regio trono). A continuación, nos narra el mito de Frixo y Hele, quienes cabalgan a lomos de un carnero de vellón de oro, regalo del dios

Hermes, para escapar del cercano sacrificio de Frixo a los dioses para que el trigo creciera. Aunque su hermana Hele cayó al mar, Frixo logró llegar a la región de la Cólquide, rogando asilo en la corte de Eetes. El mágico y dorado carnero fue sacrificado como ofrenda para Zeus, entregando después la piel del mismo a Eetes. De ahí nació el famoso «vellocino de oro», que sería depositado en una encina dedicada a Ares y custodiado por un dragón.

Representada en el año 431 a.C. (con motivo de las LXXXVII Olimpiadas), la tragedia de Eurípides (ca. 484 a.C. – 407 a.C.) está centrada en una Medea negativa y hechicera, que sigue el culto de Hécate. Sin embargo, Medea también se describe como humana, ya que ha sufrido el terrible ultraje de Jasón y se siente traicionada. Tal es su relevancia que el propio Séneca parte de la Medea euripidiana para tejer su propia trama.

Por su parte, el drama de Lucio Anneo Séneca (4 a.C.– 65 d.C.) parte de numerosos puntos en común con el de Eurípides. Su prólogo se caracteriza por retratar de forma inicial a una Medea iracunda, pasional, ávida de venganza y muerte, más demonizada. Posteriormente pasa de estar llena de ira y cólera a retomar el carácter de Ménade. Frente a la de Eurípides, Medea se torna una mujer fría, que desconoce el amor y la calidez de corazón. Como bien indica Estanislada, la tiranía había derrocado cualquier forma de libertad, en una época en la que se sucedían constantemente persecución y muerte: «Es evidente el reflejo de la situación histórica que le tocó vivir a Séneca en esta tragedia» (2015: 532).

A caballo entre la primera y la segunda obra encontramos también una referencia a la historia de Medea en la obra de Apolonio de Rodas (295 a.C.–215 a.C.), concretamente en las Argonáuticas, epopeya que en 4 cantos narra las aventuras de Jasón y los argonautas en busca del vellocino de oro.

Italia atestiguó la obra ovidica (Publio Ovidio Nasón, 43 a.C.– 17 d.C.) titulada bajo el mismo nombre, «Medea», aunque, desgraciadamente, no llegó a nuestras manos, pero sí nos llegaron las «Heróidas» (o «Cartas de las Heroínas», aunque tres de ellas procedan de hombres que se cartean con sus amantes femeninas), poemas que compuso Ovidio antes de su destierro. Sus

protagonistas: en su gran mayoría heroínas de diversos mitos, siendo la duodécima la destinada a los amores de Medea y Jasón. Así, en su misiva al héroe, Medea le reprocha todo lo que ha sacrificado en su favor y cuán poco ha recibido a cambio, razón por la cual se muestra arrepentida de todos sus actos realizados prácticamente en vano. En esta carta se nos representa una Medea más humanizada. En contra, y siguiendo con la producción de Ovidio, el Libro VII de la «Metamorfosis» (finalizada en el 5 d.C.), compuesta por 15 libros, está dedicado a Medea, Céfalo y Proclis, describiendo a una Medea que se ha tornado más negativa y vengativa, entregada a los auspicios de las artes oscuras.

3. Thomas Sturge Moore y Medea

Thomas Sturge Moore, hermano del filósofo George Moore, nació en Hastings (Inglaterra, Reino Unido) en el año 1870. Adoptó el apellido materno (Sturge) para evitar que lo confundieran con el poeta Thomas Moore. Se formó en el Dulwich College, the Croydon School of Art y en la Lambeth Art School. Solía cartearse con el poeta William Butler Yeats, con quien atesoraba una estrecha amistad y valoraba en sumo grado su arte poética. Trabajó en Vale Press (bajo la dirección de Charles Ricketts) y en Eragny Press (bajo la de Julien Pissarro).

A pesar de su delicada salud (sufrió varios infartos de miocardio en su vida), como poeta destacó por una prolífica creación, con temas centrales tales como el arte y la moralidad en las actuaciones, caracterizado todo por la gravedad en su estilo. En el año 1901 Moore, junto con William Butler Yeats, Laurence Bynion, Charles Ricketts y Ethel y Sybil Pye, crearon el Literary Theatre Club. Fue tal su amor por los versos que pasó a convertirse en un miembro activo de la Poetry Recital Society (fundada en Londres en el año 1909) y fue descrito por Yeats como «one of the most exquisite poets writing in England» (Gwynn, 1951: 3). Pero no solo era poeta, Moore también fue un reputado dramaturgo, creando bajo la influencia del propio Yeats y del estilo «Noh», una de las principales formas del drama musical

clásico japonés. Tras fallecer en el año 1944, dejó una ingente obra a su paso (19 obras en verso, 11 obras de dramaturgia y diversas composiciones: ensayos, ediciones y traducciones varias).

Su pasión por la mitología grecolatina se hizo latente gracias a varias de sus creaciones:

- a) *Danæ* (1893; 1903)
- b) *The Centaur and the Bacchant* (1899)
- c) *Aphrodite against Artemis* (1901)
- d) *The Centaur's Booty* (1903)
- e) *To Leda and Other Odes* (1904)
- f) *Pan's Prophecy* (1904)
- g) *Theseus, Medea and Lyrics* (1904)
- h) *Orpheus and Eurydice* (1909; 1932)
- i) *Medea* (1920)
- j) *Tragic Mothers: Medea, Niobe, Tyrfing* (1920)
- k) *Psyche in Hades* (1930).

Su amor por el arte trascendía más allá, ejerciendo también como historiador de arte y ebanista, creando bellos grabados en la madera, tan de moda en aquella época.

Thomas Sturge Moore publicó en el año 1920 la denominada «Medea Norteamericana», partiendo de los clásicos de Séneca y Eurípides. Junto con «Niobe» y «Tyrfing», conforma la trilogía denominada «The Tragic Mothers». Como bien indica Foley (2012: 1), la Medea de Moore representa la excepción a la regla de que los *retellings* de las tragedias griegas publicados a partir del siglo XIX se encontraron con la indiferencia o la resistencia del gran público, según el caso de cada obra. De hecho, representaba de una nueva forma la tragedia de Medea en verso, en la que se nombraba e invocaba a diversas diosas de la antigüedad.

En ella Moore ahora nos brinda la oportunidad de reconciliarnos con Medea quien, como bien nos advierte Del Árbol Fernández (2003: 8):

En la obra de Moore aparece una nueva Medea arrepentida y traumatizada, que en sus desvaríos llega a hacer realidad la presencia de sus hijos, a los que privó de la vida que ahora

quiere volver a darles. De este modo, el autor nos muestra a la madre redimida por el amor, que únicamente busca la comprensión y el cariño de sus pequeños.

Así, el telonero y las plegadoras del escenario son los que abren el telón y desentrañan la trama para mostrarnos a una Medea más bondadosa y accesible, que, tras materializar la cruenta venganza, desea obtener el perdón de sus terribles crímenes. Para ello implora comprensión a sus hijos, quienes reposan en sus tumbas y se tornan en seres de belleza inmortal e inalcanzable. Incluso desea la complicidad de la naturaleza, de la fauna agreste, de la ninfa Proto y de algunos figuras y deidades mitológicas (Ártemis, Selene, Hécate...). Medea, quien había roto sus votos a Ártemis al casarse con Jasón, ahora vuelve a quebrantarlos al retomar el amor que profesaba hacia sus hijos, asesinados de su propia mano.

De este modo comienza a entrelazarse un tablero de juegos entre los hijos (que cobran vida en los desvaríos de Medea) y la protagonista del drama que nos ocupa. Mediante la metáfora del «arco y las flechas» Moore parece querer reflejar el punzante dolor de una madre por el infanticidio de sus hijos. En todo momento el bosque conforma el escenario de esta nueva Medea, en la que la luna va dibujando el paso de Cronos en la obra. A través del mismo, Medea logra que «recobren vida» sus desaparecidos Mérmero y Feres, ahora representados por el telonero y las plegadoras, quienes se arrojan la voz de los hijos de nuestra protagonista, haciéndose eco de sus deseos e inquietudes.

Tabla I: Comparativa de Las Medeas Clásicas y la de Moore

	Eurípides	Séneca	T. S. Moore
Fecha de publicación/ estreno de la obra	431 a.C.	Siglo I	Publicada en 1920, presentada en escena en 1923, con Hilda Thompson como protagonista
Origen del autor	Grecia (Salamina)	España (Córdoba) – Italia (Roma)	Reino Unido (Hastings)
Medea primigenia	X		

Obra que transcurre en un solo acto			X
Número de Hijos de Medea	2 Polo (2014) afirma que un escolio de Eurípides narraba cómo tuvo 7 hijos y 7 hijas, asesinados todos de manos de los corintios, en el templo de Hera Acreea	2	2
Primer autor quien acusa a Medea del infanticidio	X		
Visión de Medea	Medea más humana, negativa y hechicera	Aunque comienza colérica, Medea se torna más fría: pasa del furor de una Furia a ser un tanto Ménade, sin cuestionarse sus criminales actos	Madre más racional, traumatizada, arrepentida y amorosa con sus 2 hijos
Narración de la obra	La Nodriza	La propia Medea	El Telonero, quien se vale de la ayuda de las Plegadoras
Personajes principales	Medea y Jasón	Medea y Jasón	Medea, Mérmero y Feres
Comienzo de	Medea,	Medea ruega a	Medea ha

la obra	enamorada de Jasón, marcha con él hacia Corinto	todos los dioses que castiguen con la muerte a Creonte y Creúsa y que traigan una vida desgraciada a Jasón	materializado su venganza, e implora perdón y misericordia
Escenario de la obra	Cólquide	Cólquide	El bosque
Mérmero y Feres vuelven a la vida			X

Tal es el alcance del mito que ha suscitado la creación de un epónimo con su nombre («el síndrome de Medea»), que designa la venganza conyugal, mediante el infanticidio materno-filial de los hijos habidos con el marido.

Dado su interés y trascendencia, el tema ha despertado la curiosidad de numerosos investigadores y académicos. Delbueno (2014) recientemente ha logrado trazar la línea diacrónica resumida de cuartas (y ulteriores) Medeas, hayan sido representadas en la escena o en el cine:

- a) En el teatro francés «Medea» de Pierre Corneille (1635);
- b) «Ribera despojada». Medea Material. Paisaje con Argonautas de Heiner Müller (1929/1989);
- c) Medea de Anouilh (1946); en el teatro italiano;
- d) Larga noche de Medea de Corrado Alvaro (1949);
- e) en la narrativa española, la novela «Medea55» de Elena Soriano (1955);
- f) «La visita de la anciana dama» de Friedrich Dürrenmatt (1960);
- g) en la narrativa afro-norteamericana, «Beloved» de Toni Morrison (1987);
- h) «Medea» (Voces) de Christa Wolf (1996);

- i) así como las versiones filmicas de «Medea» de Passolini (1969); «Medea» de Lars Von Trier (1988); y «Así es la vida» de Arturo Ripstein (2001), por citar algunas.

De forma recopilatoria, Pociña y López (2002) publicaron dos tomos sobre la visión de Medea y luego otro volumen: *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea* (2007). Tanto es así que en la obra de Moore nos hemos encontrado con un bello *retelling* de un clásico universal, tan relevante que resulta recurrente en numerosas áreas del saber, hasta tal punto que cuenta con más de 200 adaptaciones literarias del original («Literatura Griega», 2010).

Dentro de la literatura clásica universal, la tragedia de Medea ocupa un puesto de honor en las estanterías de la misma. Así, Pociña (1996) considera que nos encontramos ante la tragedia que más difusión y trascendencia ha tenido en la literatura contemporánea y fuera de ella. De ese modo, el denominado «síndrome de Medea» se emplea para designar en psicología y psiquiatría el cuadro sintomático de cualquier progenitor (no solo las madres) que materializan las frustraciones conyugales con los hijos de ambos, a modo de venganza. En sociología y en periodismo se asocia a los infanticidios maternos, perpetrados en época distante o reciente. En feminismo también representa a la mujer autónoma e independiente, despojada del yugo masculino (desafió a su padre, a su marido, a su hermano...). En las artes plásticas, la representación de Medea y todas sus aristas se ha plasmado en cráteras (siglo IV a.C.), frescos pompeyanos (acompañada de Mérmero y Feres mientras sujeta una daga), en estelas funerarias (acompañando a las hijas de Pelias o «Pelíades»), o en lienzos como el de Feuerbach (abrazando a sus hijos), el de Delacroix (a punto de cometer el infanticidio), el de Sandys (preparando una pócima), el de Waterhouse (Medea siendo apelada por Jasón mientras ella prepara una pócima), el de Draper (Medea asesinando a su hermano), el de Moreau (Jasón y Medea cual Adán y Eva), el de Safrán (una madura y actual Medea, abrazando a sus jóvenes hijos), esculturas como la de Rodin (en la

que se aprecia cómo Medea torna su cabeza tras el infanticidio), Paolozzi (Medea transformada en un robot), y un sinnúmero de representaciones... tanto es así que Mimoso-Ruiz (1982) y Moreau (1994) han llegado a inventariar más de trescientas obras de arte sobre el mito de Medea.

4. Dificultades y Técnicas traductológicas de la Medea de Moore

A la hora de abordar cuestiones como las de las dificultades traductológicas y las soluciones aplicables, hemos de recordar la definición de «técnica» (Hurtado Albir, 2001: 269-271), manifestándose en reformulaciones realizadas en una fase final de cualquier proceso traductológico. Tradicionalmente, las técnicas traductológicas han suscitado el interés de numerosos estudiosos del tema, entre los que figuran los siguientes:

Andújar (2007), Bödecker y Freese (1987), Cartagena (1998), Chesterman (1998), Chuquet y Paillard (1989), Elena (1994), Fathi (2012), Hardin y Picot (1990), Hurtado Albir (2001), Kohn y Kalina (1996), Koller (1992), Krings (1986), Kutz (1977), Leppihalme (1997), Levý (1969), López y Wilkinson (1997), Lörscher (1991), Malblanc (1968), Malone (1988), Muñoz (2000), Nielsch (1981), Ordudari (2007), Pascua y Peñate (1991), Reiss (1971), Sager (1994), Vázquez y del Árbol (2016), Wołjak (1981), por citar algunos.

Así, Andújar (2007) destacó por aplicar el concepto de «técnica de traducción» al campo de la traducción oficial, es decir, a la modalidad jurada. Bödecker y Freese (1987) propusieron una prototipología partiendo de géneros textuales de índole literaria. Cartagena (1998) abordó la complejidad de la traducción de referentes culturales específicos. Chesterman (1998) desarrolló su contribución en el amplio campo de la gramática contrastiva. Para él, el conocimiento experto ha de partir de una respuesta consciente a una inconsciente, de la toma de decisiones analítica a otra más intuitiva, de un cálculo a una deliberación. Chuquet y Paillard (1989) centraron su estudio en los problemas de

traducción con el par lingüístico inglés-francés. Elena (1994) también abordó un par lingüístico (en su caso alemán-español) iniciando su estudio con un enfoque teórico (recordando las principales contribuciones en el sector) y posteriormente práctico, partiendo de la teoría previamente expuesta en su obra. Fathi (2012) abordó los problemas y las posibles estrategias traductológicas aplicables por parte de estudiantes a la traducción de referentes culturales de índole jurídica. Hardin y Picot (1990) elaboraron un volumen completo sobre los conceptos traductológicos teóricos y prácticos que operaban hasta el momento. Como veremos posteriormente, Hurtado Albir (2001) hizo acopio pormenorizado de las contribuciones más significativas en el campo de la traductología. Kohn y Kalina (1996) optaron por denominar «procesos estratégicos» a las estrategias de traducción, centrándose en la oralidad y, por ende, en el campo de la interpretación. Koller (1992) investigó sobre cuestiones tales como los problemas de traducción, la traducción como transferencia cultural o la equivalencia traductora. Krings (1986) resaltó la importancia de vincular los problemas de traducción a las estrategias aplicadas durante el proceso traductor. Kutz (1977) abordó cuestiones ligadas al par significante-significado y a la traducción (y problemática de la misma) de los referentes culturales. Leppihalme (1997) enmarcó en un contexto comunicativo las cuestiones asociadas a las alusiones textuales y a la traducción de las mismas hacia otra lengua y cultura. Levý (1969) se planteó la naturaleza de la traducción literaria (frente a una traducción más informativa u otra de índole pragmática). López y Wilkinson (1997) publicaron un monográfico (partiendo de la lingüística contrastiva) sobre la traducción con direccionalidad inglés-español, comenzando por las nociones traductológicas más generales para posteriormente adentrarse en otras de carácter específico, como los problemas de traducción. Lörcher (1991) aplicó a su estudio un enfoque psicolingüístico para resaltar la importancia de detectar un problema de traducción y saber resolverlo con soltura. Malblanc (1968) elaboró un monográfico sobre estilística comparada (francés-alemán),

resaltando cómo el contraste lingüístico favorece la traducción entre las lenguas. Malone (1988) acuñó el término «trayecciones» (englobando en él a técnicas y procedimientos) e hizo acopio de numerosos ejemplos traductológicos procedentes de 22 lenguas de índole variopinta. En su capítulo Muñoz (2000) se centró en el tema de las estrategias de traducción, recordando las variables que han de tenerse en cuenta antes de tomar una decisión traductológica. Nielsch (1981) abordó la traducción de nombres y otras referencias culturales. Ordudari (2007) planteó un enfoque global, trazando las divergencias entre método, estrategia y procedimiento de traducción. Pascua y Peñate (1991) partieron de Vinay y Darbelnet (1958) y actualizaron los conceptos en un monográfico sobre los estudios de traducción. Reiss (1971) propuso una clasificación textual partiendo de la función de los textos traducidos (informativos, expresivos, exhortativos o audiovisuales). Sager (1994) investigó la influencia de la era tecnológica en la traducción humana frente a la traducción automática. Vázquez y del Árbol (2016) partió de la diferencia entre estrategia y técnica para luego centrarse en las posibles técnicas traductológicas aplicables al discurso jurídico (inglés<>español), centrándose especialmente en la combinatoria de técnicas traductológicas aplicables a cada concepto. Wotjak (1981) optó por la denominación de «técnicas de traslación», equiparándolas con procedimiento, regla y estrategia a la par que resaltaba la relevancia de la equivalencia comunicativa en traducción.

Además de este grupo de investigadores hay otros que han aportado relevantes contribuciones y han influido especialmente en el enfoque de Hurtado Albir, tales como Vinay y Darbelnet (1958), Nida (1964), Vázquez-Áyora (1977), Newmark (1988) o Delisle (1993), cuyas propuestas detallamos a continuación.

Los primeros de este bloque, principales exponentes de la estilística comparada aplicada a la traducción, fueron Vinay y Darbelnet (1958), quienes aportaron un genuino enfoque, eminentemente prescriptivo, sobre lo que ellos mismos denominaron «procedimientos técnicos de traducción»

(englobando los procesos del acto traductológico en sí mismo), proponiendo la clasificación de los mismos en función del plano en el que operaran: el plano del léxico, el de la organización (morfología y sintaxis) o el del propio mensaje. Dichos procedimientos se subdividían, asimismo, en «directos» (de traducción literal) y «oblicuos» (cuando no se realiza una traducción palabra por palabra). En el primer grupo se hallaban el préstamo, la traducción literal y el calco, mientras que en el grupo de procedimientos oblicuos se encontraban la transposición, la modulación, la adaptación y la equivalencia. A este grupo añadieron otros procedimientos como la compensación y la inversión, y varios de ellos formando pares complementarios (disolución frente a concentración, amplificación frente a economía, ampliación frente a condensación, explicitación frente a implicación, generalización frente a particularización, articulación frente a yuxtaposición, o gramaticalización frente a lexicalización).

Tras Vinay y Darbelnet (1958) y partiendo de su enfoque, Nida (1964) propuso la denominación de «técnicas de ajuste», mediante las cuales se aunaban las adiciones, las alteraciones, las sustracciones y las notas al pie del traductor. Para Nida (1964), los «procedimientos técnicos» se subdividían en organizativos (definiendo la organización general de la tarea traductora) y en técnicos (con los procesos llevados a cabo por el traductor cuando convierte un texto en lengua de partida en otro en lengua de llegada).

Posteriormente, Vázquez-Áyora (1977) alternó la denominación de «procedimientos técnicos de ejecución estilística» con «métodos de traducción», implicando para él una serie de herramientas lingüísticas que colaboran en la tarea traductora. No obstante, discrepaba de la noción de traducción oblicua de sus predecesores, ya que describía como oblicua toda modalidad de traducción, en lugar de alguna concreta modalidad. Asimismo, distinguía entre «procedimientos principales» (transposición, modulación, equivalencia y adaptación) y «procedimientos complementarios» (amplificación, compensación,

explicitación, omisión). A estos les sumó otros tres procedimientos: desplazamiento, inversión y omisión.

Seguidamente, Newmark (1988) contribuyó a favorecer el término «procedimientos», vinculados a oraciones y unidades lingüísticas de reducido tamaño, frente a los «métodos», que se encontraban ligados a textos completos. Además, anunció la posibilidad de que más de una técnica hubiera sido aplicada en una sola unidad traductológica (hablando así de «dobletes, tripletes y cuatripletas»).

Por su parte, Delisle (1993) mantuvo la denominación de «procedimientos de traducción» para los propuestos por Vinay y Darbelnet, aunque los modificó (añadiendo, por ejemplo, adición, creación discursiva, omisión y paráfrasis) y combinó su listado con «estrategias de traducción».

Como hemos podido observar, varios han sido los investigadores que se han preocupado por la cuestión de qué técnicas pueden proporcionar la solución a los problemas y dificultades traductológicos de un documento, hasta tal punto que el listado de las técnicas fue engrosando, como se puede apreciar en la siguiente tabla (Tabla II), que presenta el acopio pormenorizado de Hurtado Albir (2001: 269 y ss.):

Tabla II: Técnicas de Traducción y Ejemplos

Técnica de Traducción	Ejemplo que la ilustra
1) Adaptación: se reemplaza un elemento cultural por otro de la cultura receptora	Reemplazar <i>baseball</i> por fútbol en una traducción del inglés al castellano
2) Ampliación lingüística: se añaden elementos lingüísticos (suele ser especialmente utilizada en trabajos de interpretación consecutiva y doblaje). Se opone a la técnica de «compresión lingüística»	Traducir <i>no way</i> por «de ninguna de las maneras»
3) Amplificación: se introducen precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis	En una traducción del árabe al castellano añadir «El mes del ayuno para los musulmanes» junto a

explicativas, notas del traductor, etc. Las notas al pie son un tipo de «amplificación». Se opone a la técnica de «elisión»	Ramadán
4) Calco: se traduce literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico y estructural	El término inglés «Normal School» del francés <i>École Normal</i>
5) Compensación: se introduce en otro lugar del texto traducido un elemento de información o efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece situado en el texto original	[Sin ejemplo en la publicación]
6) Compresión lingüística: se sintetizan elementos lingüísticos. Es un recurso especialmente utilizado en interpretación simultánea y subtitulación. Se opone a la «ampliación lingüística»	Traducir al castellano la frase interrogativa <i>Yes, so what?</i> por «¿Y?»
7) Creación discursiva: se establece una equivalencia efímera, totalmente imprevisible, fuera de contexto	Traducir el nombre de la película inglesa <i>Rumble Fish</i> por «La Ley de la Calle»
8) Descripción: se reemplaza un término o expresión por la descripción de su forma y/o función	Traducir (italiano-español) <i>panetone</i> por «el bizcocho tradicional que se toma en Noche Vieja en Italia»
9) Elisión: no se formulan elementos de información presentes en el texto original	Eludir «el mes de ayuno» como aposición a «Ramadán»
10) Equivalente acuñado: se utiliza un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta	Traducir (inglés-español) <i>they are as like as two peas</i> como «se parecen como dos gotas de agua»
12) Generalización: se utiliza un término más general o neutro	Traducir (francés-inglés) los términos <i>guichet</i> , <i>fenêtre</i> o <i>devanture</i> por «windows»
13) Modulación: se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original; puede	Traducir «Golfo Árabe» o «Golfo Pérsico» según la adscripción ideológica

ser léxica y estructural	
14) Particularización: se utiliza un término más preciso o concreto. Se opone a la «generalización»	Traducir (inglés-francés) <i>window</i> por «guiche»
15) Préstamo: se integra tal cual una palabra o expresión de otra lengua. Puede ser puro (si ningún cambio) o naturalizado (transliteración de la lengua extranjera)	-Puro: «lobby» -Naturalizado: «gol», «fútbol», «líder», «mitin»
16) Sustitución (lingüística, paralingüística): se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa. Se utiliza especialmente en interpretación	Traducir (árabe-español) el gesto del árabe de llevarse la mano al corazón por «gracias»
17) Traducción literal: se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión	Traducir (inglés-español) <i>She is reading</i> por «Ella está leyendo»
18) Transposición: se cambia la categoría gramatical	Traducir (inglés-español) <i>he will soon be back</i> por «no tardará en venir»
19) Variación: se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto social o dialecto geográfico	Introducción o cambios de marcas dialectales para la caracterización de personajes en la traducción teatral, cambios de tono en adaptaciones de novelas para niños, etc. Hurtado Albir (2001: 269 y ss.)

Como hemos podido observar, el listado de técnicas traductológicas es considerable, incluyéndose en el mismo determinadas alternativas para la interpretación (la ampliación lingüística, la comprensión lingüística, la variación o la sustitución), que no serán objeto de nuestro estudio al ser este de índole traductológica y no interpretativa. Lo mismo sucede con la «variación», ya que en nuestro encargo de traducción no nos solicitaron adaptación alguna de la trama ni de los personajes (para otras audiencias, como las de niños o adolescentes).

La traducción de la *Medea* antedicha fue realizada por Vázquez Marruecos y Vázquez y del Árbol y publicada en 2003 en la

Editorial Método Ediciones. De ella partiremos en todo momento para poder enumerar e ilustrar cómo las diversas técnicas traductológicas se aplicaron en la traducción de la Medea de Thomas Sturge Moore al castellano. Para ello, emplearemos el subrayado con objeto de resaltar los elementos que han experimentado la aplicación de cada técnica en cuestión.

La técnica de la «elisión» es especialmente útil cuando hay elementos en el texto origen (TO) que quedan tan explicitados en el mismo que no hace falta reproducirlos en el meta (TM), como ocurre con este pronombre «she» en inglés (más aún cuando el antecedente del mismo figura justo antes):

TO: «Orthia, she drinks blood»

TM: «Orthia, bebe sangre».

También es aplicable cuando la desinencia verbal en castellano ya explicita el sujeto (presente en inglés) de la acción verbal:

TO: «We must obey»

TM: «Debemos obedecer».

En otras ocasiones una lengua (en este caso la castellana) puede precisar un menor número de palabras para expresar la misma idea que otra (la inglesa), como cuando el telonero nos centra cronológicamente en el inicio de la acción:

TO: «three thousand years ago»

TM: «hace 3000 años».

En contraste, la técnica de la «amplificación» permite aumentar el número de palabras en el texto meta, como nos sucedió con el siguiente pasaje en el que Medea recuerda la sangre derramada de sus pequeños, impidiendo así que la ambigüedad que un posesivo «su» crearía en castellano («su» de él/ella/ellos/ellas):

TO: «Has not their blood [...]?»

TM: «¿Es que la sangre de ellos [...]?».

En otras ocasiones esta técnica es el resultado de la necesidad de una lengua (la española, en este caso) de verbalizar la misma información con mayor número de elementos que la lengua origen, como cuando los narradores (telonero y plegadoras) nos ubican para el desarrollo de la trama (ejemplo primero), o con descripciones más telegráficas en inglés que requieren ampliación verbal en castellano (ejemplos segundo y tercero):

TO: «Let me transport you back to ancient Greece»

TM: «Dejadme que os lleve de vuelta a la antigua Grecia».

TO: «doe-like glance»

TM: «de mirada de gamo».

TO: «clay-clagged shoes»

TM: «zapatos embadurnados de arcilla».

Por su parte, la técnica de la «compensación» permite reubicar elementos en el texto meta, siguiendo el orden natural de la lengua pertinente, como en este diálogo entre el telonero y una de las plegadoras:

TO: «Why did she murder them?»

TM: «¿Pero por qué los mató?».

O en esta otra, cuando Mérmoro, representado por una de las plegadoras, se encuentra practicando, junto a su hermano Feres, el metafórico juego del arco y las flechas, que, a su vez, también muestra cierta «amplificación» final:

TO: « (...) make it hail arrows like a storm»

TM: « (...) que lluevan flechas como granizos en una tormenta».

En la segunda intervención de la segunda plegadora, esta advierte que, a pesar del drama acontecido, los espectadores y los protagonistas del mismo no han de experimentar miedo alguno:

TO: «Fear not, I will not lag»

TM: «No temáis, no me quedará rezagada».

Asimismo, encontramos numerosos «préstamos» (neutralizados) en los topónimos y en los nombres propios de entidades divinas, de origen helénico:

TO: «Corinth»

TM: «Corinto».

TO: «Colchis»

TM: «Cólquide».

TO: «Nemesis»

TM: «Némesis».

El «calco» y la «traducción literal» también nos resultaron de utilidad, especialmente en los pasajes de menor complejidad, como este en el que Medea silencia al telonero y reza a Ártemis:

TO: «Huntress of the Soul»

TM: «Cazadora del Alma».

Y cuando Medea se sincera con sus pequeños, para recordarles cuánto añora su cariño y su existencia:

TO: «Betrayed to most precarious servitude»

TM: «Traicionados a la servidumbre más precaria».

Un caso similar acontece cuando la primera plegadora advierte al público del sonido de unos pasos que se acercan:

TO: «Mortal footsteps, hark!»

TM: «Pasos mortales, ¡Escuchad!».

Por el contrario, la «adaptación» nos permite reemplazar elementos de la cultura origen por otros de funcionalidad equivalente en la meta, ya sea tal funcionalidad de índole

gramatical o cultural, como en el pasaje en el que el telonero juega con el lenguaje y se mofa de la situación de Medea y de su falta de cordura:

TO: «Seeing but not seen».

TM: «Viendo, pero sin ser vistos».

Lo mismo ocurre cuando el telonero expone a las plegadoras el móvil del asesinato a sus hijos, así, «jurist» hace referencia a «judge», cuyas competencias procesales son equiparables a las de un «magistrado» español, no a las de un «juez»:

TO: «Jurists held the rites»

TM: «Los magistrados establecieron que los ritos».

Hay ocasiones en las que la adaptación se precisa desde el punto de vista ortotipográfico. Así, el inglés puede emplear una coma para separar sujeto de verbo, mientras que el castellano no. Igual ocurre con las comas de los vocativos, innecesarias en inglés y obligatorias en castellano, como en esta intervención de la ninfa Proto:

TO: «You sullen echo»

TM: «Tú, eco sombrío».

La «transposición» se emplea para poder dotar de categorías gramaticales diversas en la lengua meta frente a la lengua origen, como sucede cuando Medea se dirige a Mérmero y Feres, expresando su deseo de devolverlos a la vida, empleando un participio pasivo (de carácter adjetival), que requiere el empleo de un adjetivo en la lengua meta:

TO: «unbodied rather than [...]»

TM: «incorpóreos antes que [...]».

Igual sucede cuando se ubica al lector en el comienzo de la helénica trama, ya que se emplean dos participios pasivos (de carácter adjetival) que vuelven a traducirse por adjetivos:

TO: «the most-travelled and smart-witted knave»

TM: «el truhán más viajero e ingenioso».

En otras ocasiones también figuran participios pasivos de carácter adjetival que precisan del empleo de otra categoría gramatical (gerundio) de la mano de la primera intervención directa del telonero, quien reflexiona de forma filosófica sobre la vida, el dolor y la muerte:

TO: «Cries the phantom shaken with fever»

TM: «Grita el fantasma temblando de fiebre».

La «modulación» conlleva un cambio en el punto de vista (desde el punto de vista léxico o estructural), de modo que dota al traductor de cierta libertad creadora en su tarea. Esto sucede cuando el texto origen ofrece al traductor varias alternativas, evitando así el encorsetamiento de la tarea traductora, como cuando nos refiere la trama a la antigua Grecia (no «ancestral», ya que nos separa demasiado de la trama que Moore logra evocar en pleno siglo XX):

TO: «Ancient Greece»

TM: «Antigua Grecia».

La misma técnica se reproduce cuando Medea cree escuchar a sus hijos gritar mientras ambos se enzarzan en sus juegos con arco y flechas, hecho que reflejamos en castellano empleando una acción más simultaneada y reiterativa:

TO: «I heard my children shout at play»

TM: «Oí a mis hijos gritando mientras jugaban».

Continuando con el juego del arco y las flechas, el inglés utiliza el término «quiver», desprovisto del artículo determinado, haciendo referencia a la funda o estuche donde guardar dardos, flechas y otros elementos punzantes de caza. Podría haberse utilizado en castellano la palabra «aljaba», de origen árabe (término que también designa a una flor), teniendo la oportunidad de recurrir a un término helénico («carcaj», que viene del griego mediante la lengua francesa), más propio del contexto y de la época, precedido del artículo determinado:

TO: «followed by Medea, with bow and quiver»

TM: «seguida de Medea, con un arco y un carcaj».

Pasando a la línea creativa, la «creación discursiva» representa una técnica especialmente útil para textos literarios en general y con matices poéticos en particular. Así, se nos brindó la oportunidad de recurrir a ella cuando observamos en inglés la paradójica expresión de «Tantalizing!», cuando Proto está finalizando el monólogo de cierre de la obra, recordando cómo Medea queda seducida por sus propios recuerdos materno-filiales y su imaginación:

TO: «Tantalizing!»

TM: «¡Seducción!».

O cuando Mérmero advierte que su piel ya no experimenta placer ni dolor alguno:

TO: «your skin does not tell you»

TM: «tu piel no lo siente».

Igual sucede cuando Medea se torna cerciorada de la existencia de sus hijos, a quienes cree oír a los lejos, a lo que Proto le replica de forma negativa, empleando una personificación que se tradujo mediante la técnica de la creación discursiva:

TO: «a fancy born of sorrow has deceived you».

TM: «una fantasía surgida de la tristeza te lo ha hecho creer».

Dentro de uno de los diálogos de Medea con sus pequeños, Medea requiere la caricia de sus hijos, utilizando un verbo que necesita el empleo del «equivalente acuñado» para su comprensión:

TO: «Stroke me»

TM: «Acariciadme a mí».

Asimismo, Medea, en uno de sus diálogos con Proto, le ruega silencio. Para ello se recurre a un imperativo «Be silent», cuando la lengua meta permite la simplificación léxica como equivalente:

TO: «Be silent»

TM: «Silencio».

También encontramos un equivalente acuñado cuando Medea hace una pausa en su diálogo con Proto. En castellano no necesitamos ni el punto dentro del paréntesis descriptivo ni el empleo de un artículo indefinido:

TO: «[A pause.]»

TM: «[Pausa]».

Por un lado, la «particularización» posibilita al traductor el empleo de términos más precisos. Así, Medea se dirige a sus hijos mediante el sustantivo «Darling», que, aunque goza de plural, perdería cierto tono poético al pluralizarse:

TO: «Darling»

TM: «Queridos».

Igualmente la empleamos cuando Medea cree que si Proto se calla, entonces sus hijos no regresarán de sus tumbas ni jugarán, empleando en el amplio sentido «to be» («are»):

TO: «while you are here»

TM: «mientras permanezcas aquí».

Del mismo modo, al comienzo de la tragedia, el texto original (describiendo los cambios en escena) emplea un ambiguo «one» que podría traducirse de múltiples formas (uno/una), pero solo hace referencia a la descripción de la entrada de un individuo del género masculino al escenario, requiriendo también una particularización:

TO: «Enter one bearing a folded curtain»

TM: «Entra uno llevando un telón plegado».

Por otro, la «generalización» facilita el objetivo contrario, permitiendo reducir las precisiones del texto origen. En esta narración moralista, se advierte de que las cosas son lo que parecen:

TO: «Things are always merely what they seem»

TM: «Las cosas son tal cual parecen».

Otro de los diálogos entre Medea y Proto nos brinda la oportunidad de recurrir a la generalización en el género, cuya identidad femenina ya viene identificada en el contexto que precede al diálogo:

TO: «Those names are hers»

TM: «Esos nombres son suyos».

La «descripción» permite emplear ciertos recursos lingüísticos, especialmente en fragmentos de gran densidad narrativa, como este de la ninfa Proto:

TO: «This wide-backed billow»

TM: «Esta enorme nube».

Una vez más, el comienzo narrativo-descriptivo de la obra nos brinda un ejemplo de cómo la descripción en castellano puede llegar a emplear menos palabras que la lengua inglesa:

TO: «the most-travelled and smart-witted knave»

TM: «el truhán más viajero e ingenioso».

5. Conclusiones

Con objeto de llevar a cabo la traducción de un género textual de estas características, que nace de dos grandes clásicos universales, los traductores hubimos de partir de dichos clásicos, las Medeas de Eurípides y Séneca, para poder afrontar la tarea traductora de la obra de Moore, sin cambiar la teatralidad característica del mismo, a la par que sin renunciar a la poesía de su obra, tan presente en esta nueva Medea. De este modo, el texto del comienzo y del final (más destinado a monólogos poéticos) es más formal y culto, mientras que los diálogos dramáticos centrales de la obra se simplifican, para concentrar toda la atención del lector en el contenido y no en la forma. Moore, imitando las tradiciones de la antigua Grecia y Roma, se vale de un verso no rimado, cuales poemas bíblicos, que siempre permiten una mayor libertad al traductor.

Así, nos hemos encontrado con una Medea expresada mediante un lenguaje con entramados («Is it so bad exchange – this moonlit life for brutal days, kind trees for angry men?»), que alternaba la complejidad creativa en los monólogos («Alas, my heart is more a mother than ever it was a bride») con la simplicidad de los diálogos (Medea: «You're really there?», Mermeros: «We're found because we laughed»), reflejo también de la evolución en la obra de este complejo personaje principal.

De forma recopilatoria, hemos visto cómo al comienzo (en Eurípides y Séneca) era humana, enamoradiza, pasional, entregada...pasando por su época de amante madre y esposa...hasta terminar por su perfil de mujer vengativa,

hechicera, asesina...aristas y paradojas que no siempre el lector es capaz de reconocer a primera vista, como Moore nos advierte:

TO: «Seeing but not seen»
 TM: «Viendo, pero sin ser vistos»
 TO: «Death is life unveiled»
 TM: «La muerte es la vida encubierta».

La obra fue escrita para ser tanto leída como representada y ambos datos hubieron de ser tenidos en cuenta por los traductores: en nuestro caso concreto el encargo de traducción profesional nos delimitó la traducción de la misma para ser leída (prevaleciendo frente a su representación en escena) y publicada en imprenta, en la Editorial denominada Método Ediciones (2003).

Por un lado, la obra queda adscrita al género de la dramaturgia, por otro presenta rasgos y pasajes monologuistas de eminente tinte poético (esta combinación de rasgos ha de ser considerados en todo momento por cualquier traductor).

Moore no huye del mito ni de las Medeas clásicas de Eurípides y Séneca, por lo que los traductores parten de dos obras de arte que se reencarnan en un *retelling* del siglo XX, en los que Medea se nos presenta más humanizada, con mayor benevolencia (así hemos de evitar traducir «phantom» por «fantasma», ya que «espectro» le confiere un tono más poético, a la par que dramático):

TO [Proto]: «You think, their phantoms may be here tonight?»
 [Medea]: «Yes, they must long for me as I long for them»
 TM [Proto]: «¿Crees que sus espectros pueden estar aquí esta noche?»
 [Medea]: «Sí, ellos deben de estar echándome de menos como yo a ellos».

Dentro del tinte poético encontramos hermosas metáforas en lengua inglesa que hubieron de ser transmitidas al lector meta en

lengua castellana. Así, encontramos las del juego con el arco y las flechas (que hubo de traducirse literalmente para no perder el efecto del símil), que llueven cuales granizos en una tormenta (empleando para ellos la «creación discursiva» y la «ampliación»), y que se encuentran depositadas dentro del carcaj, simbolizando el «continente» del dolor infligido por Medea a sus hijos. Toda la escena queda siempre contemplada desde el Olimpo por Ártemis, diosa lunar que también simboliza la caza (que Medea dio de sus hijos) con arcos y flechas:

TO [Curtain Bearer]: «followed by Medea, with bow and quiver»

TM [Telonero]: «seguida de Medea, con un arco y un carcaj».

TO [Medea]: «I heard my children shout at play»

TM [Medea]: «Oí a mis hijos gritando mientras jugaban».

TO [Mermeros]: «[...] make it hail arrows like a storm»

TM [Mérmero]: «[...] que lluevan flechas como granizos en una tormenta».

Tanto es así que Medea, consciente de que ha sido vengativa cazadora de los cuerpos y almas de sus hijos, se dirige a Ártemis acusándola de ser ella la cazadora de sus almas, en un recurso estilístico que ha de respetarse en la traducción (literal, en este caso), al tener una fuerte dosis poética y psicológica, aunque para «pure» sí pudimos valernos del «equivalente acuñado», como se observa a continuación:

TO [Medea]: «[...] pure Huntress of the Soul»

TM [Mérmero]: «[...] verdadera Cazadora del Alma».

Como hemos comprobado, ahora hay nuevos personajes en escena, como son Mérmero y Feres, desapareciendo Jasón de la misma: en la traducción se mantiene la fidelidad a esa ignorancia de la figura del padre difunto, al quien sólo se menciona en la narración inicial, lo cual permitió una traducción literal, empleando calcos:

TO [Curtain Bearer]: «Jason, her husband, tired of her [...]»
TM [Telonero]: «Jasón, su marido, se cansó de ella [...]».

A estos personajes se unen el telonero, las plegadoras y la ninfa Proto, quienes articulan diversos diálogos con Medea de forma fluida y natural, reencarnando los primeros a los desaparecidos hijos de la protagonista, mientras que la ninfa sirve a Medea de timón psicológico en momentos de cierta irracionalidad. De hecho, Proto se torna la representante de la diosa lunar, encargada por la misma de la custodia de Medea:

TO [Proto]: «The Goddess charged me not to leave you».
TM [Proto]: «La Diosa me encargó que no te abandonara».

Estas nuevas incorporaciones al cartel de la obra también constituyeron otro de los ejes traductológicos de nuestra tarea, como cuando Medea está segura de haber oído a sus hijos y Proto la centra y la devuelve a la realidad («fancy born of sorrow», adaptada como «fantasía surgida de la tristeza»):

TO [Proto]: «I do assure you there was no outward sound; a fancy born of sorrow has deceived you».
TM [Proto]: «Te aseguro que no se oye nada fuera; una fantasía surgida de la tristeza te lo ha hecho creer».

Transcendiendo los límites de Eurípides y Séneca, la obra de Moore presenta a una Medea renovada, arrepentida, madre cariñosa que implora el perdón de sus hijos y se comunica con ellos, quienes alternan sus diálogos con Medea y esta a su vez, con la ninfa Proto (los traductores en todo momento han de poder recrear esta situación de «semirealidad», en la que la imaginación de Medea llega a tales extremos que logra devolver a la vida a sus hijos Mérmero y Feres, encarnados por el telonero y las plegadoras, ofreciendo al lector un diálogo ameno y locuaz):

TO [Medea]: «Come, come, forgive your cruel mammy, darlings»

[Both Boys]: «That's over now»

TM [Medea]: «Vamos, vamos, perdonad a vuestra pobre madre, queridos»

[Ambos Niños]: «Eso terminó ya».

Asimismo, las referencias a deidades helénicas son constantes (requiriendo de préstamos traductológicos en castellano) y estas se mantuvieron, como es lógico, en dicha lengua (la diosa lunar Hécate, que lleva también los sobrenombres de Cintia, Delia o Ártemis en la obra)... esta multiplicidad denominativa, aunque unívoca, se mantuvo en la versión meta (y más cuando es la luna la que va demarcando la evolución cronológica del drama):

TO [Medea]: «My girlhood studied manifold Delia under every aspect, not merely as the huntress Artemis or as Selene guiding her bright moon»

TM: «Mi infancia estudió a la variopinta Delia en todos sus aspectos, no sólo como la cazadora Ártemis o como Selene conduciendo su brillante luna».

De este modo, Medea parece querer mostrar al lector cómo, al igual que la diosa de la luna tiene numerosos nombres, ella posee diversas caras...

En la *Medea* mooreana se combinan con éxito el mito, la filosofía de los monólogos inicial y final y la nueva trama del clásico helénico: estas cuestiones también fueron tenidas en cuenta y respetadas por los traductores.

De forma global, la traducción literaria en general y dramático-poética en particular nos brinda una amplia gama de técnicas traductológicas que han de ser utilizadas en función de lo que el propio texto meta vaya solicitando, teniendo en cuenta siempre el encargo de traducción (la audiencia meta, sus características y edad media, si la hubiere; si el documento va a ser publicado y, en caso afirmativo, si lo será en una fuente física o en un entorno virtual; si va a ser leído por hispanohablantes peninsulares o

latinoamericanos; si hemos de adaptar el lenguaje al del siglo actual o bien respetar el del original; si tenemos que emplear el mismo registro del texto origen o bien aumentarlo o reducirlo; si se desea un cambio de género literario; marcar la igualdad de género, etc.).

Sin duda alguna, las técnicas que menos libertad dejan al traductor (aunque no por ello sean desdeñables) serían las de «traducción literal» y «calco», mientras que las de mayor creatividad son las de «compensación», «adaptación», «modulación» y, particularmente, la «creación discursiva», especialmente sabiendo que toda traducción implica cierta (re)creación y (re)escritura...

En la traducción nos resultó clave identificar las dificultades traductológicas, mencionadas en el presente artículo, para luego ser capaces de emplear la técnica traductológica (o la combinación de ellas) más idónea en cada pasaje y contexto. Así, el «préstamo» se empleó con nombres propios de etimología helena, la «traducción literal» y «calco» nos permitieron respetar ambigüedades del original y mantener el tono dramático de la misma; la «transposición» modificar la categoría gramatical del término origen cuando en el meta encajaba mejor otra diferente; la «particularización» explicitar género, número (o ambos) en castellano; mientras que la «generalización» logró el efecto contrario; la «elisión» facilitó la omisión de elementos ya explicitados en el original; la «amplificación» facilitó la ampliación del número de términos en lengua española; mediante la «compensación» se reubicaron elementos en la lengua término, empleando el orden más natural de la misma; el «equivalente acuñado» nos ofreció los recursos gramaticales propios del castellano; la «descripción» se utilizó en fragmentos de especial densidad lírica; la «adaptación» posibilitó buscar el elemento cultural semejante en castellano; la «modulación» modificar el punto de vista en el texto meta y la «creación discursiva», la técnica más literaria, libre y poética de todas, nos abrió el mayor abanico de posibilidades traductológicas, facilitándonos el respeto al tono creativo y poético de la obra.

A la par que el abanico de técnicas abordado *ut supra*, Medea ha sido descrita con un prisma de dualidades, de caras de la moneda, de polos opuestos, personalizando numerosas facetas de la «Tabla de los Opuestos» (Pitágoras de Samos, 582-501 a.C.):

Sacerdotisa/hechicera, hija/madre, fiel/infiel, traicionada/traidora, esposa/fratricida, comprensiva/vengativa, apegada/transterrada, mansa/colérica, racional/irracional, amante/sanguinaria, pía/impía, arrepentida/orgullosa y otras formas mil...En cualquiera de los casos, Medea tiene más caras que Hécate nombres en la obra mooreana...es muchas mujeres en una...es todas las mujeres en una. Gracias a la calidad y pervivencia de la obra y a la tarea del traductor-divulgador, *Medea superest*.

6. Referencias bibliográficas

- AA.VV., (2010): «Literatura Griega» (IES Complutense), recuperado el 2 de julio de 2019 de https://iescomplutense.es/wp-content/uploads/2010/10/literatura-griega-completo_2.pdf.
- Andújar, Gemma (2007): «Técnicas de traducción jurada: un análisis contrastivo francés-castellano», *Sendebarr*, 18, pp. 109-125.
- Anouilh, Jean (1956): *Medea*, Italia/Argentina.
- Bödecker, Birgit y Katrin Freese (1987): «Die Übersetzung von Realienbezeichnungen bei Literarischen Texten: Eine Prototypologie», *Textcontext*, 2, 3, pp. 137-65.
- Cartagena, Nelson (1998): «Teoría y Práctica de la Traducción de Nombres de Referentes Culturales Específicos», en M. Bernales y C. Contreras eds., *Por los Caminos del Lenguaje*, Temuco (Chile): Sociedad Chilena de Lingüística, Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación, pp. 7-22.
- Chesterman, Andrew (1998): *Contrastive Functional Analysis*, Amsterdam: John Benjamins.

- Chuquet, Hélène y Michel Paillard (1989): *Approche Linguistique des Problèmes de Traduction*, Paris, Ophrys.
- Corneille, Pierre (1635): *Medea*, Francia.
- Corrado, Alvaro (1949/1956): *Larga Noche de Medea*, Buenos Aires.
- Del Árbol Fernández, Inmaculada (2003): «Prólogo», *El Drama en T. S. Moore: Medea*, Granada, Universidad.
- Delbueno de Prat, María Silvina (2014): *La Problemática de las Mujeres Filicidas: Las Reescrituras de Medea de Eurípides en dos Medeas Argentinas y el Diálogo Intertextual con Médée Kali de Laurent Gaudé*, Tesis de Maestría en Literaturas Comparadas, Argentina, Universidad Nacional de la Plata.
- Delisle, Jean (1993): *La Traduction Raisonnée: Manuel D'initiation a la Traduction Professionnelle*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- Dürrenmatt, Friedrich (1960): *La visita de la Anciana Dama*, Buenos Aires, Argentina.
- Elena, Pilar (1994): *Aspectos Teóricos y Prácticos de la Traducción Alemán-Español*, Salamanca, Ediciones Universidad.
- Estanislada, María (2015): «La Medea de Séneca y la Gloria», en *Actas del Séptimo Coloquio Internacional*, Universidad Nacional de la Plata, Centro de Estudios Helénicos, pp. 529-538.
- Fathi, Salem (2012): «Translation Strategies of Cultural Specific Terms in Legal Texts», *Adab Al-Rafidayn*, 62, pp. 1-41.
- Foley, Helene (2012): *Reimagining Greek Tragedy on the American Stage*, California, The Regents of California.
- García Yebra, Valentín (1982): *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos.
- Gwynn, Frederick Landis (1951): *Sturge Moore and the Life of Art*, Kansas, University of Kansas Press Lawrence.
- Hardin, Gérard y Cynthia Picot (1990): *Translate. Initiation à la Pratique de la Traduction*, París, Dunod.
- Hurtado Albir, Amparo (2001): *Traducción y Traductología*, Madrid, Cátedra.
- Kohn, Kurt y Sylvia Kalina (1996): «The Strategic Dimension of Interpreting», *Meta* XLI 1, pp. 118-137.

- Koller, Werner (1992): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg/Wiesbaden.
- Krings, Hans (1986): *Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht. Eine empirische Untersuchung der Struktur des Übersetzungsprozesses anfortgeschrittenen Französischlernern*, Tübingen, Narr.
- Kutz, Wladimir (1977): «Gedanken zur Realienproblematik (I)», *Fremdsprachen*, 21, 4.
- Leppihalme, Ritva (1997): *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*, Clevedon, Multilingual Matters.
- Levý, Jří (1969): *Die Literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt, A.M.
- López, Juan Gabriel y Jacqueline Wilkinson (1997): *Manual de Traducción Inglés-Castellano*, Barcelona, Gedisa.
- Lörscher, Wolfgang (1991): *Translation Performance, Translation Process and Translation Strategies, a Psycholinguistic Investigation*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- Malblanc, Alfred (1968): *Stylistique Comparée du Français et de l'Allemand*, Paris, Didier.
- Malone, Joseph (1988): *The Science of Linguistics in the Art of Translation*, Albany, Suny Press.
- Mimoso-Ruiz, Duarte (1982): *Médée Antique et Moderne: Aspects Rituels et Socio-politiques d'un Mythe*, Estrasburgo, Presses Universitaires.
- Moore, Thomas Sturge (1920): *The Tragic Mothers*, USA, Forgotten Books.
- Moreau, Alain Maurice (1994): *Le Mythe de Jason et Médée: le Va-nu-pied et la Sorcière*, Paris, Les Belles Lettres.
- Morrison, Toni (1987/1995): *Beloved*, Barcelona.
- Müller, Heiner (1989): «Medea Material». *Cuadernos de Investigación Teatral*, 226, IV.
- Muñoz Martín, Ricardo (2000): «Translation Strategies: Somewhere over the Rainbow» en A. Beeby, et al. eds., *Investigating Translation. Selected Papers from the 4th International Congress on Translation*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins.

- Newmark, Peter (1988): *A Textbook of Translation*, New York, Prentice Hall.
- Nida, Eugene, (1964): *Towards a Science of Translating*, Evanston, Adler's Foreign Books.
- Niensch, Gusti (1981): «Spezifische Bezeichnungen, Realienbezeichnungen». *Fremdsprachen*, 25(3), pp. 167-72.
- Ordudari, Mahmoud (2007): «Translation Procedures, Strategies, and Methods», *Translation Journal*, 11, 3.
- Pascua, Isabel y Ana Luisa Peñate (1991): *Introducción a los Estudios de Traducción*, Las Palmas, Corona.
- Passolini, Pier Paolo (1969): *Medea*, Italia.
- Pociña, Andrés (1996): «Tres Dramatizaciones del Tema de Medea en el Siglo de Oro Español: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla», en A. Pociña y J.M. García, eds., *Pervivencia y Actualidad de la Cultura Clásica*, Granada, Universidad.
- Pociña, Andrés y López, Aurora (2002): *Medeas: Versiones de un Mito desde Grecia hasta Hoy*, Granada, Universidad.
- (2007): *Otras Medeas. Nuevas Aportaciones al Estudio Literario de Medea*, Granada, Universidad.
- Polo García, Iris (2014): *La Reescritura de Medea en Séneca*, Trabajo de Fin de Grado, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Reiss, Katharina (1971): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine Sachgeechte Beurteilung von Übersetzungen*, Munich.
- Ripstein, Arturo (2001): *Así es la Vida*, España.
- Ruiz de Elvira, Antonio (2011): *Mitología Clásica*, Madrid, Gredos.
- Sager, Juan Carlos (1994): *Language Engineering and Translation: Consequences of Automation*, Amsterdam, John Benjamins.
- Suárez de la Torre, Emilio (1988): *Píndaro. Obra Completa*, Madrid, Cátedra.
- Vázquez-Áyora, Gerardo, (1977): *Introducción a la Traductología. Curso Básico de Traducción*, Washington, D.C., Georgetown U. P.

- Vázquez Marruecos, José Luis y Esther Vázquez y del Árbol (2003): *El Drama en T. S. Moore: Medea*, Granada, Método Ediciones, Colección Entrelinguas.
- Vázquez y del Árbol, Esther (2016): «Técnicas de Traducción Jurídico-Económica: Evaluación y Posibles Aplicaciones a las Notas del Traductor», *Onomázein* 34 (diciembre): 56-69.
- Vinay, Jean Paul y Jean Darbelnet (1958): *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais. Méthode de Traduction*, Paris, Didier.
- Wotjak, Gerd (1981): «Técnicas de Traslación», en M. Medina *et al.*, eds., *Aspectos Fundamentales de la Teoría de la Traducción*, La Habana, Pueblo y Educación, pp. 197-230.
- Soriano, Elena (1955/1985): *Medea55*, Barcelona.
- VonTrier, Lars (1988): *Medea*, Dinamarca.
- Wolf, Christa (1996): *Medea*, Cuenco de Plata, Extraterritorial.