

**Veinticuatro**

ISSN 1667-7900

# El hilo de la fábula



Revista anual del Centro de Estudios Comparados  
Facultad de Humanidades y Ciencias  
Año 20 · 2022 · Santa Fe · República Argentina



**UNIVERSIDAD  
NACIONAL DEL LITORAL**

## **El hilo de la fábula**

Revista anual del Centro de Estudios Comparados  
Facultad de Humanidades y Ciencias  
Universidad Nacional del Litoral

**Veinticuatro**

2022, Santa Fe, República Argentina

ISSN 1667-7900

**Rector**

Enrique Mammarella

**Directora Ediciones UNL**

Ivana Tosti

**Decana Facultad Humanidades y Ciencias**

Laura Tarabella

**Diseño interior y tapa**

Ediciones UNL

*El hilo de la fábula*, revista anual del Centro de Estudios Comparados de la Universidad Nacional del Litoral, publica trabajos originales e inéditos, entrevistas y reseñas, relacionados con intereses comparatistas: teorías, crítica de literatura argentina y literaturas extranjeras, lenguas, multiculturalidad, inter/transdiscursividad, género, migraciones, recepción y traducción. Cuenta con un Consejo Editorial Interdisciplinario, un Comité Honorario y un Comité Científico integrado por prestigiosos especialistas argentinos y extranjeros.

Todos los artículos son evaluados según el principio de referato de doble ciego por árbitros externos. Se exceptúan los incluidos en los dossier monográficos, en «Escenas de la vida académica», «Convivio» y los de personalidades destacadas a invitación del Consejo Editorial, las que son supervisadas también por especialistas de ambos comités.

El Hilo de la fábula integra el Emerging Source Citation Index (WoS) y el Catálogo 2.0 de Latindex. También está en Qualis, Latin Rev, Redib, MLA (Modern Language Association). Fue evaluada en el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en Nivel 1 desde 2013.

*El hilo de la fábula*, the annual journal of the Centre for Comparative Studies of the Universidad Nacional del Litoral, publishes original and previously unpublished works, interviews and reviews related to comparative interests: theories, criticism of Argentine literature and foreign literatures, languages, multiculturalism, inter/transdiscursivity, gender, migrations, reception and translation. It has an Interdisciplinary Editorial Board, an Honorary Committee and a Scientific Committee made up of prestigious Argentine and foreign specialists.

All articles are evaluated according to the principle of double-blind review by external referees. Exceptions are those included in the monographic dossiers, in «Escenas de la vida académica» and «Convivio» and those of prominent personalities at the invitation of the Editorial Board, which are also supervised by specialists from both committees.

*El hilo de la fábula* is included in the Directory and Catalogue 2.0 of Latindex, Latin Rev, Redib, MLA-Modern Language Association, Emerging Source Citation Index (WoS), Qualis and the Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas by CONICET at Level 1 since 2013.

**Directora de la publicación**

Adriana Cristina Crolla (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

**Comité Editorial**

Adriana Crolla (Centro de Estudios Comparados, Facultades de Humanidades y Ciencias–Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Oscar Vallejos (Centro de Estudios Comparados, Facultades de Humanidades y Ciencias–Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Ivana Chialva (Centro de Estudios Comparados, Facultades de Humanidades y Ciencias–Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Ana Copes (Centro de Estudios Comparados, Facultades de Humanidades y Ciencias–Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

**Responsable del número**

Ivana Chialva (Universidad Nacional del Litoral)

**Staff editorial:****Secretaría de redacción**

Fabrizio Welschen (Centro de Estudios Comparados, Facultades de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

**Corrección**

Fabrizio Welschen (Centro de Estudios Comparados, Facultades de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

**Edición digital**

Ediciones UNL

**Colaboradores lingüísticos y traductores:****Inglés**

Andresa Bustamante (Centro de Estudios Comparados–Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral/Instituto “Almirante Brown” Santa Fe, Argentina)

Lucía Franco (Centro de Estudios Comparados–Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral/Instituto “Almirante Brown” Santa Fe, Argentina)

**Francés**

Silvia Zenarruza de Clément ( Instituto “Almirante Brown”, Centro de Estudios Comparados, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Viviana Basano (Instituto “Almirante Brown”, Centro de Estudios Comparados, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

**Portugués**

Celina Lagrutta (Traductora Free lance, San Pablo, Brasil)

**Italiano**

María Luisa Ferraris (Centro de Estudios Comparados, Universidad Nacional del Litoral/Asociación de Mujeres Piamostesas de la República Argentina, Argentina)

Marco Franzoso (Centro de Estudios Comparados, Facultades de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Alemán

Hugo Echagüe (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

**Evaluadores del número**

Listado de árbitros

Martín Acebal (Universidad Nacional del Litoral – UNL -, Argentina)

Manuel Berrón (Universidad Nacional del Litoral – UNL -, Argentina)

Emiliano Buis (Universidad de Buenos Aires – UBA-, Argentina)

Silvia Calosso (Universidad Nacional del Litoral – UNL -, Argentina)

Viviana Diez (Universidad de Buenos Aires – UBA-, Argentina)

Guadalupe Erro (Universidad Nacional de Córdoba – UNC -, Argentina)

Matías Fernandez Robbio (Universidad Nacional de Cuyo – UNCuyo -, Argentina)

Camila Gallo (Universidad Nacional de Córdoba – UNC -, Argentina)

Lidia Gambon (Universidad Nacional del Sur – UNS -, Argentina)

Graciela Hamamé (Universidad Nacional de La Plata – UNLP -, Argentina)

Olga Trevisán (Universidad Nacional del Nordeste – UNNE -, Argentina)

## Sumario/ Veinticuatro (2022)

### El hilo de la fábula

Universidad Nacional  
del Litoral, Argentina  
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,  
enero-julio, 2022  
vol. 20, núm. 23,  
[revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar)



Esta obra está bajo una  
[Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0  
Internacional.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

### Prólogo

Ivana S. Chialva (Universidad Nacional del Litoral – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas): *Prólogo.*

### Uno, después de Babel (un lugar para la traducción y para la tradición)

Alejandro Abritta (Instituto de Filología Clásica, Universidad de Buenos Aires – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas): *Problemas metodológicos y teóricos para una nueva traducción de la Ilíada.*

Esteban Bieda (Universidad de Buenos Aires – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas): *Todos los Edipos, Edipo. Algunas notas sobre la traducción de Edipo rey de Sófocles.*

Ivana S. Chialva (Universidad Nacional del Litoral – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y Julián Correa (Universidad Nacional del Litoral): *“demasiado poético” (Arist. Rh. 1406b10): sobre la música de los argumentos de En Defensa de Palamedes de Gorgias.*

Marcela Coria (Universidad Nacional de Rosario) y Santiago Hernández Aparicio (Universidad Nacional de Rosario): *Acerca de la traducción del diálogo Prometeo de Luciano de Samosata.*

Claudia N. Fernández (Universidad Nacional de La Plata – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas): *Dando vida a los clásicos: la utopía de traducir Aristófanes*

Juan Tobías Napoli (Centro de Estudios Helénicos-Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales – Universidad Nacional de La Plata – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas): *Algunos problemas teóricos y prácticos de la traducción de las emociones en Medea de Eurípides.*

### Dos, múltiples moradas (un lugar para los pasajes discursivos)

Milena Frank (Universidad Nacional del Litoral – Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas): *Representaciones de la “imagen” de Esopo en publicaciones de fábulas grecolatinas recientes.*

Pilar Gómez Cardó (Universitat de Barcelona): *Editar, traducir, leer a Luciano de Samosata: jalones de una pervivencia.*

### Tres, la letra estudiante (un espacio joven)

Franco Lujan (Universidad Nacional del Litoral), Pablo Martín Routier (Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales, Consejo Nacional de In-

vestigaciones Científicas y Técnicas - Universidad Nacional del Litoral) y Lucía Aguilar (Universidad Nacional del Litoral): *“Y ahora, una vez más”, acerca de la edición del libro-objeto Ἔρως/Eros políglota. Lenguas, traducción y sentido de un dios antiguo.*

**Cuatro, glosa(s) (un lugar para el comentario y la información)**

Abril Sofía Sain (Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas): *“Hablar de amor”: el Fedro de Platón.*

Ivana S. Chialva

Universidad Nacional del  
Litoral / Consejo Nacional  
de Investigaciones  
Científicas y Técnicas,  
Argentina  
ichialva@gmail.com

## Las lenguas, los libros y las historias griegas que (nos) contamos

El hilo de la fábula

Universidad Nacional  
del Litoral, Argentina  
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,  
enero-junio, 2022  
vol. 20, núm. 24, e0017,  
[revistaelhilodelafabula@  
fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar)

URL: [https://  
bibliotecavirtual.unl.edu.  
ar/publicaciones/index.  
php/HilodelaFabula/article/  
view/12214](https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/12214)

DOI: [https://doi.  
org/10.14409/hf.20.24.  
e0017](https://doi.org/10.14409/hf.20.24.e0017)



Esta obra está bajo una  
[Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0  
Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

A Alicia Schniebs,

que sabía de los hilos y tejidos de la lengua latina  
y amaba compartirlo.

Este número 24 de *El Hilo de la Fábula* está dedicado a dar visibilidad y voz al hilado de una trama particular: el de la transmisión, traducción y reelaboración de los conceptos y relatos de la Grecia antigua y de la lengua en la que esos hablantes los produjeron. En ese hilado se articulan geografías y tiempos distantes por siglos y hemisferios que solo se vuelven parte de un tejido continuo (incompleto, fragmentario pero siempre en expansión) por el placer de conocer, volver a contar y descubrir lo propio en lo diferente que allí se dice. Aquiles, Edipo, Prometeo, Palamedes y aquellas mujeres (creadas por hombres) fuera de toda norma, Lisístrata y la terrible Medea, e incluso aquellos otros, hechos de historia e invención como Esopo o Sócrates, todos vuelven una y otra vez, hablando diferentes idiomas, interpeándonos desde el pasado, queriendo contar su historia, la misma pero otra.

Sin duda la celebración de ese legado supone valorar fundamentalmente el trabajo realizado a lo largo de milenios con la lengua de origen, el griego, y con la propia de cada uno de los copistas, traductores y reinventores de esos textos. Lejos de una visión idealizada de la Hélade como una edad de oro del humanismo pleno y lejos, también, de las posiciones elitistas que en algún momento hicieron de los estudios clásicos un campo restringido de disfrute de pocos, hoy se piensa y se defiende la posibilidad de acceso a las lenguas llamadas “clásicas” como un derecho común a ser defendido en cada reforma del plan de estudio o de la reasignación de horas en espacios curriculares. Y el esfuerzo no es solo en nuestro país; desde el 2019, las diferentes asociaciones y entidades ligadas a la consolidación y difusión de los estudios clásicos llevan adelante la iniciativa de lograr que la UNESCO declare al Griego antiguo y al Latín como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, propuesta que tuvo una amplia y rápida adhesión de este y del otro lado del Atlántico. Pero quizás deberíamos revisar algo en esa petición: el patrimonio no es inmaterial, están los textos.

El griego antiguo y el latín son lenguas de corpus, de un conjunto de obras escritas que se estima que representa el 10% de lo que se compuso y circuló en su contexto de origen. Ese corpus, acotado pero inconmensurable, conlleva en sí parte irrenunciable de la historia de occidente: no sólo los textos fragmentarios o completos que sobreviven sino sus múl-



tiples lecturas, interpretaciones y reelaboraciones en otras lenguas donde aquellos textos aportaron. Expuesto así, desde los enfoques filológicos más tradiciones al área de la tradición clásica en general, el mapa de los estudios clásicos se configura como aquel mapa ideado por Borges donde cada punto del dibujo se amplía intentando dar cuenta de cada punto del territorio, paradoja, por otro lado, que parece reelaborar aquella otra paradoja que Zenón de Elea pensó, hace casi 2500 años, sobre la carrera imposible donde Aquiles nunca alcanza a la tortuga.

De modo que existe una materialidad, la de los textos, y esos textos no están dados de una vez y para siempre: requieren ser estudiados en su transmisión textual, fijados en una edición (otro texto), interpretados en sí mismos y en la historia de las disciplinas actuales, y traducidos (otro nuevo texto) en las diversas épocas y latitudes. Y ese trabajo, como todo trabajo, requiere de especialistas formados en un saber, espacios institucionales que garanticen el acceso al conocimiento y establezcan un entramado político de esos bienes culturales, proyectos que potencien esfuerzos y saberes, y fondos que permitan crear nuevas materialidades significativas para las sociedades que las reciben. De allí la importancia del trabajo realizado y el resguardo del trabajo por hacer en las generaciones futuras. ¿Y todo esto por qué? Porque como lo pensó Heráclito:

ἀνθρώποισι πᾶσι μέτεστι γινώσκειν  
ἑωυτοῦς καὶ σωφρονεῖν.

es parte de todos los seres humanos conocer(se)  
a sí mismos y reflexionar.

Claro que el verbo σωφρονεῖν heracliteo no se agota en una actitud especulativa: supone una cualidad, un aprendizaje y un ejercicio constante. En su raíz -φρον están encerradas todas las aventuras de Odiseo, el tejido de Penélope, el pedido de moderación a Edipo y las advertencias del tábano Sócrates a esa Atenas perezosa como un caballo demasiado pesado y lento. Volvemos a contarnos estas historias, cada vez la misma en otra versión más propia, porque, como dice en una entrevista María Teresa Andruetto<sup>1</sup>, la suma de los relatos que una sociedad se cuenta forman el gran tejido con el que una sociedad se cuenta a sí misma quién es.

Pensando en esa construcción de identidad a partir de relatos, recuerdo la biblioteca con la que me formé hace casi 30 años, cuando estudiaba la carrera de Letras y cursaba la asignatura Literaturas griega y latina. En aquel momento, el acceso a los textos antiguos era a partir de traducciones hechas por especialistas admirables que nos hacían llegar el retumbar los cascos griegos y los insultos picantes de la comedia con acentos y variantes del español ibérico. Gracias a esas traducciones pudimos acceder no solo a ese patrimonio sino que además conocimos los debates y enfoques que los principales centros académicos internacionales proyectaban sobre las obras clásicas.

Desde ese tiempo hasta hoy, el tejido agregó nuevos hilos a la urdimbre: traducciones realizadas en el ámbito nacional por diversos especialistas que no sólo se han formado en esa tradición crítica internacional sino que la reactualizan con interpretaciones y debates propios. El crecimiento de ese campo nodular para la formación de ideas que es la traducción constituye un hecho cultural que manifiesta y moviliza la existencia de una masa crítica activa. La numerosa y variada lista de títulos traducidos y publicados tanto en editoriales universitarias como en otras editoriales nacionales y extranjeras han ampliado la oferta de libros, lo cual resulta un panorama valioso y alentador. Anteriormente, en el N° 17 (2017) de *El Hilo*, habíamos convocado a traductores de textos latinos a indagar en los criterios y decisiones que orientan ese diálogo establecido entre la versión creada y el texto en lengua original.

En esta ocasión quisimos darle un espacio a esa emergencia de voces actuales para que expliquen, ahora, su visión de la experiencia de traducir textos griegos: cada uno con sus singularidades de registros, géneros e intención. La riqueza del debate está en cada uno de los textos que componen la sección «Uno, después de Babel». Allí los autores-traductores de versiones publi-

cadras en los últimos años en el país muestran la variedad de posibilidades y visiones que alientan cada nuevo proyecto: trabajos colectivos o individuales, en formato papel o en versión online, destinado al público especializado o al público en general, con una tendencia al español más neutral o a los usos del castellano en el país. Todas las opciones se evalúan, discuten y reivindican, porque lo importante es que cada una de ellas es una opción a ser elegida por las/los autoras/es según la finalidad de su proyecto y no una imposición ‘sine qua non’ de una editorial. Porque lo que está en disputa no es la elección de una palabra o una variante como elemento aislado de un texto (por tomar un caso emblemático, la elección entre un “vos” o un “tú”), sino los ricos matices con los que una traducción en tanto ‘textum’ permite dinamizar conceptos establecidos en los usos e “iluminar la propia lengua”. La frase viene a cuento ya que está extraída de la conferencia de cierre de (una vez más) María Teresa Andruetto en el VIII Congreso Internacional de la Lengua Española (Córdoba, 2019). Allí, la escritora argumenta cómo abogar por la producción en la lengua de cada país no significa entrar en un localismo radical e indiferente sino advertir la diversidad de usos “de nuestros castellanos”. La razón radica en los modos y sentidos particulares que las lenguas desarrollan para su comunidad de hablantes atravesados por procesos históricos comunes. Esos sentidos nos constituyen en su diferencia y forman parte de nuestra identidad, incluso con las tensiones de variantes que hacia el interior de un territorio tiene esa lengua: “porque en una palabra cabe un mundo y en ese mundo caben los disensos y las luchas”, dice la cordobesa. Es que pensamos, mejor dicho, nos pensamos con nuestros escritores, nuestros traductores y todos aquellos que, al trabajar con la lengua, hacen de ella la materia para conocernos a nosotros mismos y reflexionar, como enseñó Heráclito.

Cassin lo definió, en su *Elogio de la traducción* (2019), como “complicar el universal”. Por eso, hoy podemos incluso complejizar «el universal» creado por los propios griegos y admirar, no obstante, lo singular de su ‘lógos’ (palabra-pensamiento): “Traducir del griego me hizo sentir y comprender las deslumbrantes singularidades de esa lengua a través de textos de una fuerza poco común y sin embargo, decisivamente variada, Homero, Parménides, Gorgias, Esquilo, Platón, Eurípides, Aristóteles, Epicteto o Caritón, y amo compartir eso” (2019:16). Así, en el tránsito de una lengua otra, o incluso de las diversidades de una misma lengua, lo que se ofrece al pensamiento es la experiencia sensible de los matices con los que las lenguas y sus pueblos codifican una versión única de la experiencia de ser humano. Así, dice Cassin: “no estamos obligados a conocer todas las lenguas, pero al menos tenemos que poder «olfatear» o «intuir» más de una, ‘noeîn’ en griego, verbo que vale tanto para el perro de Odiseo como para el dios de Aristóteles” (2019:17).

Es esa singularidad de la lengua griega la que llevó a copistas, desde los mercados del ágora de Atenas a los monasterios medievales de toda Europa, a transmitir con el procedimiento de “copia que copia copia” los primeros textos que difundían las obras de estos autores. Así, siglos de paciente lectura, escritura, comentarios, estudios, copias, traducciones y recreaciones de aquellas obras aseguraron que el hilo no se cortara del todo y que se cardara con otros hilos que aseguran su persistencia y dan variedad a la trama. De estos pasajes nos hablan los trabajos de la sección «Dos, múltiples moradas» centrándose en autores de vertientes muy diversas: las fábulas de Esopo, de tradición abierta, y las obras de Luciano de Samosata, exponente de la segunda sofística, aquellos ciudadanos romanos educados en la cultura letrada de la ‘paideia’ clásica.

Sobre lenguas, traducción y sentidos es la propuesta de la sección «Tres, la letra estudiante» que difunde textos griegos donde se invoca alguna representación de Eros y su poder divino sobre la naturaleza toda. Y como de libros, Eros y mitos se trata, la sección «Cuatro, glosa(s)» nos informa sobre una reciente traducción del *Fedro* platónico.

Celebración de las lenguas, celebración de las traducciones, celebración de los libros. Con enorme satisfacción acercamos estos textos de autores de acá, de allá y de mucho más allá, para seguir el diálogo, para seguir urdiendo la trama del H/hilo.

### Referencias

Cassin, Barbara (2019). *Elogio de la traducción*. [Traducción al español: Irene Agoff] El cuenco de Plata.

### Notas

- 1 Entrevista a María Teresa Andruetto “La pregunta por las palabras”: disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ipz-qZd5Kyk&t=344s>

Alejandro Abritta\*

Instituto de Filología  
Clásica, Universidad de  
Buenos Aires / Consejo  
Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas,  
Argentina  
alejandrobritta@gmail.com

El hilo de la fábula

Universidad Nacional  
del Litoral, Argentina  
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,  
julio-diciembre, 2022  
vol. 20, núm. 24, e0018,  
[revistaelhilodelafabula@  
fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar)

Recepción: 03 08 2022  
Aprobación: 21 10 2022

URL: [https://  
bibliotecavirtual.unl.edu.  
ar/publicaciones/index.  
php/HilodelaFabula/article/  
view/12215](https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/12215)

DOI: [https://doi.  
org/10.14409/hf.20.24.  
e0018](https://doi.org/10.14409/hf.20.24.e0018)



Esta obra está bajo una  
[Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0  
Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

## Problemas metodológicos y teóricos para una nueva traducción de la *Ilíada* Methodological and Theoretical Problems for a New Translation of the *Iliad*

### Resumen

El objetivo del presente artículo es doble: demostrar la necesidad de una nueva traducción de la *Ilíada* a partir de un análisis de las características de las traducciones disponibles, y presentar algunas estrategias para la elaboración de esta nueva traducción utilizadas en el proyecto *iliada.com.ar*. Lo primero se consigue tomando en consideración no solo los criterios de traducción utilizados por los autores contemporáneos, sobre los que se realiza un breve análisis comparativo, sino también los modos de circulación y la metodología de trabajo en estas publicaciones. La conclusión alcanzada es que la principal deficiencia de las traducciones contemporáneas radica en la no-construcción de un lenguaje específico para traducir el homérico, y, por eso, en la segunda parte del artículo se presentan las principales estrategias utilizadas en nuestro proyecto para lograr este objetivo.

### Palabras clave

Homero, *Ilíada*, traducción, lenguaje épico, poesía oral

### Abstract

The aim of this article is twofold: to demonstrate the need for a new translation of the *Iliad* based on an analysis of the available translations characteristics, and to present some strategies for the new translation used in the *iliada.com.ar* project. The former is achieved by taking into consideration not only the translation criteria used by contemporary authors, on which brief comparative analysis is made, but also the modes of circulation and the methodology of work in these publications. The reached conclusion is that the main deficiency of contemporary translations lies in the non-construction of a specific language to translate the Homeric and, therefore, the second part of the article presents the main strategies used in our project to achieve this goal.

### Keywords

Homer, *Iliad*, translation, epic language, oral poetry

\*Alejandro Abritta es doctor en Letras y Licenciado en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Es Investigador Asistente del Conicet, y ha publicado numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales. Dirige un proyecto de traducción comentada de la *Ilíada* (disponible en [iliada.com.ar](http://iliada.com.ar)), enmarcado en el contexto del Taller de Traducción del poema en el Instituto de Filología Clásica de la UBA.

## 1. Introducción

La *Iliada* es uno de los poemas griegos antiguos con más traducciones al español disponibles y, ponderado por su tamaño, sin duda el más traducido. Solo desde la muy conocida de José Gómez Hermosilla (París, Librería Castellana, 1831, disponible en <https://es.wikisource.org/wiki/Ili%C3%ADada>), se cuentan al menos doce.<sup>1</sup> Ocho de ellas se han publicado en los últimos cuarenta años. A pesar de esto, es notable el escasísimo esfuerzo que los traductores han realizado por justificar la necesidad de estas publicaciones. Son muy pocos quienes se han ocupado siquiera de reconocer, por fuera de las bibliografías, la existencia de predecesores,<sup>2</sup> y las discusiones metodológicas o técnicas sobre los criterios de traducción adoptados brillan por su ausencia. En este contexto, la dificultad para introducir una nueva traducción del poema es doble: primero, porque hay una evidente sobreabundancia de versiones; segundo, porque es muy complejo debatir con el silencio.

Sin embargo, una nueva traducción es necesaria, aunque esto parezca sorprendente. Y no se trata solo de una necesidad cultural (casi la totalidad de las traducciones disponibles son peninsulares) o cronológica (el paso del tiempo demanda siempre nuevas traducciones): hay más que suficientes razones técnicas para justificarla. El objetivo del presente artículo es demostrar esto, estudiando las deficiencias prácticas y metodológicas de las traducciones publicadas, y las estrategias disponibles para superarlas. Lo primero se realizará en la sección 2, con un análisis de los problemas persistentes en diferentes aspectos de la traducción homérica. Luego, en la sección 3, se introducirán algunas herramientas utilizadas en el proyecto *iliada.com.ar* para ofrecer una traducción distinta al resto de las contemporáneas.

## 2. Aspectos de la traducción homérica

### 2.1. Modos de circulación de las traducciones

La fijación por escrito de la *Iliada* se produjo en algún punto entre los siglos VIII y V a.C.,<sup>3</sup> y la traducción española de mayor circulación del poema en el mundo, la de Segalá y Estalella, a comienzos del siglo pasado. Tanto el griego como el español, por lo tanto, están libres de las restricciones de derechos de autor, y pueden descargarse online de muchas fuentes sin costo. No sucede lo mismo ni con las ediciones ni con las traducciones recientes, que han sido publicadas en el formato tradicional del libro editado por una casa comercial o académica. Dado el tiempo, el esfuerzo y la inversión que insume producir una edición o una traducción de un poema de las dimensiones y la dificultad de la *Iliada*, esto es de esperarse, y es, por lo demás, lo que sucede con la mayor parte de la literatura antigua.

No obstante, es un problema. Un texto clásico de esta naturaleza es consultado frecuentemente por estudiantes y público de todos los ámbitos culturales y socioeconómicos, y la mayor parte de ellos accederá a la obra por internet sin comprar un libro nunca.<sup>4</sup> En otros casos, este es un inconveniente menor, puesto que o bien la abundancia (en el caso, por ejemplo, de *Antígona* de Sófocles) o bien la carencia casi total de traducciones (el fenómeno habitual con los textos taroantiguos) obliga a apelar, más temprano que tarde, a los medios de publicación tradicionales. Pero la *Iliada* se encuentra en un lugar raro, habida cuenta del grado de penetración cultural de la traducción de Segalá y Estalella, cuya indiscutible calidad y múltiples revisiones la han convertido en la versión estándar del poema en español.

Esto hace del esfuerzo sistemático por incorporar nuevas traducciones al mercado editorial tradicional una verdadera curiosidad. Excluyendo el apoyo de casas editoriales de peso nacional, regional o internacional (UNAM, Cátedra, Gredos), ninguna traducción física puede competir en

circulación con una de alta calidad, muy reconocida y de acceso gratuito. Por lo tanto, cualquier nueva traducción de la *Ilíada* tiene dos opciones: ser un producto secundario en un mercado saturado, o aceptar el desafío de enfrentarse a la traducción de Segalá en sus mismos términos.

Las posibilidades efectivas de hacer esto están muy restringidas por los mercados académicos y editoriales, pero en Argentina contamos con un modelo científico que nos ofrece la posibilidad de encarar proyectos de una manera diferente a como puede hacerlo, por ejemplo, un investigador español: el financiamiento de Conicet, tanto en forma de salarios para investigadores y becarios como en forma de proyectos de investigación financiados, ofrece mayores márgenes de libertad que los medios más restrictivos de otros países.<sup>5</sup> Es posible para nosotros encarar un trabajo que demanda años de esfuerzo con un relativo grado de predictibilidad.

Estas condiciones de trabajo son las que posibilitan proyectar una nueva traducción de la *Ilíada* que no esté restringida por las exigencias editoriales tradicionales, en particular en lo que respecta a la circulación. Con el financiamiento de un organismo público que no limita los medios de publicación (y, de hecho, estimula la ciencia abierta), podemos proyectar una traducción del poema abierta y de acceso gratuito para el siglo XXI. Lo que, por supuesto, no significa nada en sí mismo antes de delimitar los métodos y criterios con los que esa traducción será encarada.

## 2.2. Metodología de trabajo<sup>6</sup>

La ausencia casi total de comentarios sobre el método de trabajo de los traductores en las versiones publicadas hace virtualmente imposible desarrollar una discusión apropiada al respecto. La única herramienta que tenemos es el hecho evidente de que, con una única excepción, todas las traducciones disponibles del poema son producto del esfuerzo individual de un crítico. La excepción es la edición bilingüe producida por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (García Blanco y Macía Aparicio, 2014 y 2019, Macía Aparicio, 2013, y Macía Aparicio y de la Villa Polo, 2013), y aun esta debe relativizarse mucho: no solo es resultado del trabajo de no más de dos críticos, sino que incluso cuenta con un volumen de autoría individual.

No hay, desde luego, nada intrínsecamente negativo en una traducción individual, pero, dada la dimensión de un poema como la *Ilíada* y la cantidad de este tipo de traducciones que ha tenido, es notable la ausencia de trabajos colectivos sobre él. La traducción colectiva es una tendencia creciente en el mundo, con ventajas claras:

Los distintos saberes de los miembros de un colectivo de traducción, sus distintas habilidades, conocimientos y destrezas contribuyen al crecimiento de esa persona comunitaria que tiene que enfrentarse al texto. Cada elemento del equipo aporta sus conocimientos, sus experiencias de vida, su visión del mundo que se complementa con la de los demás y enriquece el resultado final. (Celis-Mendoza, 2019:556).

No tenemos, hasta donde sé, trabajos científicos que verifiquen las ventajas de una traducción colectiva por sobre una individual, pero la evidencia anecdótica es abundante.<sup>7</sup> En la propia práctica de la traducción en el contexto del Taller de lectura, traducción y 'performance' de *Ilíada* de Homero la experiencia ha confirmado las palabras citadas, y mucho más. Esto se verifica especialmente en el contraste entre las traducciones producidas por el equipo del Taller y en otros encuentros y las producidas por mí en forma individual con los mismos criterios: aun utilizando las mismas herramientas y estrategias que en el trabajo colectivo, los resultados sufren por la ausencia de una instancia de discusión y la incorporación de diferentes perspectivas.<sup>8</sup>

Nada de esto implica que el trabajo del traductor individual deba menospreciarse, pero la traducción de textos antiguos y medievales, en particular de aquellos más canónicos, ha alcanzado en general el pico de lo que esa metodología puede ofrecer. Parece recomendable abandonarla, ya en la tercera década del s. XXI, para avanzar hacia otro tipo de proyectos, en los que las versiones resultantes sean producto de un intercambio entre miembros de un equipo de especialistas que las enriquezcan. Pero, aun con el mérito intrínseco de encarar una versión de circulación libre y

producto del trabajo colectivo, el principal determinante de la necesidad de una nueva traducción de la *Iliada* es teórico, y radica en los criterios de traducción imperantes.

### 2.3. Criterios de traducción

La relativa falta de discusión respecto a la naturaleza de las traducciones que caracteriza a la mayor parte de las publicadas es un obstáculo que persiste en esta dimensión del debate, pero, en este caso, las traducciones mismas ofrecen herramientas suficientes para delimitar criterios de trabajo. He avanzado en esto en trabajos anteriores (Cf. Abritta, 2019, 2020 y *en prensa*), pero todavía queda mucho para analizar como para definir de manera exacta los criterios que cada uno de los traductores recientes utiliza. Por lo demás, la variedad de problemas a encarar es tan amplia, que, incluso si se lograra sistematizar, no hay duda de que el resultado implicaría numerosos asteriscos.

De todos modos, un breve análisis comparativo permite ilustrar los problemas que hacen necesaria una nueva traducción del poema. Para ello, he seleccionado *Il.* 22.15-20, un pasaje con rasgos particularmente expresivos que presentan un desafío para los traductores.

ἔβλαψάς μ', ἐκάεργε, θεῶν ὀλοώτατε πάντων, ἐνθάδε νῦν τρέψας ἀπὸ τείχεος· ἦ κ' ἔτι πολλοί γαῖαν ὀδᾶξ εἴλον, πρὶν Ἴλιον εἰσαφικέσθαι. νῦν δ' ἐμὲ μὲν μέγα κῆδος ἀφείλεο, τοὺς δ' ἐσάωσας ῥῆϊδίως, ἐπεὶ οὐ τι τίσιν γ' ἔδδειςσας ὀπίσσω. ἦ σ' ἂν τισαίμην, εἴ μοι δύναμὶς γε παρείη.	15     20
---	--------------------------

Los versos constituyen la respuesta de Aquiles a la revelación de Apolo (22.8-13) de que ha engañado al héroe y permitido la huida de los troyanos hacia la ciudad. Nótese, entre otros elementos que desafían al traductor, el uso de ἐκάεργε como vocativo, la repetición de νῦν (16, 18) y de ἦ (16, 20), la muy expresiva frase γαῖαν ὀδᾶξ εἴλον y la correlación ἐμὲ μὲν ... τοὺς δὲ de 18. A continuación, cito las seis traducciones del pasaje producidas a partir 1990.<sup>9</sup>

Crespo Güemes (1991:539) [= CG]:

¡Me has burlado, protector, el más execrable de los dioses, al desviarme ahora aquí lejos de la muralla! Si no, muchos aun habrían mordido el polvo antes de refugiarse en Ilio. Ahora a mí me has quitado gran gloria y a ellos has salvado sin ningún riesgo, porque no temías ningún castigo posterior. ¡Claro que me cobraría venganza de ti si tuviera poder!	15     20
---	--------------------------

Bonifaz Nuño (2005:400) [= BN]:

Trabajalejos, me engañaste, el más cruel de todos los dioses,  
aquí, hoy, lejos del muro desviándome; en verdad, aún muchos  
la tierra asieran con los dientes, antes que a Ilio arribaran.  
Y ahora me quitaste gran gloria, y aquí los salvaste  
fácilmente, pues en nada, después, mi venganza temías.  
En verdad me vengara de ti, si el poder me viniera.

Macía Aparicio y de la Villa Polo (2013:129) [= CSIC]:

Me has dañado tú, que de lejos obras, el más fatal de todos los dioses, volviéndome ahora hasta aquí, lejos del muro; sin duda aún muchos la tierra habrían cogido con sus dientes antes de llegar dentro de Ilio. Ahora grande gloria me has quitado y a esos has salvado fácilmente, pues que en nada te aterró un castigo futuro. ¡Sí te castigaría yo, si fuerza para ello a mi alcance tuviera!	15     20
---	--------------------------



Pérez (2012:979) [= P]:

Me has engañado, Arquero, el más funesto de todos los dioses, 15  
 trayéndome aquí ahora desde la muralla, cuando ya muchos  
 hubieran mordido el polvo antes de llegar a Ilio.  
 Ahora me has quitado gran gloria y a esos has protegido  
 fácilmente, porque ningún castigo temías más tarde.  
 Pues incluso de ti me vengaría, si fuerza tuviera. 20

Martínez García (2013:616) [= MG]:

¡Dios que hiere de lejos, el más cruel de todos los dioses, me has engañado trayéndome hasta aquí desde la muralla! ¡De lo contrario muchos habrían mordido ya la tierra con sus dientes antes de llegar a Ilión! ¡Me acabas de arrebatar la inmensa gloria del triunfo mientras que tú los has salvado sin correr riesgo alguno, pues no temías una futura venganza! ¡Cierto que me vengaría de ti si tuviese poder para ello!

Abritta *et al.* (2022) [= Aea]:

Me embromaste, tú, que obras de lejos, el más destructivo de todos los dioses, 15  
 acá, ahora, desviándome lejos de la muralla; sin duda aun muchos  
 habrían mordido la tierra antes de llegar a Ilión.  
 Y ahora me arrebataste una gran gloria, y a ellos los salvaste  
 fácilmente, ya que no temés para nada un castigo futuro.  
 Sin duda te haría pagar, si estuviera en mí el poder. 20

Con la excepción de la de Martínez García, todas las traducciones citadas fueron producidas en la modalidad “línea por línea”, en donde cada línea del español corresponde aproximadamente a un verso del griego. Analizar cada decisión en cada una de las traducciones es, por supuesto, imposible en el espacio destinado a este artículo. Más importante que eso, sería ocioso, porque no todos los problemas de traducción implican un problema metodológico. Por lo tanto, me concentraré en los mencionados arriba.

El uso de ἐκάρπυε en vocativo es inusual pero no inusitado (cf. *Il.* 7.34, 21.472, *HH* 3.242, etc.). Como sucede a menudo con los epítetos en esta función, el traductor debe enfrentar el desafío de que el español es menos flexible que el griego respecto a las palabras que pueden constituir el núcleo de una invocación. Los traductores utilizan dos estrategias para lidiar con el problema: CG, BN y P colocan un sustantivo en función de vocativo (“protector”, “Trabajalejos”<sup>10</sup> y “Arquero”), mientras que CSIC, Aea y MG añaden una palabra que ocupa la función de núcleo de la construcción (“tú” en los primeros dos casos, “Dios” en el último). Ambas decisiones son sin duda correctas, pero debe notarse que exhiben una diferencia considerable de criterio: el uso de un sustantivo da una frase menos natural en español, más propia de un lenguaje alejado de la cotidianeidad, que la inclusión de una palabra que sirva de núcleo. El “Trabajalejos” de BN lleva esto al extremo, introduciendo un neologismo visiblemente artificial.

Las repeticiones de νῦν (16, 18) y de ἤ (16, 20) ofrecen otro interesante contraste. La primera es mantenida, traduciendo “ahora” en ambos casos, por la mayoría, excepto BN y MG. La segunda, mucho más compleja, es respetada solo por BN y Aea. A pesar de lo habitual de la partícula, no se trata de un detalle menor: las iteraciones señalan el enojo de Aquiles y contribuyen a organizar el discurso (cf. Abritta *et al.*, 2022:ad 16). El problema de las repeticiones es un tema que he analizado en los trabajos citados arriba, con resultados similares al alcanzado aquí: la mayor parte de los traductores tiende a eliminarlas incluso cuando cumplen una función importante en el poema. De todos modos, el caso de BN merece una mención especial, porque ilustra una tendencia habitual en las traducciones de la *Iliada*: la arbitrariedad en la aplicación de criterios de traducción. Por supuesto, en un poema de las dimensiones y dificultad de la *Iliada*, es inevitable que estos no puedan aplicarse siempre de la misma manera. Incluso haciendo el mayor esfuerzo, hay pasajes



que obligan al traductor a adaptarse. Pero ese no es el problema aquí. BN toma la determinación deliberada de no repetir (“ahora” por “hoy” en 16 no solo era posible, sino, en mi opinión, más preciso), y enseguida toma la determinación de hacerlo. Esta arbitrariedad, inexplicada, es un fenómeno que se encuentra una y otra vez en las traducciones impresas disponibles, y contribuye a demostrar la necesidad de una nueva traducción que cuente con las herramientas para reducirla al máximo. Volveré sobre esto enseguida.

El caso de la frase  $\gamma\alpha\iota\alpha\nu\ \omicron\delta\acute{\alpha}\zeta\ \epsilon\tilde{\iota}\lambda\omicron\nu$  es también interesante. Como he observado en el comentario a ella (cf. Abritta *et al.*, 2022: Com. ad 22.17), se trata de una variación de una fórmula que en sus otras instancias se aplica con  $\omicron\delta\acute{\alpha}\zeta$  como objeto directo. Los traductores utilizan muy diferentes estrategias para encararla: “la tierra habrían cogido con sus dientes” [CSIC], “la tierra asieran con los dientes” [BN], “habrían mordido ya la tierra con sus dientes” [MG], “habrían mordido la tierra” [Aea], “habrían mordido el polvo” [CG] “hubieran mordido el polvo” [P]. He ordenado la presentación a partir del grado de literalidad de las traducciones, pero pueden identificarse tres estrategias. CSIC y BN traducen palabra por palabra, lo que respeta la frase pero sacrifica su valor expresivo.<sup>11</sup> En el otro extremo, CG y P traducen la frase por lo que consideran su equivalente español, preservando su valor expresivo pero sacrificando la variación formulaica.<sup>12</sup> En el centro de la escala se ubican MG y Aea, el primero con una muy ligera modificación de la versión literal (“mordido” por “tomado”), los segundos con una adaptación expresiva de la frase española “morder el polvo”.

Como en los otros casos, ninguna de las estrategias puede considerarse equivocada, pero solo la que utilizamos nosotros parece respetar el efecto de la del griego. Aquiles utiliza un giro típico, muy expresivo, y esto debe quedar reflejado en el español. Para ello, apelar a la expresión típica “morder el polvo” es inevitable. Por otro lado, el héroe introduce una variación en ese giro, reemplazando el complemento estándar  $\omicron\tilde{\iota}\lambda\omicron\zeta$  por uno mucho menos habitual,  $\gamma\alpha\iota\alpha\nu$ . Esto también debería quedar reflejado en el español, algo que logramos al utilizar “tierra”. El resultado es una traducción que respeta no lo que el griego dice, sino lo que el griego hace, una traducción que preserva el efecto poético del texto original.<sup>13</sup>

El problema restante concierne a la traducción de partículas, un desafío sistemático y muy poco atendido en el trabajo con el texto homérico (cf. Abritta, 2020). En el caso de la correlación  $\epsilon\mu\acute{\epsilon}\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \dots\ \tau\omicron\upsilon\zeta\ \delta\grave{\epsilon}$  de 18, el único que ha hecho un esfuerzo por mantenerla es CG (“a mí... a ellos...”). La importancia de este contraste es muy clara, y es una deficiencia del resto de las traducciones no haberlo tomado en cuenta. Aquí, sin embargo, existe una diferencia fundamental entre Aea y todas las demás: mientras que es virtualmente imposible corregir las versiones de CSIC, BN, MG y P, porque implicaría una reimpresión del texto completo, la versión digital del proyecto *iliada.com.ar* puede revisarse y actualizarse. Habiendo detectado este inconveniente, el equipo de trabajo puede decidir modificar la traducción, y el cambio introducirse con gran facilidad en la versión publicada. De hecho, esto es exactamente lo que ha sucedido: el texto disponible ahora en el sitio no es ya “Y ahora me arrebataste una gran gloria, y a ellos los salvaste”, sino “Y ahora a mí me arrebataste una gran gloria, y a ellos los salvaste”.

Esta flexibilidad no es solo una ventaja, sino una necesidad para una traducción tan compleja y demandante como la de la poesía homérica, en particular en las etapas iniciales del trabajo. Los miles y miles de microdesafíos y microdeterminaciones que deben tomarse hacen inevitable que mucho se cuele entre las rendijas de la atención, incluso a pesar del esfuerzo colaborativo de un equipo de trabajo. Tener la oportunidad de volver sobre los propios pasos, revisar, actualizar e incorporar lo aprendido es invaluable, y es lo que coloca a la traducción que estamos realizando en un lugar diferente al de sus predecesoras.

Más allá de esto, en el pequeño caso de estudio seleccionado se han observado dos problemas sistemáticos en las traducciones de la *Iliada* realizadas en las últimas décadas: un exceso de atención a la literalidad del texto o a la necesidad de adaptarlo al español, con escasa atención a sus efectos poéticos, y una relativa arbitrariedad en la aplicación de criterios de traducción. Ambas

consideraciones provienen, entiendo, del mismo problema, que en buena medida explica la persistencia de la popularidad de la versión de Segalá y Estalella: los traductores homéricos han traducido el texto, pero no el lenguaje. Mientras que Segalá hizo un esfuerzo considerable por construir una versión del español que pudiera cumplir en nuestro idioma la misma función que el lenguaje épico cumple en el griego antiguo, sus seguidores contemporáneos han tendido a traducir el texto homérico como si estuviera escrito en el mismo griego que el de Sófocles, Platón o Licias. Y este no es el caso. La naturaleza excepcional del lenguaje épico demanda un método traductor excepcional, que aplique herramientas específicas para retener sus peculiaridades y la manera en que estas peculiaridades contribuyen a la narración y a la poesía. En la siguiente sección, se presentarán algunas de estas herramientas, que hemos utilizado en nuestra aproximación a la *Iliada*.

### 3. La construcción de un lenguaje épico

Construir un lenguaje épico equivalente al homérico en español contemporáneo es, desde luego, imposible. Las condiciones socioculturales que dieron origen al lenguaje de los rapsodas son irreproducibles, y no debe olvidarse, por lo demás, que las circunstancias y objetivos son incomparables: el lenguaje rapsódico se desarrolló para poder componer infinidad de cantos, mientras que el lenguaje de traducción que deberíamos construir tendría por objetivo reproducir en español unos pocos.<sup>14</sup> Sin embargo, hay características clave que distinguen al lenguaje épico que sí pueden reproducirse en español, y el uso sistemático de estos rasgos permite construir un idioma propio para la traducción de los poemas, que replique al menos parcialmente la experiencia de leerlos y, sobre todo, escucharlos. A continuación, se presentan las más importantes de estas características, con las estrategias que hemos utilizado para replicarlas en nuestro proyecto.

#### 3.1. Rasgos de oralidad

El carácter oral de la poesía homérica es un fenómeno bien conocido y estudiado desde hace ya muchas décadas.<sup>15</sup> Además de la formulariedad, sobre la que volveré más abajo, esto implica un modo de expresión diferente del escrito, en particular en lo que respecta a la construcción sintáctica, donde rige la parataxis y la acumulación, frente a la subordinación y el ordenamiento jerárquico del discurso. No se necesita avanzar más lejos que el proemio de la *Iliada* para observar esto: el verso 2 comienza con el encabalgamiento aditivo οὐλομένην,<sup>16</sup> y sigue con una subordinada de relativo que no cierra hasta el verso 7. La construcción diluye cualquier jerarquía, en particular cuando se alcanza la incidental del verso 5 (Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή), que hace imposible identificar una dependencia estricta de la oración temporal que comienza en 6.

Aun así, el proemio es excepcional, y el texto homérico utiliza una cantidad minúscula de subordinación, prefiriendo siempre un coordinante a un subordinante. Esto genera una densidad acumulativa que, en muchas ocasiones, los traductores no toleran, como ilustra el siguiente ejemplo del canto 16:<sup>17</sup>

δάμνα μιν Ζηνός τε νόος καί Τρωῶες ἀγαυοί  
 βάλλοντες· δεινὴν δὲ περὶ κροτάφοισι φαινή  
 πλήηξ βαλλομένη καναχὴν ἔχε, βάλλετο δ' αἰεὶ 105  
 κάπ φάλαρ' εὐποίηθ'· ὁ δ' ἀριστερὸν ὦμον ἔκαμνευ  
 ἔμπεδον αἰὲν ἔχων σάκος αἰόλον· οὐδέ δύναντο  
 ἀμφ' αὐτῷ πελεμίζαι ἐρείδοντες βελέεσσιν.  
 αἰεὶ δ' ἀργαλέω ἔχετ' ἄσθματι, καὶ δὲ οἱ ἰδρώς  
 πάντοθεν ἐκ μελέων πολὺς ἔρρεεν, οὐδέ πη εἶχεν 110  
 ἀμπνεῦσαι· πάντη δὲ κακὸν κακῷ ἐστήρικτο.

Crespo Güemes (1991:418) [= CG]:

y le doblegaban la voluntad de Zeus y los arrogantes troyanos  
 con sus disparos; terrible ruido en sus sienes la reluciente  
 celada hacía con los proyectiles; sufría continuos impactos 105  
 en los bien fabricados mamelones y se cansaba el hombro izquierdo  
 de embrazar sin cesar el tornasolado escudo. Mas no podían  
 hacer que se tambalease a los lados bajo el peso de los dardos.  
 Con fatigoso e incesante sofoco respiraba, el sudor le fluía  
 a chorros de los miembros por todos los lados, y no hallaba 110  
 resuello: por doquier se amontonaba desgracia sobre desgracia

Pérez (2012:761) [= P]:

Lo vencía la voluntad de Zeus y los altivos troyanos  
 tirando. Terrible en torno a las sienes su fúlgido casco  
 resonaba al ser golpeado, pues sin cesar era alcanzado 105  
 en sus bien labradas placas. Y fatigaba el hombro izquierdo  
 al sujetar de continuo el escudo tornasolado; mas no podían  
 de allí apartarlo, a pesar de atacarlo con tantos disparos;  
 pero un angustioso jadeo le aquejaba sin tregua; sudor  
 abundante caía por todos sus miembros y ya no podía 110  
 respirar; y por doquier a una desdicha sumábase otra.

Abritta *et al.* (versión provisoria) [= Aea]:

lo doblegaba el pensamiento de Zeus y los troyanos admirables  
 asaeteando; y tremendamente en torno a las sienes, el reluciente  
 casco, asaeteado, resonaba, y continuamente era asaeteado 105  
 en los bien elaborados relieves; y él cansaba el hombro izquierdo  
 teniendo continuamente firme el centelleante escudo; y no podían  
 a su alrededor sacudirlo, presionándolo con saetas.  
 Y continuamente lo tomaba un lacerante jadeo, y sobre él el sudor  
 de todas partes de sus miembros abundante corría, y no podía 110  
 ni respirar; y por todos lados mal sobre mal se amontonaba.

Como puede verse, las estrategias son por completo diferentes. De los ocho coordinantes idénticos del griego, CG recupera solo tres, variando la traducción de uno, mientras que P mantiene seis, pero variando la traducción de tres. Nosotros hemos mantenido los ocho, sin variación. Es importante aclarar que esto no implica que una versión sea superior a la otra: la función del δέ en griego no es idéntica a la del “y” en español, y son frecuentes las ocasiones en que debe omitirse o traducirse de otra manera. Pero en este pasaje la acumulación es más que una marca de estilo oral: la extensa secuencia de oraciones coordinadas describiendo la situación de Áyax construye

una imagen progresivamente más desesperante, que se diluye si las conexiones lógicas entre los segmentos se explicitan.

Lo más significativo, sin embargo, es que la abundancia de coordinantes, inadmisibles en el estilo elevado del español, es típica en la oralidad. La experiencia de leer en voz alta las secuencias citadas demuestra esto: si por escrito la tercera parece estilísticamente más pobre, escuchada retiene por completo el efecto acumulativo del griego.<sup>18</sup>

### 3.2. Versificación

La contracara del estilo oral homérico es la restrictiva estructura del hexámetro dactílico, que implica, por un lado, la construcción de un lenguaje específicamente diseñado para acomodarse a esta (sobre lo que volveré en la sección que sigue), pero también límites muy definidos para la expresión. La mayor parte de los traductores contemporáneos, como hemos visto, intenta respetar esto a través de una traducción línea por línea, pero la cantidad de veces en las que este respeto flaquea ante la necesidad de una expresión más “natural” es considerable. Esto es un problema, porque la poesía homérica no es una narración violentada por el verso, sino una narración en verso. Aunque traducirlo como poesía en español implica un sacrificio inmenso de contenido, es posible respetar esto con una adhesión inmovible al principio verso = línea, i.e. a la traducción del contenido de cada verso del griego en la línea correspondiente del español.<sup>19</sup>

Un análisis de los problemas y ventajas que implica este principio requiere un trabajo aparte, en particular porque la tendencia mayoritaria es a respetarlo, como ilustra el siguiente ejemplo (*Il.* 1.118–119):

αὐτὰρ ἔμοι γέρας αὐτίχ' ἑτοιμάσατ', ὄφρα μὴ οἶος  
Ἀργείων ἀγέραςτος ἔω, ἐπεὶ οὐδὲ ἔοικε·

Crespo Güemes (1991:418) [= CG]:

Mas dispónedme en seguida otro botín; que no sea el único  
de los argivos sin recompensa, porque tampoco eso está bien.

Pérez (2012:761) [= P]:

Pero al momento entregadme otro don, para que solo  
sin botín **no** quede entre los argivos, pues no conviene

Abritta *et al.* (2021) [= Aea]:

Ahora, prepárenme enseguida un botín, para que no yo solo  
entre los argivos esté sin botín, ya que no corresponde

Las únicas excepciones al principio están marcadas en negrita, y son muy menores. P lo respeta al punto de que el sentido de la frase se pierde (“solo” parece implicar un predicativo yuxtapuesto a “sin botín”, como si Agamenón fuera a quedarse “solo y sin botín”). En nuestra traducción, decidimos forzar la gramática del español, en parte porque es una tendencia en los discursos de Agamenón en la asamblea (cf. Abritta *et al.*, 2021:ad 1.133), en parte porque de esta manera el “solo” queda, como en griego, al final de verso, una ubicación muy enfática y clave en la secuencia, que también respeta el resto de los traductores.

### 3.3. Formulariedad y repeticiones

En los escasos comentarios que los traductores realizan sobre su trabajo, la necesidad de respetar las repeticiones en el texto homérico es una constante (cf. Crespo Güemes, 1991:102, Bonifaz Nuño, 2005:XXXIV, Pérez, 2012:160, García Blanco y Macía Aparicio, 2014:CCXVI–CCXVII).<sup>20</sup> Y, en efecto, todos tienden a cumplir este principio con los componentes más básicos del lenguaje for-

mulaico. ἀρηΐφιλος Μενέλαος (en diferentes casos) aparece trece veces en el canto 3, y, de los seis traductores contemporáneos, solo P modifica en tres instancias su traducción (206, 430, 457) y MG, en una (432). Sin embargo, como ya se ha notado (cf. el caso de ὀδᾶξ εἶλον en la sec. 2.4), el lenguaje formulaico homérico es mucho más complejo que los nombres y los epítetos, y respetarlo no siempre es solo una cuestión de utilizar la misma combinación en español, sino que muchas veces implica desafíos considerables.

Es imposible aquí realizar siquiera una presentación somera de las estrategias para encarar este aspecto de la traducción, pero es importante considerar que la mayor parte de las versiones disponibles preceden a la herramienta más importante con la que contamos hoy para facilitar la tarea: el proyecto Chicago Homer (<https://homer.library.northwestern.edu/html/application.html>). La herramienta de análisis lingüístico y de expresiones del proyecto Chicago Homer nos permite hacer un seguimiento completo de las fórmulas y giros repetidos en toda la extensión del poema, manteniendo un control constante de las traducciones de cada una. La tarea de traducir se hace mucho más onerosa en tiempo, pero el resultado es que cada palabra del poema es verificada con sus apariciones anteriores, y la primera opción siempre es repetir las traducciones ya utilizadas, configurando así un lenguaje paralelo al homérico, que el receptor puede reconocer intuitivamente a lo largo de la lectura o la escucha del poema.

### 3.4. Artificialidad

En parte por su naturaleza de lenguaje poético, en parte por el carácter conservador del sistema formulaico, el lenguaje homérico está repleto de rasgos que lo diferencian de otras formas del griego antiguo.<sup>21</sup> Esto incluye el uso de hápax, de formas preservadas cuyo significado se ha perdido en el tiempo, y sobre todo una combinación de alternativas morfológicas y fonéticas de todo tipo de términos que facilitan su utilización en el hexámetro.

Preservar el efecto que debía producir un lenguaje con este grado de lejanía con el cotidiano, sutil pero notable, es muy complejo, por dos razones. La primera, por supuesto, es que la naturaleza de la diferencia es en muchos sentidos irreproducible: las divergencias morfológicas y fonéticas que el lenguaje homérico tiene con el griego se apoyan en rasgos lingüísticos que no tienen equivalentes en español. Pero es en realidad la segunda razón la más compleja: en nuestro idioma, ya contamos con un lenguaje literario que se aleja del habla cotidiana (cf. en particular Reyes, 2008). Esto ofrece una oportunidad y dos problemas. Podemos, como la mayor parte de los traductores, valernos de ese lenguaje literario como el equivalente a la lengua épica. En cierto sentido, esto es adecuado, porque preserva la lejanía con el uso cotidiano. Pero ese lenguaje literario tiene dos defectos: primero, que no posee el grado de especificidad para la narración épica o mitológica que tiene el lenguaje homérico; segundo, la literatura contemporánea tiene una relación, digamos, laxa con el lenguaje literario clásico, y es difícil establecer un lugar específico en el sistema cultural hispanohablante actual para este, en particular habida cuenta de las variaciones dialectales de nuestro idioma. Por supuesto, los recursos que el lenguaje literario canónico ofrece pueden aprovecharse, pero traducir en este lenguaje no es una forma suficiente para reproducir la particularidad del épico.

Por esto, parece mejor construir un lenguaje de traducción que reproduzca la artificialidad del homérico, así como su especificidad y filiación con la oralidad. Esto se consigue ante todo a partir de numerosas microdecisiones a lo largo del proceso de traducción,<sup>22</sup> pero también con dos metodologías de nivel macro que contribuyen al efecto: la traducción regular de los marcadores discursivos, sobre la que volveré en el siguiente apartado, y la combinación de formas dialectales de la segunda persona. Esta última determinación es sin ninguna duda la más arriesgada de nuestro proyecto, porque violenta de manera transparente los hábitos lingüísticos del idioma. Sin embargo, hemos entendido desde el comienzo que es una estrategia de traducción que refleja la diversidad morfológica y fonética del griego homérico de manera eficiente, transmitiendo esa lejanía con la lengua cotidiana y esa especificidad que lo caracteriza.

Por esto mismo, siendo un reflejo de la “arbitrariedad” en los usos homéricos, producto de la conveniencia métrica circunstancial y la herencia formulaica, hemos evitado todo atisbo de sistematicidad, con la salvedad de que en general cada discurso (no así cada personaje) tiene una forma de segunda persona específica.<sup>23</sup> En el siguiente pasaje se presenta una pequeña muestra del funcionamiento de la estrategia (4.303-307, 313-316):

[Néstor:] “(...) que nadie, confiado en el arte de guiar carros y su valentía,  
solo, delante de los demás, ansíe combatir con los troyanos,  
ni retroceda; pues **seréis** más débiles. 305  
Y aquel varón que desde su vehículo llegue a otro carro,  
adelántese con la pica, ya que sin duda así es mucho mejor. (...)  
[Agamenón:] “Oh, anciano, ojalá como el ánimo en tu querido pecho,  
así fueran tus rodillas, y **tuvieras** la fuerza firme,  
pero te agobia la igualadora vejez. ¡Ojalá algún 315  
otro de los varones la tuviera, y **vos estuvieras** entre los más jóvenes!”

El efecto, nótese, es sutil, pero la acumulación a lo largo del texto contribuye a la sensación de que el lenguaje del poema es diferente a otras variantes del español, que es el objetivo que busca cumplir la estrategia.

### 3.5. Uso de partículas y expresividad

El último rasgo del lenguaje homérico que un lenguaje paralelo para su traducción debe tomar en consideración es la abundancia de marcadores discursivos que lo atraviesan.<sup>24</sup> Esta es una práctica que ninguno de los traductores contemporáneos ha sostenido (cf. Maquieira, 2013, y Abritta, 2020 y *en prensa*), sacrificando así una especificidad clave que distingue a la lengua de la épica de otras manifestaciones del griego, por no hablar de la pérdida considerable de expresividad que esto supone.

Por supuesto, no es sencillo retener la mayor parte de las partículas en el español, dados los sutiles matices semánticos que suelen añadir al discurso. Un ejemplo sirve para ilustrar el problema (22.183-185):

θάρσει, Τριτογένεια, φίλον τέκος· οὐ νό τι θυμῷ  
πρόφρονι μυθέομαι, ἐθέλω δέ τοι ἦπιος εἶναι·  
ἔρξον ὅπῃ δὴ τοι νόος ἔπλετο, μὴ δ' ἔτ' ἐρώει. 185

Zeus está hablando, incitando a Atenea a intervenir en el duelo entre Aquiles y Héctor. Aquí, *νο* y *τι* parecen estar reforzando la negación, *τοι* en 184, es el pronombre en función de dativo de interés, en 185, un dativo posesivo,<sup>25</sup> y *δὴ* puede estar reforzando *ὅπῃ* o la subordinada completa. Puede verse ahora lo que los traductores han hecho con el pasaje:

Crespo Güemes (1991:544) [= CG]:  
¡Tranquilízate, Tritogenía, cara hija! No lo he dicho  
con el ánimo resuelto a ello y quiero ser benigno contigo.  
Obra conforme a tu designio y no te demores ya. 185

Bonifaz Nuño (2005:405) [= BN]:  
Cálmate Tritogenia, cara niñita; hoy con alma ninguna  
sería, discurseo. Y quiero ser indulgente contigo;  
actúa como era el pensar para ti, y en nada desistas. 185

Macía Aparicio y de la Villa Polo (2013:138) [= CSIC]:  
 Ánimo, Tritogenia, querida criatura; nada con ánimo  
 favorable te digo, pero quiero contigo ser dulce:  
 haz como **verdaderamente** tu pensamiento sea y no cejes.

Pérez (2012:989) [= P]:  
 Calma, Tritogenia, hija mía; que no estoy hablando  
 con resuelto ánimo, y ahora quiero estar de tu lado.  
 Conque haz sin demora lo que tengas pensado.

Martínez García (2013:622) [= MG]:  
 ¡Cálmate, Tritogenia, mi hija querida! ¡**En absoluto** he hablado con ánimo favorable a ello, y mi deseo es ser  
 complaciente contigo! ¡Obra **sin reservas** de acuerdo con tus intenciones!

Abritta *et al.* (2022) [= Aea]:  
 Animate, Tritogenia, hija querida; **para nada** con el ánimo  
 resuelto hablo, y quiero ser benévolo contigo;  
 actúa **tal como** tengas en el pensamiento, y ya no te detengas.

Solo MG y Aea retienen las partículas expresivas, y el primero no parece distinguir entre las funciones de  $\nu\omicron$  y de  $\tau\iota$ , que nosotros hemos conservado con el uso de cursivas. Además, MG traducen el  $\delta\eta$  de 185 fuera de la oración subordinada, lo que es inadmisibles por el orden de palabras. Más importante aún, solo en Aea la partícula es traducida como un refuerzo del subordinante (“tal como”), mientras que CSIC traduce “verdaderamente”, lo que, en el mejor de los casos, se presta a confusiones.

La evidencia podría acumularse, pero las conclusiones no cambiarían: no hay entre las traducciones contemporáneas de la *Iliada* una que se preocupe de manera sistemática y consecuente por el uso de marcadores discursivos en Homero. Esto significa también que todas han sacrificado un componente esencial del lenguaje épico, fundamental para preservar su carácter oral y su potencia poética.

#### 4. Conclusiones

He intentado demostrar en el presente artículo que una nueva traducción de la *Iliada* es necesaria, incluso a pesar de la proliferación de versiones del poema en las últimas décadas. Desde el punto de vista de la circulación, es imprescindible reemplazar en el futuro cercano la traducción clásica de Segalá y Estalella: aunque todavía una obra literaria excelente, el avance de la investigación en el último siglo ofrece conclusiones que es necesario incorporar. Esto implica no solo hacer una nueva traducción, sino, mucho más importante, hacer una que sea de libre acceso para el público en general.

Al mismo tiempo, añadir otra perspectiva individual sobre el texto no parece el camino a seguir. Se han realizado numerosos intentos de este tipo a cargo de críticos de primer nivel, y es dable pensar que la única manera de superarlos es con el esfuerzo colectivo de un equipo de trabajo.

Pero lo más significativo, sin duda, es que el enfoque técnico sobre la traducción debe perfeccionarse. Como intentó Segalá y Estalella hace más de cien años, necesitamos una traducción de la poesía homérica que no se ocupe de transferir el texto al español, sino que construya un lenguaje específico para hacerlo, incorporando la mayor cantidad de rasgos del original posible.



Esto es lo que nos hemos propuesto en el proyecto *iliada.com.ar*, pero estamos todavía en su comienzo. Hemos publicado ya ocho cantos, y cada uno de ellos deberá perfeccionarse en el futuro, en particular a partir del trabajo con el resto. La publicación digital nos ofrece una ventaja inestimable en este sentido, como también las condiciones de producción científica en nuestro país.

Ninguna traducción puede ni debería nunca concebirse como definitiva, pero la acumulación de versiones de la *Ilíada* en las últimas décadas nos enseña también que los pequeños pasos adelante, necesarios y suficientes en el trabajo científico, no funcionan en el traductor. Para superar el presente estado de la cuestión hay que dar un salto lo más lejos posible, y esperar acertar en la caída.

## Referencias

- Abritta, Alejandro (2019) Problemas de traducción homérica: la repetición como técnica narrativa. V *Jornadas Interdisciplinarias de Jóvenes Investigadores de la Antigüedad Grecolatina*, Universidad de Buenos Aires. Disponible en <https://ubacyttorres.files.wordpress.com/2021/06/abritta-problemas-de-traducccion-homerica.-la-repeticion-como-tecnica-narrativa.docx>.
- Abritta, Alejandro (2020) Problemas de traducción homérica: la partícula δῆ. *Jornada Virtual de Estudios sobre la Antigüedad: “Maneras de pensar y maneras de actuar en el mundo antiguo”*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Disponible en <https://ubacyttorres.files.wordpress.com/2021/06/abritta-problemas-de-traducccion-homerica.-la-particula-ceb4e1bdb5-1.docx>.
- Abritta, Alejandro (en prensa) Problemas de traducción homérica. Las partículas ἄρα y δῆ. En *Lexis*. Adolf M. Hakkert Editore.
- Abritta, Alejandro et al. (2021). *Ilíada: Canto 1. Traducción comentada*. Tercera edición, ampliada y corregida. *iliada.com.ar*.
- Abritta, Alejandro et al. (2022). *Ilíada: Canto 22. Texto bilingüe comentado*. *iliada.com.ar*.
- Abritta, Alejandro et al. (versión provisoria) *Ilíada: Canto 16. Texto bilingüe comentado*. *iliada.com.ar*.
- Bakker, Egbert. J. (1997). *Poetry in Speech. Orality and Homeric Discourse*. Cornell University Press.
- Boase-Beier, Jean. (2014). *Stylistic Approaches to Translation*. Routledge.
- Bonifaz Nuño, Rubén (2005). *Homero. Ilíada*. UNAM.
- Bonifazi, Anna, Drummen, A Annemieke y de Kreij, Mark (2016). *Particles in Ancient Greek Discourse: Five Volumes Exploring Particle Use across Genres*. Center for Hellenic Studies.
- Celis-Mendoza, Martha (2019). La traducción colectiva como proceso o producto. Reflexiones sobre el trabajo en colaboración a partir de casos de estudio concretos. En *Mutatis Mutandis*, 12, pp. 540–558. Universidad de Antioquia.
- Crespo Güemes, Emilio (1991). *Homero. Ilíada*. Gredos.
- Crespo Güemes, Emilio y Piqué, Jorge (2013). «Las traducciones de Homero en América Latina», en Maquieira, H. y Fernández, C. N. (eds.) *Tradición y traducción clásicas en América Latina*. UNLP, FaHCE, pp. 349–432.
- Denniston, John Dewar (1954). *The Greek Particles*. Oxford University Press.
- García Blanco, José, y Macía Aparicio, Luis Miguel (2014). *Homero. Ilíada, vol. 1: Cantos I–III*. Reimpresión. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.



- García Blanco, José, y Macía Aparicio, Luis Miguel (2019). *Homero. Iliada*, vol. 2: *Cantos IV-IX*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Guatelli-Tedeschi, Joëlle (2011). Contextos y textos en traducción poética colectiva. Traducir la voz lírica en la Lomonosov (UEM). En *Estudios Traductología*, 10, pp. 91-106. Universidad de Granada.
- Gutt, Ernst-August (2000). *Translation and Relevance*. Routledge.
- Gutt, Ernst-August (2005). On the Significance of the Cognitive Core of Translation. En *The Translator*, 11, pp. 25-49. Taylor & Francis.
- Higbie, Carolin (1990) *Measure and Music. Enjambement and Sentence Structure in the Iliad*. Clarendon Press.
- Hualde Pascual, Pilar (1999). «Valoración de las traducciones de Homero en los siglos XIX y XX en España e Iberoamérica: de Hermosilla a Leconte de Lisle», en *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: Actas del Congreso Internacional La tradición grecolatina ante el siglo XXI*. Universidad de Murcia, pp. 369-377.
- Hurtado Albir, Amparo (2011) *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. 5ª edición revisada. Cátedra.
- Jensen, Minna Skafté. (2011). *Writing Homer. A study based on results from modern fieldwork*. The Royal Danish Academy of Sciences and Letters.
- Kissami Mbarki, Ahmed (2019). Estrategias y análisis de la traducción en base a la traducción colectiva. *Entreculturas*, 10, pp. 93-103. Universidad de Málaga.
- Li, Ziyou, y Cheng, Yan (2014). From Free to Fee: Exploring the Antecedents of Consumer Intention to Switch to Paid Online Content. En *Journal of Electronic Commerce Research*, 15, 281-299. College of Business - California State University Long Beach.
- Macía Aparicio, Luis Miguel (2013). *Homero. Iliada*, vol. 3: *Cantos X-XVII*. 2ª ed. revisada. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Macía Aparicio, Luis Miguel y de la Villa Polo, Jesús (2013). *Homero. Iliada*, vol. 4: *Cantos XVIII-XXIV*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Maquieira, Helena (2013). «La traducción de las partículas en las traducciones de la *Iliada* de Lugones, Mestre y Bonifaz» en Maquieira, H. y Fernández, C. N. (eds.) *Tradición y traducción clásicas en América Latina*. UNLP, FaHCE, pp. 275-308.
- Martínez García, Óscar (2013). *Homero. Iliada*. Alianza.
- Notopoulos, James A. (1949). Parataxis in Homer: A New Approach to Homeric Literary Criticism. En *TAPA*, 80, 1-23. The Johns Hopkins University Press.
- Pérez, Francisco Javier (2012). *Homero. Iliada*. Abada.
- Reyes, Graciela (2008) *Cómo escribir bien en español. Manual de redacción*. 6ª edición. Arco.
- Shipp, G. P. (1972) *Studies in the Language of Homer*. 2ª edición. Cambridge University Press.
- Van Emde Boas, Evert (2004) *Clusters of Hapax Legomena: An Examination of Hapax-dense Passages in the Iliad*, Diss., University of Amsterdam.

## Notas

- 1 Excluyendo la parcial del proyecto iliada.com.ar. La lista incluye las siguientes: Luis Segalá y Estalella (publicada originalmente en 1908, disponible en <https://es.wikisource.org/wiki/Il%C3%ADada>), Daniel Ruiz Bueno (Madrid, Hernando, 1956), Fernando Gutiérrez (1980, con múltiples ediciones), Cristóbal Rodríguez Alonso (Madrid, Akal, 1989), Antonio López Eire (Madrid, Cátedra, 1989), Emilio Crespo Güemes (Madrid, Gredos, 1991), Agustín García Calvo (Zamora, Lucina, 1995), Rubén Bonifaz Nuño (Ciudad de México, UNAM, 1996–1997), Óscar Martínez García (Madrid, Alianza, 2011), Francisco Javier Pérez (Madrid, Abada, 2012), Luis Miguel Macía Aparicio, José García Blanco, Jesús de la Villa Polo (Madrid, CSIC, 4 vols., 2013–2019). En general sobre la historia de las traducciones de la *Iliada*, cf. Hualde Pascual (1999), Crespo y Piqué (2013).
- 2 Una excepción que merece mencionarse especialmente es Pérez (2012:153–162).
- 3 Cf. sobre el tema las consideraciones introductorias en Abritta *et al.* (2021:37–41), que defiende una fecha entre el 750 y el 650 a.C. Para una datación posterior, cf. e.g. Jensen (2011:281–328). De más está decir que las referencias son meramente ilustrativas, dada la extensión y complejidad del debate.
- 4 No he podido verificar cuantitativamente esta afirmación, pero el sesgo de preferencia por el contenido gratuito es un fenómeno bien conocido en el estudio de los consumos online (cf. e.g. Li y Cheng, 2014). Es, de hecho, altísimamente probable que el lector del presente artículo cuente con abundante evidencia anecdótica sobre el tema. Tan solo en iliada.com.ar, la tasa de acceso a la traducción supera cualquier cifra que pueda ostentar una editorial (un mínimo de cincuenta visitantes diarios), y es dable especular que la de Segalá disponible en Wikipedia ([https://es.wikisource.org/wiki/La\\_Il%C3%ADada\\_\(Luis\\_Segal%C3%A1\\_y\\_Estalella\)](https://es.wikisource.org/wiki/La_Il%C3%ADada_(Luis_Segal%C3%A1_y_Estalella))) no puede recibir menos de diez o veinte veces ese número.
- 5 Lo dicho no debe entenderse más que como una descripción de la situación, sin valoración alguna. La liberalidad del sistema científico argentino es un problema que requiere una discusión detenida que no puede darse en este espacio.
- 6 Por comodidad, utilizo terminología ‘ad hoc’, para la discusión, con “metodología de trabajo” referido a las condiciones efectivas de realización de la traducción (en particular, trabajo individual frente a trabajo colectivo), y “criterios de traducción” referido a los distintos aspectos técnicos de la traducción efectiva, i.e. las reglas, tendencias y modos a partir de los cuales se pasa del griego al español. He preferido esto a adaptar la terminología de Hurtado Albir (2011), diseñada para discusiones traductológicas de nivel macro.
- 7 Además de Celis–Mendoza (2019), recién citado, cf. Guatelli–Tedeschi (2011) y Kissami Mbarki (2019). El principal obstáculo para una verificación semejante es que las evaluaciones técnicas del trabajo traductor son mucho más sencillas de realizar en traducciones no-literarias, mientras que la traducción grupal es casi exclusivamente una práctica del terreno de la traducción literaria. De todas maneras, no es complejo concebir un experimento para corroborar la hipótesis.
- 8 Esto abarca desde cuestiones estilísticas y estéticas, a la diversidad de posibles traducciones que se consideran de cada pasaje, a la persistencia de errores de atención, tipeo o interpretación en el estudio del texto. Se trata, por fortuna, de un problema provisorio, puesto que la traducción en su conjunto será revisada colectivamente una vez que se complete el recorrido por los veinticuatro cantos.
- 9 Excluyendo la traducción en verso de García Calvo, que no es, por su naturaleza, comparable con las otras.
- 10 Que la mayúscula corresponde lo demuestran los otros pasajes donde aparece ἐκάεργε, en los que BN la utiliza, aunque la palabra no está a comienzo de oración.
- 11 En este sentido, es interesante comparar las traducciones que utilizan en otras instancias. 11.749 (ὀδᾶξ ἔλον οὐδᾶς): “cogieron el suelo con sus dientes” [CSIC], “asieron con los dientes el suelo” [BN]; 19.61 (κ’ οὐ ... ὀδᾶξ ἔλον ἄσπετον οὐδᾶς): “no habrían cogido con sus dientes el inmenso suelo” [CSIC], “con los dientes no la gran tierra asieran” [BN]; 24.738 (ὀδᾶξ ἔλον ἄσπετον οὐδᾶς): “con sus dientes cogieron el inmenso suelo” [CSIC], “la ingente tierra con los dientes asieron” [BN]. Como puede verse, hay un cierto respeto por el carácter formulaico de la expresión, que BN rompe en 19.61 y 24.738 con “la tierra” (otro buen ejemplo de arbitrariedad traductora).
- 12 Los dos autores utilizan la misma estrategia en las otras instancias, excepto que ambos, por alguna razón inexplicable, traducen “la tierra” en lugar de “el polvo” en la de 24.
- 13 El modelo propuesto por Gutt (2000 y 2005) y sobre todo Boase–Beier (2014).
- 14 Dos, si contamos solo los poemas homéricos, pero las estrategias que se presentarán a continuación son aplicables para los *Himnos Homéricos* y los poemas hesiódicos, y en parte también para la poesía épica hexamétrica helenística e imperial.

- 15 Cf. e.g. Notopoulos (1949), Bakker (1997), pero las referencias son inagotables.
- 16 Sobre el concepto, cf. Higbie (1990:28-47)
- 17 Dado que se trata de una simple ilustración del tema y no de la base de una comparación mayor, ilustro con solo tres traducciones.
- 18 No puede negarse que el argumento es anecdótico, pero no es difícil concebir experimentación para demostrar el punto.
- 19 Hay excepciones insalvables a esto, cuando la gramaticalidad del lenguaje no puede conservarse. Sin embargo, en ya más de diez cantos traducidos (incluyendo los todavía no publicados), esto nos ha sucedido solo con algunos pronombres y adverbios negativos, y en el excepcional 1.283-284, un hipérbaton de inmensa violencia.
- 20 Para un estudio específico de las repeticiones locales funcionales, cf. A Britta (2019).
- 21 Una vez más, las referencias son vastas. Cf. en particular Shipp (1972) y van Emde Boas (2004).
- 22 Por ejemplo, el tratamiento especial de los hápax, utilizando traducciones exclusivas para ellos (e.g. “farsante” para δολομήτα en 1.540, o “aguante” para καμμονίην en 22.257), o la preservación de palabras cuyo sentido era probablemente desconocido para los mismos rapsodas, como “meropes” para μέροπες o “Argifonte” para Ἀργειφόντης.
- 23 Vale decir, esto es una mera tendencia, no una regla, y una que yo he practicado menos en mis traducciones individuales que en las que hemos realizado de forma colectiva.
- 24 Como en los otros casos, la bibliografía es amplísima. Además del trabajo clásico de Denniston (1954), cf. Bonifazi, Drummen y de Kreij (2016).
- 25 I.e., ninguno de los dos τοί es un marcador discursivo, por lo que no los volveré a mencionar en la discusión que sigue. Dada la homofonía con el τοί que sí es un marcador discursivo en griego, era necesario especificar la función de estos.

Esteban Bieda\*

Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina  
estebanbieda@gmail.com

## Todos los Edipos, Edipo. Algunas notas sobre la traducción de *Edipo rey* de Sófocles

All the Oedipus, Oedipus. Some notes on the translation of Sophocles' Oedipus Rex

El hilo de la fábula

Universidad Nacional del Litoral, Argentina  
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,  
julio-diciembre, 2022  
vol. 20, núm. 24, e0019,  
[revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar)

Recepción: 22 08 2022  
Aprobación: 12 10 2022

URL: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/12216>

DOI: <https://doi.org/10.14409/hf.20.24.e0019>



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

### Resumen

En el presente trabajo presentaré algunos problemas relacionados con la traducción al español de *Edipo rey*, de Sófocles, especialmente en relación con lo que implica la apropiación de la obra desde nuestro español argentino. Para ello, luego de presentar una serie de reflexiones generales en torno a la traducción de textos clásicos en general, presentaré algunos ejemplos en los que aparecen las dificultades señaladas.

### Palabras clave

*Edipo rey*, traducción, hermenéutica

### Abstract

In the present work I will present some problems related to the translation into Spanish of Oedipus Rex, by Sophocles, especially in relation to what the appropriation of the work from the language itself implies. To this end, after introducing a series of general considerations on the translation of classical texts in general, I will present some examples in which the mentioned difficulties appear.

### Keywords

*Oedipus Rex*, translation, hermeneutics

\*Esteban Bieda es doctor en Filosofía (UBA). Investigador Adjunto (CONICET). Profesor Adjunto de Griego filosófico (UBA), Jefe de Trabajos Prácticos de Historia de la filosofía antigua (UBA), Jefe de trabajos prácticos de Lengua y cultura griega clásica (UBA), Profesor Titular de Griego filosófico (UCES). Traductor de *Edipo rey* (Buenos Aires, Winograd, 2020). Autor de numerosos libros y artículos relacionados con la ética y la literatura griegas clásicas. [https://www.conicet.gov.ar/new\\_scp/detalle.php?id=31763&datos\\_academicos=yes](https://www.conicet.gov.ar/new_scp/detalle.php?id=31763&datos_academicos=yes)

*Nada puede servir mejor a los clásicos que las traducciones majestuosamente libres –aunque basadas, desde luego, en el conocimiento más profundo–, acompañadas por el riguroso texto. El original aporta el correctivo o el certificado de garantía: el lector, estoy seguro, comprende mucho mejor gracias a la traducción libre. De nuevo, creo por libertad sobria una libertad basada rígidamente en la servidumbre.*

Stephen MacKenna<sup>1</sup>

## 1. Introducción

### 1.1. Traducir poesía

En una conocida entrevista para la Radio y Televisión Española, Joaquín Soler Serrano conversa con Julio Cortázar sobre su cuento “Casa tomada”: “hubo un tiempo en que se dijo que ese cuento [...] quería ser como una alegoría del Peronismo y de la situación argentina. ¿Esto es cierto o es una cuestión de la calle?”. A lo que Cortázar respondió:

Fue para mí una sorpresa enterarme de que existía esa versión. Fue la primera vez, quizás, en que descubrí una cosa que es muy bella en el fondo y que es la posibilidad de la múltiple lectura de un texto. O sea, descubrir que hay lectores [...] que están leyendo mis cuentos o mis novelas desde una perspectiva totalmente diferente de la mía en el momento de escribirlas, que tienen una segunda o tercera interpretación [...]. Ese cuento es el resultado de una pesadilla [...] Me desperté e inmediatamente me fui a la máquina de escribir. Esa es mi lectura del cuento. <Pero> aquella otra interpretación no se puede excluir. Me parece válida como posible explicación. (Entrevista del año 1977, tomada de <https://www.youtube.com/watch?v=5PjoxnppeMQ>)

Esta “bella” situación descrita por Cortázar retoma la cuestión del sentido de la obra de arte y, en ese marco, del lugar del artista en relación con dicho sentido. Entre otras razones, la potencia de un poema reside en la amplitud de lecturas, impresiones, matices o asociaciones que pueda despertar en quien lo lee. Menos importa, entonces, qué haya querido decir Cortázar con su “Casa tomada” que lo que sus lectores/as han encontrado o construido en relación con el cuento. Para quienes estudiamos el mundo clásico, la inmensa diferencia con la anécdota de Cortázar es que no tenemos la posibilidad de preguntar a los autores sobre el sentido de su obra. Difícilmente podemos saber siquiera quién fue Sófocles, más allá de cuestiones biográficas generales. No obstante, incluso si pudiésemos hacerlo, ¿significaría eso que la supuesta “intención” o interpretación de Sófocles acerca de su propia obra clausuraría cualquier otro sentido?

Existen múltiples formas de pensar el oficio de quienes nos dedicamos a estudiar el mundo clásico, pero todos ellos se fundan en una tensión básica, que se condensa en la denominación “historiador/a de la literatura clásica”. ¿Se trata de una sub-disciplina de la historia o, a la inversa, de una sub-disciplina de la literatura? El/la historiador/a de la literatura, ¿es un/a historiador/a especializado/a en cierto grupo de obras literarias o también es (debe ser) escritor/a él/ella mismo/a? ¿Debe ser filósofo/a el/la historiador/a de la filosofía?<sup>2</sup> Trasladado a quienes también nos dedicamos a la traducción de obras clásicas, el dilema se amplifica aún más. Porque, ¿existe algo así como un ‘Oficio de Traducir’ aplicable a cualquier lengua y texto o, por el contrario, es necesario conocer o haber estudiado previamente un texto para poder traducirlo? Y en este segundo caso, ¿de qué clase de “conocimiento” o “estudio” estaríamos hablando?

## 1.2. El abordaje filológico

Una primera alternativa sería decir que basta con conocer la lengua griega clásica para traducir cualquier texto, asumiendo que el griego es uno solo. Decir algo así supone, a su vez, que las palabras y expresiones de cada lengua poseen una significación más o menos literal, ligada a cada unidad verbal y que, gracias a eso, se pueden reducir al mínimo las filtraciones de sentido en el traspaso entre lenguas. Bastaría con conocer en profundidad las lenguas de partida y de llegada para lograr traducciones “fieles”.<sup>3</sup>

Un primer problema de esta posición es que parece chocar con la llama siempreviva de las lenguas en uso, uso que implica despliegue, creación, combinación, apertura y, sobre todo, una clase de espontaneidad que, como tal, resulta siempre creativa (incluso involuntariamente). La existencia de una “Lengua” sin ambigüedad o vaguedad, una especie de sistema axiomático formal en el que todo sentido sería calculable, haría que el hecho mismo de traducir (y, quizás, de escribir) se vuelva vano: toda traducción resultaría tautológica o meramente analítica. El *Google Translate* haría todo el trabajo. Si, por el contrario, pensamos las lenguas como entes vivos en permanente cambio,<sup>4</sup> la traducción se transforma en una tarea harto más compleja que la de trasladar o reemplazar términos. Hablar de la verdad o falsedad de una traducción en función de su adecuación al original dejaría, así, de tener sentido, porque el carácter idioléctico de las lenguas impactaría directamente en las traducciones, que también resultarían idiolécticas:

Resulta fundamental entender que “verdadero” y “falso”, al igual que “libre” y “no-libre” (*unfree*), en absoluto significan algo simple, sino solo una dimensión general de lo que es correcto o apropiado decir en oposición a lo que está mal en estas circunstancias, a este auditorio, con este propósito y con estas intenciones. (Austin, 1962:144)<sup>5</sup>

¿Significa esto que un abordaje centrado en el conocimiento de los componentes universalizables y constantes de las lenguas es inútil? En absoluto. En palabras de Willamowitz: “no podemos prescindir de la filología, pero con ella sola no basta” (en Vega, 2004:298). Con ella sola no basta por el simple hecho de que no existe la literatura (o la filosofía, o la historia) por fuera de una sensibilidad viva y pensante que da forma a imágenes, matices y dobleces, tanto del original como de la traducción, en los marcos de cada horizonte epocal y de sentido. Quien traduce, persona pensante y sensible ella misma, intenta (re)crear la obra original en diálogo con el mundo que habita, la “domestica” –etimológicamente hablando–<sup>6</sup>, haciendo de su tarea una actividad anclada en su presente, imposible de reducir a manuales de instrucciones universales:

Si bien el tipo reciente de documentación favorece una observación más pormenorizada, un examen más nutrido en los planos técnico y psicológico de la actividad del traductor y de las técnicas concretas que ejecuta en su arte, el análisis seguirá anclado en el nivel de lo descriptivo y lo aislado. No porque aumenten el número y la transparencia de las muestras aisladas se volverá la disciplina más homogénea y más rigurosa desde el punto de vista formal. Sigue estando sometida al gusto y al temperamento individuales antes que a la ciencia. (Steiner, 1975 [2013]:283).

## 1.3. La traducción como actividad poética

Al menos desde los tiempos de Cicerón, algo así como una traducción “literal” o “palabra por palabra” ha sido cuestionado.<sup>7</sup> Independientemente de fundamentos teóricos, hoy por hoy resulta difícil defender la posibilidad de traducciones literales, tanto en términos cuantitativos (cantidad de palabras) como cualitativos (sentido y significado). Parece que la literalidad ha muerto (al menos por ahora), pero eso no significa que todo esté permitido. La imposibilidad de una traducción literal no habilita a quien traduce a operar a su antojo.<sup>8</sup> Parafraseando las palabras de MacKenna que cité como epígrafe, una traducción verdaderamente libre es aquella que se basa en el conocimiento riguroso del texto fuente. No se trata del mero ejercicio de una libertad “de”

–falta de límites–, sino de los riesgos propios de una libertad “para” –orientada a una finalidad–. Si el texto fuente solo aporta los límites que no se pueden franquear, el resto –es decir, el cúmulo virtualmente infinito de filtraciones de sentido, ambigüedades, resonancias, connotaciones, asociaciones, etcétera– corre por cuenta de las cualidades poético-hermenéuticas de quien traduce, cualidades que surgen tanto de su opinión e interpretación de la obra, como de su propia sensibilidad. Dicho de otro modo, se trata de pensar la traducción como una tarea que, basada en el conocimiento riguroso de la gramática y tal que se sirve del texto fuente como límite, precisa también de herramientas poéticas (“creativas”, “productivas”, “inventivas”).

Retomo, en este punto, la pregunta que planteé más arriba: ¿qué clase de “conocimiento” previo es necesario para poder traducir un texto griego clásico, además del gramatical? Pero ocurre que la pregunta está mal planteada. O, cuando menos, es equívoca. Porque, por fuera de las herramientas gramaticales, no hay “conocimiento” que sirva para destrabar los nudos de sentido encerrados en cada verso de, por ejemplo, *Edipo rey*. No hay técnica o teoría que alcancen para abarcar un sentido intrínsecamente cambiante, que se mueve al ritmo de la historia. Por lo que la pregunta no debe ser “¿qué hace falta saber, además de griego, para traducir *Edipo rey*?”, sino, en todo caso, “¿qué aspectos, matices o sentido(s) de la obra quiero resaltar u obscurecer en mi traducción?” Comparto, a continuación, algunas cuestiones que surgieron al momento de realizar mi propia versión/traducción de la obra.

## 2. *Edipo rey*, de Sófocles

### 2.1. Una obra de teatro: el voseo

En principio, *Edipo rey* es una obra de teatro. Esto significa que contiene palabras escritas para ser oídas. Y no de boca de un rapsoda, sino de cuerpos en movimiento que encarnan personajes. No obstante, traducimos palabras, sin los aditamentos propios de la escena, su meta esencial. ¿Cómo lograr que ese texto teatral trascienda las barreras del monumento, de la pieza inerte del pasado, mediada por las vitrinas del museo académico?<sup>9</sup>

Existe en nuestro país una línea de pensamiento en relación con la traducción de textos griegos clásicos que puede rastrearse al menos hasta Leopoldo Lugones, quien en sus *Nuevos estudios helénicos* (1928) esboza una teoría según la cual “el objeto de la traducción no es poner el texto griego en castellano como si estuviera en griego, sino como si estuviese en castellano” (Lugones, 1928:46). Lugones desarrolla este último precepto de un modo concreto: toda vez que sea posible se deben utilizar términos de nuestro español que den cuenta, no tanto de la supuesta literalidad de su par griego, como del plexo de connotaciones o, si se me permite la expresión, de la “coloratura semántica” a la que el griego remite y trasladarla a su equivalente cromático en nuestra propia lengua. Así, hablando de *Ilíada*, Lugones dice: “si bien el poema dice ‘perros y pájaros’ al mencionar los animales que devorarán a los héroes muertos (versos 4 y 5 <del canto I de *Ilíada*>), pongo yo ‘buitres’, por exactitud, no por prosodia [...]. Los griegos, como nuestros paisanos del interior, llamaban pájaros por antonomasia a las aves de presa”, (Lugones, 1928:52). Las alternativas de Lugones se suceden en las páginas siguientes: “poderoso mandón” para Agamenón o “encono” para la μῆνις de Aquiles. Lo que me interesa destacar es el cuidado de Lugones por nuestra lengua, que busca proteger nuestra lengua dotándola de una vitalidad que descansa en su propio poder expresivo. Es probable que ningún diccionario sugiera “buitre” para traducir οἰωνός y, sin embargo, esa traducción permite a nuestro español argentino una expansión que acerca el texto a quien lee, de modo que no sienta (demasiado) el artificio.

Volviendo a *Edipo rey*, decía que es una obra de teatro. Y si hay algo que un texto teatral debe tener es cierta capacidad para invisibilizarse o esconderse en los cuerpos y voces que lo pronuncian. Si, por el contrario, las palabras aparecen muy por delante de la acción, el hecho teatral se parecerá más a un recital de poesía o de lectura. Con el objetivo de recuperar algo de la di-



námica esencialmente dramática de la obra –palabras entrelazadas con la acción (δρᾶν / δρᾶμα)– una primera decisión fue la de recurrir al voseo en lugar del tuteo que habitualmente se utiliza en las traducciones españolas, incluso en las rioplatenses, como las de Pinkler (2006) y Schere (2008). Difícilmente se pueda invisibilizar un texto cuyas diferencias con nuestra propia lengua son tan evidentes como las que existen entre el español de España y el español de (gran parte de) la Argentina (en lo que al tuteo y voseo concierne, respectivamente).<sup>10</sup> En múltiples regiones de la Argentina el “tú” se siente foráneo, ajeno a nuestra lengua y, por eso mismo, suele generar distancia o la solemnidad propia del “clásico”. La opción por el voseo busca que Edipo hable en una lengua un poco más cercana a la nuestra –aunque, como ya decía Aristóteles, no tan “desabrida” como el registro meramente coloquial (*Poética* 1449b24–25)–, para que nuestros oídos y nuestras almas puedan, aunque más no sea por unos instantes, sentir empatía por sus sufrimientos.

## 2.2. Una obra de teatro: didascalias

Decía que el texto teatral tiene como objetivo su representación escénica. Esto significa que, como puro texto, no es más que una potencia multiforme capaz de materializarse en variedad de sentidos. Si bien el texto de *Hamlet* es uno solo, existen tantas versiones de la obra como representaciones teatrales se han montado. Con el objetivo de enfatizar este carácter propio del texto teatral, he incluido en mi traducción una serie de didascalias en las notas al pie. El objetivo es apuntar sentidos posibles que algunos textos podrían tener en función de lo que está ocurriendo escénicamente. Menciono solo algunos ejemplos.

*Versos 78–79: Ἄλλ’ εἰς καλὸν σὺ τ’ εἶπας οἶδε τ’ ἀρτίως Κρέοντα προσστείχοντα σημαίνουσί μοι.*

“¡Bien! Vos lo nombrás y esos de allí me están indicando que ahora mismo se está acercando Creonte.”

La articulación entre la palabra y la acción es, dramáticamente hablando, una marca de estilo de la obra: ni bien se lo nombra, Creonte entra en escena. Lo mismo ocurrirá en breve con Tiresias (vv. 284–299).

*Verso 1164: τίνας πολιτῶν τῶνδε κάκ ποίας στέγης;*

“¿De cuál de estos ciudadanos y de qué casa?”

La referencia al Coro con el demostrativo τῶνδε da cuenta, como señala Finglass *ad loc.*, de que el Coro está atento a la escena, escuchando lo suficiente como para que Edipo pueda referirse a ellos en tanto ciudadanos a su lado. Se trata de otra didascalia encubierta en el texto.

## 2.3. Juegos de palabras y juegos con palabras: literalidad, perífrasis y sentido(s)

Al voseo y a las didascalias se suma el hecho ya adelantado de haberme apartado, a conciencia, de la pretensión de una traducción literal. Aun cuando dudo que sea siquiera posible, el mero hecho de intentarlo da lugar a un español gris y desangelado, más parecido a una versión castellana del griego que al castellano. Me atrevo a decir que, incluso en el caso de expresiones sencillas, compuestas de términos con una semántica en apariencia transparente o neutra, una traducción literal es un fenómeno meramente teórico. Y el problema es que una traducción no debe ser un ente teórico, sino una realidad humana, transida por una expresividad y un contexto siempre históricos.<sup>11</sup>



Como toda lengua humana está hecha de señales arbitrarias seleccionadas, pero intensamente convencionalizadas, el significado no puede disociarse por completo de la forma expresiva. Aun los términos más puramente externos, al parecer neutros, están incrustados en la particularidad lingüística, injertos en un molde intrincado de hábitos históricos y culturales. No hay superficies de transparencia absoluta. (Steiner, 1975 [2013]:249).

No hay superficies de transparencia absoluta. Por eso mismo, la tarea de quien traduce no consiste en buscar los modos de des-incrustar los términos de su “particularidad lingüística” o de des-injertarlos de su “molde intrincado de hábitos históricos” para ofrecerlos en estado de supuesta pureza y neutralidad cultural, sino de re-incrustarlos y re-injertarlos en su propia particularidad lingüística y en su propio molde histórico.<sup>12</sup> Traducir *Edipo rey* me ha permitido comprender que la antigua disyunción entre traducción “palabra por palabra” y traducción “perifrástica” o “de sentido” es una disyunción inclusiva: parte del oficio del traductor consiste en detectar, con sensibilidad poética y con pericia técnica, en qué casos se debe recurrir a la traducción palabra por palabra y en qué casos a la perífrasis.

Menciono a continuación algunos pasajes donde el original aporta una amplitud tal de sentidos que amerita comentarios más allá de la traducción adoptada.<sup>13</sup>

*Verso 1:* ὦ τέκνα(,) Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή

En este primer verso se condensa el núcleo del drama. Si obviamos la coma que los editores usualmente colocan después de τέκνα, la interpelación de corrido diría: “hijos de Cadmo el viejo joven descendencia”, donde el genitivo Κάδμου τοῦ πάλαι funcionaría en común con “hijos” y con “nueva descendencia”. Edipo comienza refiriéndose a sus conciudadanos como “hijos de Cadmo”, excluyéndose de tal condición cuando, en realidad, él mismo es hijo de Cadmo, hijo de Tebas. Como bien señala Finglass *ad loc.*, “al finalizar la obra esta primera línea se aplicará a Edipo mismo muy literalmente”.

*Versos 312–313:* ῥῦσαι σεαυτὸν καὶ πόλιν, ῥῦσαι δ' ἐμέ, / ῥῦσαι δὲ πᾶν μίασμα τοῦ τεθνηκότος.

“Ocupate de vos mismo y de la ciudad, ocupate de mí, ocupate de la mancha del muerto”

El imperativo ῥῦσαι se repite tres veces en dos versos: en los dos primeros casos con idéntica semántica (“salvar”, “rescatar”, “liberar”). Sin embargo, el tercer caso parece distinto, por ser el objeto directo πᾶν μίασμα, es decir: aquello de lo cual hay que rescatar a la ciudad. LSJ (s.v. ῥύομαι II, 2) señalan este doble sentido, pero apelan a una perífrasis –que, entre otras cosas, incluye un objeto directo ‘us’ ausente en el texto– para poder traducir del mismo modo: “*Soph. has ῥῦσαι in a double sense: ῥῦσαι σεαυτὸν..., ῥῦσαι δὲ μίασμα, deliver thyself, and deliver us from the pollution*”. Siguiendo la pista de LSJ, Finglass no mantiene la ambigüedad semántica y traduce ῥῦσαι ‘save’ en las tres oportunidades, pero también repone un objeto para la tercera ocurrencia: “*and save us from all the pollution...*”.

Según Jebb *ad loc.*, el sentido básico de ῥύεσθαι τι es “tomar una cosa para uno mismo” y, de allí, “proteger algo”. Siguiendo esta pista, la expresión “ocuparse de algo” cubre tanto el sentido de “proteger” como el de “resolver” o, incluso, “alejarse” (sentido este también presente en la semántica del verbo). Otra opción sería, por supuesto, la que propone Dawe *ad loc.*: “obviamente <ῥῦσαι μίασμα> no significa ‘salvó la peste’, en paralelo a ‘salvate a vos mismo’ en la línea anterior, sino ‘alejó la peste’”. Esta alternativa modifica la traducción de la tercera ocurrencia del verbo: “alejó la mancha”, expresión en la que también resuena “salvó la mancha”, que no puede ser tomada literalmente, como en las dos primeras apariciones. Si bien tiene todo el sentido, supone resignar la repetición del mismo término por parte de Sófocles.

*Versos 376–377*

En el ἀγών entre Edipo y Tiresias, el adivino ya le ha dicho que es el asesino de Layo, a lo que Edipo responde: “te alimentás de una noche sin fin; por eso nunca podrías dañarme, ni a mí, ni a ningún otro que vea la luz” (vv. 374–375). En los versos que siguen habla Tiresias (vv. 376–377):

Οὐ γάρ σε μοῖρα πρὸς γε ἐμοῦ πεσεῖν, ἐπεὶ ἱκανὸς Ἀπόλλων ᾧ τάδ' ἐκπᾶσαι μέλει.

Esta es la versión que suelen tomar los traductores contemporáneos. He aquí dos ejemplos:

TIRESIAS. – No quiere el destino que tú caigas por mi causa, pues para ello se basta Apolo, a quien importa llevarlo a cabo (Alamillo, 2000: *ad loc.*).

TIRESIAS. – Tu destino no es caer por obra mía; con Apolo será suficiente; él se ocupará de eso (Schere, 2008: *ad loc.*).

Consecuentes con el original griego, ambas traducciones hacen descansar el destino de Edipo en el rol de Apolo en la trama. Sin embargo, estas traducciones siguen una versión del texto griego con una corrección hecha por Brunk en el año 1786 sobre los códices, corrección que modifica sensiblemente lo que aquí se está queriendo decir. La versión de los vv. 376–377 de los manuscritos es la siguiente:

Οὐ γάρ με μοῖρα πρὸς γε σοῦ πεσεῖν, ἐπεὶ ἱκανὸς Ἀπόλλων ᾧ τάδ' ἐκπᾶσαι μέλει.

En esta versión se reponen los originales modificados por Bluck: σε en lugar de με, y ἐμοῦ en lugar de σοῦ. La traducción cambia sensiblemente:

TIRESIAS. – El destino no es que yo caiga por vos, porque Apolo, a quien le importa llevarlo a cabo, se basta para eso.

Los manuscritos no hacen recaer el destino de Edipo en las decisiones de Apolo. El dios más bien se ocupa del destino de Tiresias, su servidor. Esta versión no solo enfatiza la responsabilidad del héroe por su propio destino, sino que permite comprender mejor por qué, al afirmar Tiresias que su propia μοῖρα no depende de Edipo sino de Apolo, el rey cambia el foco de su acusación: ya no se dirige a Tiresias –pues el destino de éste estaría en manos de Apolo–, sino a Creonte (cf. *contra* Finglass *ad loc.*).

*Versos 402–403*: εἰ δὲ μὴ ἴδοικες γέρον εἶναι, παθὼν ἔγνωσ ἄν οἷά περ φρονεῖς.

“Si no parecieras un vejstorio, podrías haber sabido, con sufrimiento, de qué clase es lo que estás pensando”

El sustantivo γέρον significa literalmente “viejo”. Como señala Dawe *ad loc.*, Tiresias “es” viejo, por lo que debemos interpretar esta prótasis como el desprecio de un hombre enojado y no como la descripción de lo que a simple vista puede verse. De allí mi opción por “vejstorio”, que conjuga la referencia a la edad con la carga peyorativa de alguien incluso torpe. El sustantivo γέρον utilizado de manera peyorativa se encuentra asociado con “estúpido” (ἄνους, *Antígona* 281; ἀνόητος, *Caballeros* 1349). El adjetivo ἀρχαῖος, sinónimo de γέρον, significa en algunos contextos “tonto” o “estúpido” (cf. *Nubes* 915).

*Versos 427–428*: σοῦ γὰρ οὐκ ἔστιν βροτῶν κάκιον ὅστις ἐκτριβήσεται ποτε.

“¡Porque no existe entre los mortales quienquiera que alguna vez se vaya a deshacer peor que vos!”

La voz pasiva del verbo ἐκτριβῶ hace referencia a la acción de frotar un metal, o bien para hallar la base que se encuentra debajo del óxido o la pintura, o bien para quitar la suciedad y hacer relucir sus colores. Una traducción literal podría ser “remove”, “corroer” o “disolver”. La imagen de Tiresias es vívida para el caso de Edipo quien, borrando capas o máscaras sucesivas de su pasado, acabará encontrando al hijo de Layo y Yocasta debajo de sus ropas de príncipe de Corinto. Se trata, pues, de la búsqueda y posterior hallazgo de la propia identidad a fuerza de corrosión.

Versos 447-448: εἰπὼν ἄπειμ' ὧν οὐνεκ' ἦλθον, οὐ τὸ σὸν δείσας πρόσωπον.

“Me voy, porque ya dije aquello para lo que vine, no por temor a tu máscara.”

El término πρόσωπον significa, literalmente, “lo que está frente a/ante el rostro” (πρός - ὄψ). De allí la traducción habitual como “aspecto” o sencillamente “rostro” o “persona” (Jebb, *ad loc.*). Pero πρόσωπον es también el término técnico utilizado para nombrar la máscara de los actores de teatro (cf. v.g. Aristóteles, *Poética* 1449a36 y b4) e, incluso, llegó a ser el modo de referirse a los personajes de una obra (cf. v.g. Cicerón, *Att.* 13.19.3). En el verso que nos ocupa, Tiresias se refiere a Edipo hablándole de “tu πρόσωπον”. Resulta interesante, pues, resaltar esta amplitud semántica del término que, en este pasaje clave de la obra, resuena no solo en su referencia al “rostro” de Edipo, sino también a la “máscara” que lleva el supuesto hijo de Pólipo y Mérope, supuesto príncipe de Corinto, máscara (y personaje) detrás de la cual se esconde el hijo y asesino de Layo, el hijo y esposo de Yocasta, y el legítimo heredero del trono tebano. A esto se suma la paradoja de que Tiresias, que es ciego, se esté refiriendo al “rostro” de Edipo sin más, algo que no ve. Si entendemos, por el contrario, que (también) se refiere a su “máscara”, la ironía cobra más fuerza todavía, pues el ciego es el único que, aun sin ver, detecta que la máscara es máscara, que cubre el verdadero rostro. El adivino sabe esto, por lo que, sutilmente, denomina a Edipo “personaje” de una trama que, sin saberlo, está escribiendo. El juego de ambigüedades entre la visión y la ceguera que habita toda la escena encuentra aquí otro sutil ejemplo. La observación de Dawe *ad loc.* en este punto –a saber: que, siendo Tiresias ciego, habríamos esperado una referencia a las palabras de Edipo, no a su semblante– se apega demasiado a una lógica argumentativa de sentidos, descuidando que se trata de un texto dramático-poético. En el v. 533 Edipo utiliza este mismo término para referirse a la audacia de Creonte para ir a visitarlo luego de estar conspirando contra el trono. También en esa oportunidad se puede señalar esta semántica del término: Edipo se está refiriendo a un Creonte que, disfrazado de cuñado leal, en realidad es, detrás de su máscara, un conspirador. En el español rioplatense tenemos un adjetivo calificativo que recoge, coloquialmente, este vínculo entre la máscara y la falsedad: “sos un careta”, así como también entre la máscara y la desvergüenza: “des-carado”.

Versos 512-515: ἄνδρες πολῖται, δειν' ἔπι πεπυσμένος κατηγορεῖν μου τὸν τύραννον Οἰδίπου, πάρειμ' ἀτλητῶν.

“Señores ciudadanos, enterado de que el rey Edipo me acusa con palabras terribles, vengo impaciente”

A diferencia de la mayoría de las traducciones (que optan por “indignado” o sinónimos), interpreto el participio ἀτλητῶν –que es un ἄπαξ λεγόμενον– no con un sentido peyorativo, sino en el más neutral de “estar impaciente” (cf. LSJ s.v. ἀτλητέω y τλητός A.I). La intención es mostrar que Creonte no entra a la escena ya indignado con Edipo, sino preocupado por el rumor que escuchó. Será recién con la entrada del rey, violenta y desmesurada, que Creonte adoptará una actitud de manifiesta hostilidad hacia él (véase el οὔτος σύ con el que Edipo entra a escena en v. 532). Esta interpretación apunta a complejizar más la posición de Creonte en relación con Edipo, de modo que su curva dramática sea más pronunciada.

Versos 895–896: εἰ γὰρ αἱ τοιαῖδε πράξεις τίμιαι, τί δεῖ με χορεύειν;

“Si semejantes actos son honrosos, ¿por qué tengo yo que participar del coro?”

Tras el cierre del segundo episodio, en el que Yocasta puso en duda la veracidad de los oráculos, el Coro afirma en el segundo estásimo su creencia en las leyes de origen divino. Quien se alce contra ellas, aquel que ose desafiarlas, será un auténtico *τύραννος*, en el peor sentido de la palabra. Por el contrario, el Coro jamás abandonará al dios (v. 881). De ahí la crítica a quienes sí lo hacen y dudan de los oráculos. El Coro teme que la religión esté muriendo (ἔρρει δὲ τὰ θεῖα, v. 910) y, con ella, lo más parecido a un parámetro firme al cual anudar la organización de la ciudad y de la vida. En este marco formula la pregunta τί δεῖ με χορεύειν; El verbo *χορεύειν* tiene connotaciones religiosas: “danzar en honor de los dioses”, “servir a los dioses por medio de la danza”. En este caso, pronunciado por el Coro mismo y en el marco de la crítica a quienes abandonan la religión, no debería perderse la ironía expresada por una traducción sin perífrasis con la semántica básica del verbo. Dada la profunda duda que ha quedado planteada en relación con la veracidad de los oráculos –de inmediato, al comienzo de la segunda antístrofa, el Coro declara que podría no volver a concurrir a Delfos–, la pregunta por la licitud y conveniencia de la participación en un Coro trágico, *i.e.* en honor de la divinidad, parece relevante. Si bien interpretar que se está refiriendo a la actividad que está realizando en escena podría resultar anacrónico,

la pronunciación de esta pregunta fundamental por parte de un coro que canta y baila orienta la atención, en un nivel metapoético, [...] hacia cómo el abandono de los dioses en su rol tradicional como garantes de la justicia inevitablemente llevaría al abandono de festivales como ese del cual el Coro, actores y la audiencia están participando <sc. mientras ven *Edipo rey*>. Este sentido adicional puede ser sentido por la audiencia aun cuando sepa que el Coro no puede tener nada como eso en mente (Finglass, *ad loc.*).<sup>14</sup>

Traduciendo como propongo, resuena algo así como una ‘parábasis’ cómica.<sup>15</sup>

Verso 928: γυνὴ δὲ μήτηρ ἦδε τῶν κείνου τέκνων.

Y esta de aquí es la mujer, madre... (*pausa*) de sus hijos.

En el avance progresivo de la indagación de Edipo para develar su identidad, Sófocles enfrenta al espectador con una serie de situaciones donde la escena dramática se tensa al extremo, poniendo a los personajes en el límite de la explicitación de la realidad. En el v. 264 Edipo dice que va a descubrir al asesino de Layo “como si se tratara de mi propio padre”. Para el público, que ya sabe que Layo es el padre de Edipo, esto no pasa inadvertido. En el v. 742, cuando Yocasta está hablando del episodio del cruce de caminos, Edipo le pregunta por el aspecto de Layo y ella le responde: “su figura no difería mucho de la tuya”.<sup>16</sup> Pero una de las situaciones quizá más astutas por parte de Sófocles ocurre en el v. 928. Con Yocasta en la escena, el mensajero de Corinto pregunta por Edipo. El Corifeo le señala su casa y agrega: γυνὴ δὲ μήτηρ ἦδε τῶν κείνου τέκνων. En primer lugar, sugiero enfáticamente entender a ἦδε como sujeto y, de ese modo, a γυνή y μήτηρ como núcleos yuxtapuestos del predicativo: “y esta de aquí es la mujer madre”. De ese modo, el texto da cuenta, sintácticamente, de la superposición que se da en la propia Yocasta, mujer–madre.

Por otro lado, luego de esta primera parte del verso “y esta de aquí es la mujer madre” viene la cesura, pausa que el espectador completa con el nombre de Edipo, del que se ha hablado inmediatamente antes: “Edipo es el rey, y esta de aquí es la mujer madre...”. Luego de la pausa, el Corifeo completa: “madre... de sus hijos”, es decir, de los hijos de Edipo. En las traducciones a lenguas modernas es imposible reflejar este fenómeno de la cesura que, sin embargo, resulta fundamental

para desplegar el plexo de recursos de los que se sirve el dramaturgo para generar climas y tensiones en la trama.

*Versos 981–982: πολλοὶ γὰρ ἤδη κὰν ὄνειρασιν βροτῶν μητρὶ ζυνηυάσθησαν.*

Resulta levemente desconcertante la interpretación de κὰν ὄνειρασιν, que se suele traducir “incluso en sueños” o “también en sueños”, dando a entender que Yocasta se refiere a que, tal como ocurre en la vida real, también ocurre en los sueños. En mi opinión, la reacción de la propia Yocasta al saber que se ha acostado con su hijo es prueba suficiente para descartar tal sentido. Dawe *ad loc.* entiende que, de manera elíptica, Yocasta quiere decir que “muchos mortales ya se unieron con su madre <como predijo tu oráculo y> también en sueños”, pero lo cierto es que tal nivel de elisión de sentido resulta extraño al modo en que Sófocles organiza la información en el resto de la obra. Algo similar interpreta Jebb *ad loc.*: tal como se dice en el oráculo, “también en sueños” ocurre que los hombres se acuestan con sus madres. Finglass *ad loc.* opina que lo que Yocasta quiere decir es que “además (καί) de los casos en la vida real de este tipo de incestos, mucha gente ha dormido con sus madres en sueños”. Pero esta interpretación nos vuelve a ubicar en la incertidumbre por esos supuestos casos de incesto en la “vida real”.<sup>17</sup>

Por mi parte, si bien complejo, propongo separar καί lo suficiente de ἐν como para modificar al verbo antes que al complemento de lugar: “porque ya muchos de los mortales también se unieron con su madre en sueños”.

Con todo, aunque desconcertante, no deja de ser sugestivo el hecho de que Sófocles haga decir a Yocasta que muchos hombres se acostaron con sus madres, a pocos versos de enterarse de que uno de esos hombres es Edipo y una de esas madres es ella misma.<sup>18</sup>

*Verso 987: καὶ μὴν μέγας ὀφθαλμὸς οἱ πατρὸς τάφοι.*

Y, con todo, los funerales de tu padre son una gran luz de esperanza.

Enterado ya Edipo de la muerte de Pólipo, le preocupa, no obstante, el hecho de que su madre aún viva, dado que el oráculo que predijo el incesto podría cumplirse. A propósito de esto, en el v. 987 Yocasta intenta que Edipo no pierda la esperanza, pues su padre está muerto, y eso constituye una refutación del oráculo, al menos en parte. Para referirse a esa esperanza, Yocasta dice: καὶ μὴν μέγας ὀφθαλμὸς οἱ πατρὸς τάφοι. Una traducción ‘literal’, palabra por palabra y siguiendo el orden de los términos griegos, podría ser: “Y, por cierto, gran ojo, los funerales de tu padre”. Como se ve, tendría poco sentido en nuestro español.

Los diccionarios indican que el término ὀφθαλμὸς es comúnmente utilizado para designar algo de gran valor, por ser el ojo considerado la parte más preciada del cuerpo.<sup>19</sup> Este sentido positivo del término gira en torno a la luminosidad, el brillo y la luz, asociados directamente con el ojo. Conforme esto, una segunda traducción, que obedece a esta semántica y altera levemente el orden de las palabras, podría ser: “Y, por cierto, los funerales de tu padre son una gran luz”. El sentido mejora, pero sigue siendo extraño en su contexto. Es aquí donde se vuelve necesario un trabajo de traducción vinculado no solo con el anclaje filológico del texto, sino también con su sentido poético y, sobre todo, con la búsqueda de una inteligibilidad similar en nuestra lengua. En nuestro español utilizamos expresiones del tipo “una luz en el camino” o “una luz de esperanza” para referirnos a algo esperanzador en un contexto desfavorable. Partiendo de esto, traduje el verso del siguiente modo: “Y, con todo, los funerales de tu padre son una gran luz de esperanza”. A la pretendida ‘literalidad’ de la primera traducción y al carácter metafórico de la segunda, se suma, en esta tercera, una expresión propia de nuestra lengua que, conjugando la imagen de la luz y del mirar (“ojo”), agrega la esperanza, que es lo que el verso de Sófocles pretende. Esto permite no solo respetar las lenguas de partida y de llegada, sino también el contexto, pues se puede rescatar

la ironía que encierran las palabras de Yocasta: esta luz en el camino, este “ojo”, no conducirá sino a la destrucción de los propios ojos de Edipo y al confinamiento a la oscuridad absoluta, a un camino sin luz.

*Versos 1071-1072:* ἰὸν ἰού, δύστηνε· τοῦτο γάρ σ' ἔχω μόνον προσειπεῖν, ἄλλο δ' οὔποθ' ὕστερον.

La última palabra pronunciada por Yocasta es ὕστερον, acusativo singular del adjetivo ὕστερος, que debe ser traducido como adverbio de tiempo yuxtapuesto a οὔποθ'. El sustantivo τὸ ὕστερον –etimológicamente diferente del adjetivo, pero con un vínculo fonético innegable (cf. Chantraine s.v.)– significa todo aquello que rodea al neonato inmediatamente luego del nacimiento: placenta y secundinas en general (cf. v.g. Aristóteles, *Historia de los animales* 587a8). El sustantivo ὑστέρα, de la misma raíz que τὸ ὕστερον (y, como él, etimológicamente diferente del adjetivo de nuestro texto, pero fonéticamente asociado), significa “útero” (cf. v.g. Hipócrates, *De Pr.Med.* 22 y *Afor.* 22; Aristóteles, *Historia de los animales* 493a25). Es sobre la base del sustantivo ὑστέρα (y del latino ‘uterus’) que se llega a nuestro sustantivo “útero” (cf. Chantraine, s.v. ὑστέρα). Aun cuando no haya una relación etimológica entre los términos, aunque sí indudablemente fonética, quizá sea esta una más de las tantas sutilezas con las que Sófocles enriqueció la obra: ya sabiéndose madre de Edipo, Yocasta se despide de quien aún no se sabe su hijo diciendo “ὕστερον”, evocando, así, el sustantivo ὑστέρα (“útero”). Quizás se trate de un modo oblicuo de decir a Edipo aquello que no podía decirle explícitamente: que fue su útero. Como veremos de inmediato, en su primer parlamento luego de esta salida de Yocasta, Edipo utiliza el término σπέρμα, completando, así, toda esta alusión indirecta al círculo filiatorio.<sup>20</sup>

*Versos 1076-1077:* τοῦμὸν δ' ἐγώ, κεί σμικρόν ἐστι, σπέρμ' ἰδεῖν βουλήσομαι.

Voy a querer conocer mi origen, incluso si es humilde.

El término griego que traduzco “origen” es σπέρμα, conforme la acepción dada por LSJ s.v. A.II.2. No obstante, cabe señalar que significa, ante todo, “semilla”, “simiente” y, en el caso específico de animales, “semen”. La voluntad de Edipo de conocer su σπέρμα apunta tanto a su ascendencia como a su descendencia, pues no solo sabrá que Yocasta y Layo eran sus padres, sino también que Eteocles, Polinices, Antígona e Ismene son, además de sus hijos, sus hermanos. Retomando el comentario a “ὕστερον”, se ve la sutileza de Sófocles para insinuar el conflicto filiatorio sirviéndose de términos con una riqueza semántica lo suficientemente amplia como para aludirlo sin necesidad de mencionarlo explícitamente.

*Verso 1182:* Ἰὸν ἰού· τὰ πάντ' ἄν ἐξήκοι σαφῆ.

¡Ay, ay! ¡Todo tendrá que cumplirse con claridad!

En lugar del tiempo presente del modo indicativo –que daría cuenta de la mera constatación de un hecho que objetivamente se realiza frente al rey: “todo se está cumpliendo”–, el optativo ἄν ἐξήκοι insinúa que lo que Edipo sospecha se concretará de manera inminente. Se trata de la realización futura de un hecho presente, pero que, a diferencia del mero futuro indicativo –en el que tal realización sería absoluta: “todo se cumplirá con claridad”, independientemente de lo que el agente diga o haga–, tiene cierta carga deontológica, es decir: tiene que quedar demostrado que esto es así. Y eso porque esta clase de optativo potencial con ἄν “no puede estar en contradicción con las condiciones existentes de la realidad presente; dicho de otra forma, no experimenta otra cosa que la potencialidad del presente”.<sup>21</sup>



Verso 1248: ... δύστεκνον παιδουργίαν ...

Traduzco “madre de una descendencia malparida” la expresión δύστεκνος παιδουργία, par de términos de muy poca frecuencia en la literatura clásica. παιδουργία es asimilable con γυνή παιδοποιός, “mujer generadora de hijos” (i.e. “madre”)<sup>22</sup>; mientras que δύστεκνος fusiona el sufijo negativo δουσ- y el sustantivo τέκνον: literalmente “de malos hijos”, “de mala descendencia”. Si bien el diccionario de la RAE define “malparir” como “dicho de una hembra: abortar”, lo cierto es que en su uso rioplatense el participio pasivo del verbo se utiliza como un insulto en referencia alguien dañino o malvado. “Descendencia malparida” recoge, así, la semántica de un parto defectuoso y, a la vez, el carácter peyorativo que Yocasta, según el Mensajero, está atribuyendo a su prole.

### 3. Epílogo

Si la traducción del griego clásico a lenguas modernas conlleva siempre cierto empobrecimiento o pérdida de sus gozos y temblores,<sup>23</sup> más difícil aún es el caso de la poesía, donde las metáforas, el ritmo y las imágenes acústicas son, si no imposibles, muy difíciles de trasladar.<sup>24</sup> Al tratarse de una obra concebida para la oralidad y la ‘performance’, no para la lectura, hay que cuidar no solo el sentido del texto, sino también su musicalidad, su ritmo, su organización fonética.<sup>25</sup> Es por ello que, en mi versión, intenté ser fiel al texto griego, sí, pero igualmente fiel a nuestro español, cuidando siempre los modos rítmicos y armónicos de nuestra lengua. Un primer objetivo fue que quien lea se sienta parte de un texto que, aun cuando lejano en tiempo y espacio, forma parte de su propia historia cultural. Pero también busqué que sienta la suficiente extrañeza como para salirse de las convenciones lingüísticas y poéticas habituales, a fin de hacer la experiencia de la lectura de un texto clásico. No es este anhelo otro que el de Leopoldo Lugones, ya mencionado, aunque también el de Fray Luis de León a propósito de su traducción al español del *Cantar de los Cantares* (1580):

Guardar cuanto es posible las figuras de su original y su donaire, y hacer que hablen en castellano, y no como extranjeras y advenedizas, sino como nacidas en él (en Vega, 2004:141).

La escuela de traductores españoles ha logrado, con sus siglos de experiencia, que los clásicos hablaran en su lengua, “como nacidos en ella”. Hace tiempo ya que tenemos en nuestro país una deuda pendiente con nuestra propia lengua –y por ello mismo, con nuestra propia cultura–, en tanto vehículo legítimo de transmisión, (re)apropiación y conquista:

El grado o sentido histórico que posee una época puede evaluarse por el modo en que esa época traduce y se esfuerza por adueñarse de épocas precedentes. ¿No deberíamos renovar lo antiguo para nosotros y proyectarnos nosotros en ello? ¿No debemos acaso insuflarle nuestra alma a este cuerpo muerto? (F. Nietzsche, *La gaya ciencia* §83).

A continuación de estas palabras, refiriéndose a los romanos, Nietzsche agrega:

Todo lo antiguo y ajeno les resultaba embarazoso y, como romanos que eran, veían en ello un estímulo para una conquista romana. En aquellos tiempos, *se conquistaba cuando se traducía*. (F. Nietzsche, *La gaya ciencia* §83).

## Referencias

- Alamillo, Assela (2000). *Sófocles. Tragedias*. Madrid: Gredos.
- Austin, John (1962). *How to do Things with Words?* Oxford University Press.
- Bieda, Esteban (2020). *Sófocles. Edipo rey. Estudio preliminar, traducción y notas*. Buenos Aires: Winograd.
- Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé.
- Cassin, Barbara (Comp.) (1994). *Nuestros griegos y sus modernos*. Buenos Aires: Manantial.
- Chantraine, Pierre (1990). *Dictionnaires étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris: Klincksieck.
- Chomsky, Noam (1965). *Aspects of the Theory of Syntax*. MIT Press.
- Dawe, Roger (2006). *Sophocles. Oedipus Rex (revised edition)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dodds, Eric (1936). *Journal and Letters of Stephen MacKenna*. London.
- Eco, Umberto (2008). *Decir casi lo mismo*. Barcelona: Sudamericana.
- Finglass, Patrick (2018). *Sophocles. Oedipus the king*. Cambridge: Cambridge University Press.
- García Gual, Carlos (2012). *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Hardy, Jean (1932). *Aristote. Poétique*. Paris: Les Belles Lettres.
- Humbert, Jean (1972). *Syntaxe grecque*. Paris: Klincksieck.
- Jara, José (1992). *Federicho Nietzsche. La gaya ciencia*. Barcelona: Planeta.
- Jebb, Richard Claverhouse (1883 [2010]). *Sophocles: The Plays and Fragments. With Critical Notes, Commentary and Translation in English Prose*. New York: Cambridge University Press.
- Liddell, Henry & Scott, Robert (1996). *A Greek-English Lexicon*, Oxford: Oxford University Press.
- Lloyd-Jones, Hugh & Wilson, Nigel (1990). *Sophoclis Fabulae*. Oxford: Oxford Classical Texts.
- Long, Anthony (1968). *Language and Thought in Sophocles. A Study of Abstract Nouns and Poetic Technique*. London: University of London Classical Studies.
- Lugones, Leopoldo (1928). *Nuevos estudios helénicos*. Buenos Aires: Babel.
- Mandelbaum, David (ed.) (1949), *Selected Writings of Edward Sapir*. Berkeley: University of California Press.
- Ortega y Gasset, José (1952). “Miseria y esplendor de la traducción”, en *Obras completas*, Madrid: Espasa Calpe.
- Pérez Giménez, Aurelio y Martínez Díez, Alfonso (2000). *Hesíodo. Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Pinkler, Leandro (2006). *Sófocles. Edipo rey*. Buenos Aires: Biblos.
- Saravia, María Inés (2021). *Sófocles. Edipo Rey. Estudio preliminar, traducción y notas*. Villa María, Córdoba: Editorial Eduvim
- Schere, Jimena (2008). *Sófocles. Edipo rey. Antígona. Edipo en Colono*. Buenos Aires: Colihue.
- Smyth, Herbert (1984). *Greek Grammar*. Cambridge: Harvard University Press.
- Steiner, George (1975 [2013]). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Vega, Miguel (ed.) (2004). *Textos clásicos de teoría de la traducción (edición ampliada)*. Madrid: Cátedra.
- Wilkins, Augustus (1902). *M. Tulli Ciceronis Rhetorica*. Oxford: Oxford Classical Texts.



Willson, Patricia (2004). *La constelación del sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI.

### Notas

- 1 Carta fechada en 1919 (Dodds, 1936:154–155).
- 2 Para el caso específico del carácter histórico o no de la filosofía, cf. la famosa polémica entre P. Aubenque y J. Brunshwig en Cassin (1994: cap 1).
- 3 Para esta posición, cf. Chomsky (1965: 121) y Steiner (1975 [2013]: 85). Este universalismo suele observarse con cierto éxito en tres planos. Fonéticamente, se funda en la uniformidad del aparato fonológico humano. En el plano gramatical, toda lengua conocida posee pronombres de primer y segunda persona del singular, así como las categorías de nombre propio y, aunque con particularidades, las de sujeto-verbo-objeto. Finalmente, en el plano semántico se han detectado diversas metáforas comunes a variedad de lenguas (la pupila del ojo comparada con una niña: ‘pupilla’), palabras tabú, onomatopeyas, oposición blanco-negro, entre otras.
- 4 Las lenguas cambian en, al menos, dos aspectos: uno, cuantitativo, consiste en el aumento y disminución de palabras que conforman la lengua (“megabyte”, etc.); otro, cualitativo, consiste en la modificación de los matices significativos y de sentido de los elementos léxicos existentes (v.g. “desaparecido” en Argentina luego de la última Dictadura cívico-militar).
- 5 Una prueba de esto es que no ha habido traducción que, tarde o temprano, no fuera criticada en algún aspecto y reemplazada por otra: “considérese el hecho comprobado de que las traducciones envejecen: el inglés de Shakespeare sigue siendo siempre el mismo, pero el italiano de las traducciones shakespearianas de hace un siglo denuncia su propia edad” (Eco, 2008:220). Borges ha ido un poco más allá de esta afirmación de Eco: si las traducciones envejecen, es porque las lenguas mismas envejecen: “El texto de Cervantes y de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. [...] También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época” (Borges, 1974:449).
- 6 “Toda traducción, hasta cierto punto, domestica, y es inteligible para el lector cuando este se reconoce a sí mismo, identificando los valores vernáculos que están inscriptos en ella a través de determinadas estrategias discursivas [...]. La domesticación no consiste únicamente en la reescritura del texto foráneo en lengua comprensible y aceptable para la cultura importadora, sino también en el hecho de que la institución literaria seleccione, según ciertos criterios, aquello que tomará de la tradición extranjera luego de haber medido fuerzas imaginarias con ella” (Willson, 2004:13).
- 7 Cicerón afirma no traducir a Esquines y Demóstenes como “intérprete”, sino como “orador”: “no me fue preciso traducir palabra por palabra, sino que conservé el género entero de las palabras y su fuerza: no consideré oportuno dárselas al lector en su número, sino en su peso” (*De orat. V*).
- 8 Extremar esta imposibilidad de literalidad también podría llevar a hacer de la traducción una tarea imposible: “lo que consideramos traducción no pasaría de ser un conjunto convencional de analogías aproximadas, un esbozo de reproducción apenas tolerable cuando las dos lenguas o culturas tienen algún parentesco, pero francamente espurio cuando están en juego dos idiomas remotos y dos sensibilidades tan distintas como distantes” (Steiner, 1975 [2013]: 94). “El punto en cuestión es que el “mundo real” está en gran parte inconscientemente fundado sobre los hábitos lingüísticos del grupo. No existen lenguas lo suficientemente parecidas como para hacerlas representar la misma realidad social. Los mundos en los que están insertas las diversas sociedades son mundos distintos y no simplemente el mismo universo provisto de diferentes etiquetas” (Edward Sapir, en Mandelbaum, 1949:149).
- 9 He abordado algunas de las cuestiones que siguen en Bieda (2020:149–164).
- 10 Es algo comúnmente aceptado el hecho de que una de las notas características del español de la Argentina es la presencia casi sin excepciones del voseo. Si bien en otros españoles americanos el voseo también existe, no está tan difundido como en el caso del argentino.
- 11 Obviamente, estoy pensando en textos literarios, filosóficos, etcétera. Algo diferente podría decirse de textos netamente técnico-científicos, donde una traducción más aritmética sea posible en algún sentido.

- 12 Aunque, digámoslo una vez, en el marco de los límites del texto fuente y de la gramática.
- 13 Muchas de las alternativas que propongo a continuación no son las que he adoptado en mi traducción del año 2020. Sirva ello como prueba adicional del envejecimiento de las traducciones, incluso para el traductor.
- 14 Mi traducción.
- 15 Cf. Dawe, *ad loc.* Cf. el v. 1094 donde el Coro vuelve a utilizar el verbo (χορεύεσθαι) para referirse a su propia actividad en la escena. Cf. *contra* Jebb *ad loc.*
- 16 La semejanza entre hijos y padres era, en el imaginario griego, un criterio de distinción entre sociedades prósperas y desgraciadas; cf. Hesíodo, *Trabajos y días* vv. 182 y 235.
- 17 Es justamente debido a esta incertidumbre que encontramos dos enmiendas de parte de editores modernos (cf. aparato crítico de OCT): τοῖς γ' (Dawe, aunque 'dubitantly') y ᾠ τοῖς (Blaydes). Como se ve, en ambos casos se trata, ante todo, de eliminar el καί.
- 18 Para otras referencias a hombres soñando que se acuestan con sus madres, cf. Heródoto VI, 107 y Platón, *República* 571c
- 19 Cf. LSJ s.v. A.IV y los ejemplos allí citados, así como también Esquilo, *Persas* 168–169 y Eurípides, *Andrómaca* 406. En castellano, además de designar el órgano de la visión, la palabra "ojo" se utiliza exclamativamente como sinónimo de "¡cuidado!".
- 20 Una asociación fonética, no etimológica, de esta índole es señalada por Steiner (1975 [2013]:23 ss.) a propósito de algunas obras de Shakespeare, v.g. el adjetivo 'yellow' ("amarillo") calificando a Iachimo en *Cimbelino* (de quien Póstumo está celoso) y el adjetivo 'jealous'.
- 21 Humbert §200 (mi trad.). Cf. Smyth §§1824 y 1828, y Humbert §199. Jebb *ad loc.*: "must have come true". Finglass *contra*, opina que este optativo con ἄν tiene la mera función de expresar excitación.
- 22 Aunque en παιδουργία se fusionan la causa (engendrar) como el efecto (descendencia); cf. Long (1968: 122). La raíz παιδουργ- (en lugar de la más habitual παιδοποι-) está atestiguada solo en este pasaje, en el *Ion* de Eurípides (175) y en *Leyes* 775c, de Platón.
- 23 "Cuando se compara con el texto una traducción de Platón, aun la más reciente, sorprende e irrita no que las voluptuosidades del estilo platónico se hayan volatilizado al ser vertidas, sino que se pierdan las tres cuartas partes de las cosas, de las cosas mismas que actúan en las frases del filósofo y con que éste, en su viviente pensar, tropieza, que insinúa o acaricia al paso. Por eso, no, como suele creerse, por la amputación de su belleza interesa tan poco al lector actual. ¿Cómo va a interesar si han vaciado el texto antes y han dejado solo un tenue perfil sin gozos ni temblores?", (Ortega y Gasset, 1952:450–451).
- 24 De allí las palabras de J.L.Vives, humanista español del s. XVI que, en su *Arte de hablar*, decía a propósito de la traducción de poesía griega y latina: "La poesía debe ser interpretada con mucha más libertad que la prosa por la coacción del ritmo. Permítase en ella añadir, quitar y cambiar [...] mientras quede salva la integridad del pensamiento poético" (en Vega 2004:124).
- 25 En mi caso particular, he retocado la traducción de algunos textos en función de la opinión y experiencia de los actores y actrices con quienes montamos una versión teatral de *Edipo rey* (abril–junio de 2019, Teatro Nacional Cervantes, dirección de Cristina Banegas, versión y dramaturgia de Esteban Bieda).

Ivana S. Chialva\*

Universidad Nacional del  
Litoral / Consejo Nacional de  
Investigaciones Científicas y  
Técnicas, Argentina  
ichialva@gmail.com

Julián Correa\*\*

Universidad Nacional del  
Litoral, Argentina  
julic\_4@hotmail.com

El hilo de la fábula

Universidad Nacional  
del Litoral, Argentina  
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,  
julio-diciembre, 2022  
vol. 20, núm. 24, e0020,  
[revistaelhilodelafabula@  
fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar)

Recepción: 27 08 2022  
Aprobación: 10 10 2022

URL: [https://  
bibliotecavirtual.unl.edu.  
ar/publicaciones/index.  
php/HilodelaFabula/article/  
view/12217](https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/12217)

DOI: [https://doi.  
org/10.14409/hf.20.24.  
e0020](https://doi.org/10.14409/hf.20.24.e0020)



Esta obra está bajo una  
[Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0  
Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

## “demasiado poético” (Arist. *Rh.* 1406b10): sobre la música de los argumentos de *En defensa de Palamedes de Gorgias*

“too poetic” (Arist. *Rh.* 1406b10): about the music of the arguments in Gorgias’ *Defense of Palamedes*

### Resumen

La musicalidad del estilo poético de la prosa gorgiana ha sido un rasgo discutido en su propia lengua e, incluso, no siempre traducido en las versiones del texto en las lenguas modernas. En este trabajo buscaremos: 1. explorar las críticas a Gorgias a partir de pasajes de *Retórica* de Aristóteles; 2. evidenciar la coincidencia de los lugares comunes (‘tópoi’) en Gorgias y Aristóteles para los argumentos específicos del género judicial; 3. atender a la musicalidad de las figuras poéticas en la construcción de argumentos y en su potencia persuasiva. Finalmente, expondremos nuestro criterio para la traducción de la musicalidad del estilo poético de Gorgias en la pieza *En defensa de Palamedes* (2021).

### Palabras clave

Gorgias, Palamedes, retórica, estilo poético, musicalidad

### Abstract

The *musicality* of the poetic style of the Gorgian prose has been a feature discussed in its own language and even not always translated in modern languages’ versions of the text. In this article we seek to: 1. explore some of the criticisms of Gorgias based on passages from Aristotle’s *Rhetoric*; 2. show the coincidence of the common places (‘topoi’) in Gorgias and Aristotle used for the specific arguments of the judicial genre; 3. interpret the *musicality* of poetic figures in the construction of arguments and consider their persuasive power. Finally, we will present our criteria for the translation of the *musicality* of Gorgias’s poetic style in the piece *In defense of Palamedes* (2021).

### Keywords

Gorgias, Palamedes, rhetoric, poetic style, musicality

\*Ivana S. Chialva es doctora en Letras. Se desempeña como profesora titular de Literaturas griega y latina, Griego I y II de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral y es Investigadora Adjunta del CONICET (sede IHuCSO). Ha participado en diversos proyectos de investigación en torno a la educación retórica y su influencia en la prosa griega de época imperial. Ha publicado numerosos artículos, capítulos y libros en coautoría, entre ellos la edición bilingüe del *Encomio de Helena* (2013) y *En defensa de Palamedes de Gorgias* (2021).

\*\*Julián Correa es profesor de Filosofía. Ha participado en diversos proyectos de investigación relativos al estudio de la sofística en la Grecia antigua. Es autor de artículos y comunicaciones sobre la obra y el pensamiento de Gorgias de Leontinos y coautor de la edición bilingüe *En defensa de Palamedes de Gorgias* (2021). Actualmente investiga la recepción del pensamiento gorgiano en Platón y Aristóteles.

La musicalidad de una obra en lengua original quizás sea uno de esos intraducibles del texto que todo traductor mantiene frente a sus ojos con ansiedad tantállica. Esto es aún más inasequible en el caso del griego antiguo que constituía, en sí mismo, una lengua "musical", con vocales largas y breves, consonantes dobles, espíritus y, presumiblemente, elevaciones y depresiones del tono a las que harían alusión los posteriores acentos graves y agudos. Aunque decir "una lengua" para el caso de los textos griegos producidos hasta el período helenístico es ya una simplificación que deja de lado los matices dialectales presentes en la mayoría de las obras y que despertaban en los oyentes asociaciones culturales e identitarias que sólo podemos conjeturar. A su vez, una segunda música más específica se creaba cuando una o varias de esas formas dialectales se combinaban en el uso de las sílabas largas y breves que se mantenían o modificaban para formar otro ritmo: el de los metros en los versos poéticos. Una tercera forma de musicalidad, a su vez, resultaba de las figuras poéticas que, dispuestas intencionalmente por el autor, construían un ritmo, una frecuencia sonora y una lógica significativa particular en la obra como un todo. Y finalmente, debe tenerse en cuenta una cuarta forma de musicalidad que en las últimas décadas ha sido revalorizada en su anclaje lingüístico de partículas, léxico y estructuras sintácticas: la de la 'performance' oral de la circulación de los textos. Es decir que las obras de la Grecia antigua, especialmente aquellas producidas hasta la época clásica (aunque en las etapas siguientes la lectura oral sigue siendo la predominante), son compuestas para la ejecución oral, aun cuando recurren a la escritura para la composición y para una posterior etapa de circulación y enseñanza escolar.

La primera y la segunda de estas músicas son prácticamente intraducibles, ya que no es posible mantener una correspondencia entre una lengua de acentuación tonal, como el griego antiguo, y una con acentos de intensidad, como el español, ni conservar la duración de las sílabas, ni las sutilezas del metro griego y sus envíos a registros más solemnes o más próximos a la oralidad. Sin embargo, la tercera y la cuarta, la música de las figuras poéticas y la 'performance' oral de una obra (escrita), puede constituir un terreno provechoso en ese paisaje lingüístico de carencias.

En el caso de las piezas literarias, esa dimensión compositiva suele ser atendida y preservada en la versión de la lengua de llegada; pero en el caso de otras obras que presentan una prosa poética en general y cuya finalidad es afín a campos como el filosófico, el retórico, el historiográfico, etc., no siempre esos recursos constituyen necesariamente un aspecto a ser identificado y traducido. Un caso representativo lo constituye la prosa de Gorgias de Leontinos, uno de los "maestros de la palabra" (Ramírez Vidal, 2016) que explora con formas comunicativas originales para crear persuasión en la segunda mitad del siglo V a.C.

Tanto en las obras completas de transmisión directa (*Encomio de Helena*, *En defensa de Palamedes*) y de transmisión indirecta (*Sobre el no ser*) como en los escasos fragmentos de otras piezas atribuidas a él (*Epitafio*) y en los testimonios se reconoce como rasgo unificante la 'léxis' afectada por un amplio muestrario de figuras poéticas: ya sean tratados, defensas judiciales, encomios, epitafios, sentencias retórico-literarias, incluso anécdotas, todo ese corpus está signado por un extrañamiento intencional de las formas discursivas a través de los juegos de lenguaje.

Ahora bien, este es quizás uno de los aspectos más polémicos de Gorgias, a quien se le cuestionaba trabajar la musicalidad de las palabras como forma de seducción y persuasión del discurso en detrimento de los argumentos lógicos. Una de las primeras fuentes en discutir la base rítmico-poética de la prosa gorgiana es, precisamente, Aristóteles en su texto fundacional *Retórica* (*Rh.*).

En este trabajo buscaremos: en un primer momento, explorar las críticas a Gorgias a partir de pasajes de esta obra de Aristóteles; en un segundo momento, evidenciar algunos lugares comunes (τόποι) entre Gorgias y Aristóteles en la construcción de argumentos específicos del género judicial; y en un tercer momento, atender a la musicalidad de las figuras poéticas en la construcción de argumentos y en su potencia persuasiva. Finalmente, plantearemos nuestra interpretación y nuestro criterio de traducción de la musicalidad del estilo poético de Gorgias en la pieza *En defensa de Palamedes* (2021).

### 1. Aristóteles (Rh. 1406b10): ποιητικῶς γὰρ ἄγαν, "demasiado poético"

Aristóteles sistematiza los recursos de la retórica en su tratado homónimo: es allí donde más veces cita a Gorgias aludiendo, específicamente, a este rasgo poético-musical del uso persuasivo del lenguaje. Lo interesante de estas alusiones es que permiten contrastar las concepciones sobre el lenguaje y sobre la construcción de argumentos que allí subyacen. Tomemos la primera mención directa a Gorgias en *Rh.* Después de aclarar que "los nombres son imitaciones" (τὰ γὰρ ὀνόματα μιμήματα ἐστίν) y que los primeros en usarlos fueron los poetas, agrega (*Rh.* 1404a24):

Ahora bien, como los poetas, aun diciendo vaciedades, parecían conseguir fama a causa de su expresión, por este motivo la expresión fue en un principio poética, como la de Gorgias; y aún hoy la mayoría de los que carecen de ilustración piensan que los que mejor hablan son los que usan esta clase de expresión. Pero esto no es así, sino que la expresión en el discurso es diferente que en la poesía. (Racionero, 1990:484)<sup>1</sup>

El fragmento posiciona a Gorgias en un momento inicial de la retórica, cercano a la poesía, donde la prosa toma de aquella su "estilo poético" (ποιητικὴ πρώτη ἐγένετο λέξις) en función de la "fama" (δόξα). Ahora bien, se advierte aquí un intento de diferenciación marcado entre ambos campos y la 'léxis' que los distingue: la poesía queda asociada a la vaciedad de argumentos (εὐήθη) y al gusto de los ignorantes (ἀπαιδέυτοι) mientras que la retórica es superior a la poesía en tanto λόγος.

Sin duda, esta explicación resulta un tanto esquemática incluso para la valoración de la poesía por parte del propio Aristóteles en su *Poética*, si bien es cierto que tampoco en esta obra el estagirita focaliza en las figuras poéticas de estilo, con excepción de alguna como la metáfora. Pero el punto al que se dirige esta crítica es anticipada en el Libro II (*Rh.* 1395b30) cuando, al tratar sobre los entimemas, cita dos versos del *Hipólito* (vv. 988–9) de Eurípides donde el joven cuestiona que los oradores incultos hablan con más musicalidad (μουσικωτέρως λέγειν) al pueblo.<sup>2</sup> En la nota al pie, el traductor indica que el adverbio μουσικωτέρως "remite a la persuasión que engendra la musicalidad del discurso, en cuya fuerza se fundaba uno de los pilares de la retórica de Gorgias" (1990:418). Nuevamente, la musicalidad del discurso oratorio se pone en el centro del debate. No obstante, en esta consideración, tanto del filósofo como de su traductor, se omiten varias cuestiones evidentes. En primer lugar, Eurípides, como poeta trágico, modela la musicalidad de su propio lenguaje, y también lo hace como herramienta lógica y persuasiva, después de todo, los festivales eran competencias ante espectadores y jueces a los que había que convencer: por ende, la musicalidad poética no está reñida con la construcción de argumentos. En segundo lugar, puede que trate de diferenciarse la musicalidad de los poetas de la de los oradores, pero las relaciones entre las obras de Eurípides y Gorgias son lo suficientemente estrechas, a finales del s. V a.C., como para no advertir que tal diferenciación corresponde a una especificidad más propia de la división de 'génos' de Aristóteles que a las formas fluidas de circulación de las ideas entre diferentes tipos de discursos en la polis clásica.

Evidentemente, tanto el poeta trágico como el filósofo critican una práctica oratoria que se había extendido y que recurría a un excesivo uso de las figuras poéticas sin que esa presencia tuviera mayor finalidad que la de agradar o seducir a una mayoría, cuestión criticada por el propio Gorgias en *Encomio de Helena* (11 y 13), donde se advierte sobre aquellos que convencen a una multitud modelando un 'lógos' falso o hablando con arte (τεχνή) aunque sin verdad. Pero, además, esa misma posición gorgiana se deduce del siguiente pasaje citado por Aristóteles donde consigna ejemplos de la esterilidad o superficialidad (τὰ ψυχρὰ) de los términos compuestos y alude, entre otros, a neologismos creados por Gorgias (Rh. 1405b38): "O lo que Gorgias llamaba «musimendicantiaduladores, perjuros y bienjuradores»." (1990:497)<sup>3</sup>

De los tres términos citados, el primero "musimendicantiaduladores" o, como proponemos traducir, "mendimusiaduladores" (πρωχομουσοκόλοκας) es un 'hápax', probablemente, un neologismo gorgiano; el segundo término "perjurar" (ἐπιορκέω) es un verbo atestiguado ya en *Ilíada* y su contrario "bienjurar" (εὖορκέω) aparece en fuentes contemporáneas a Gorgias como Tucídides (5.30) y también en Eurípides (Or. 1517) aunque la mención con su contrario, formando un juego conceptual y musical, parece presentarse por primera vez en este pasaje gorgiano y luego será retomado por Isócrates (1.23) y Jámblico (VP 28.144). Es decir que a partir de elementos pre-existentes de la lengua griega, Gorgias realiza un uso creativo en busca de un efecto particular, que no desestima la gracia, la sorpresa e, incluso, la ironía pero que no necesariamente supone, en su caso, esterilidad o superficialidad. Ahora bien, aunque no es posible saber a qué contexto pertenece este testimonio, cuya única mención transmitida es la cita aristotélica, la invención del término compuesto parece orientarse a una crítica al uso de la musicalidad en los discursos para ganar con muy poco trabajo la adulación de los oyentes, cuestión a la que apunta Aristóteles en los pasajes anteriores. Pero si la crítica a un uso superficial de la musicalidad poética en los discursos es compartida por Eurípides, Gorgias y Aristóteles, este último también critica la composición innovadora del léxico, como concluye al final de los ejemplos: "Todos estos términos tienen, en efecto, una apariencia poética a causa de su composición." (1990:498)<sup>4</sup>

En definitiva, la crítica de Aristóteles se centra en lo innecesario de estos recursos en la oratoria por su cercanía con otro tipo de composiciones (poéticas) y por los efectos de extrañamiento que producen en su estilo y en los efectos en el receptor. Así se deduce de su crítica a cierto uso de la metáfora (Rh. 1406b5):

Todavía hay una cuarta causa de esterilidad que radica en las metáforas. Porque, ciertamente, también hay metáforas que no son adecuadas: unas porque son ridículas (dado que también los comediógrafos emplean metáforas) y, otras, porque son en exceso graves y trágicas. Por otra parte, las hay que carecen de claridad, si están traídas de muy lejos, como ocurre con las de Gorgias: «pálidos y anémicos sucesos»; o «vergonzosamente sembraste, dañina cosecha recolectas». Todo esto es demasiado poético. (1990:500)<sup>5</sup>

Es interesante el adjetivo ἀπρεπεῖς para calificar ciertas metáforas porque delimita la taxativa noción del τὸ τρέπον ("lo adecuado", "lo apropiado") como valor inherente a la composición de un tipo de discurso dado. Nuevamente, es difícil evaluar estos fragmentos ya que desconocemos el contexto al cual pertenecían y por lo tanto no podemos considerar su función pragmática o si formaban parte de una red significativa que construía un paralelo a lo largo del texto, pero sí es posible reconocer la formación novedosa y poco convencional de las frases. Retomemos la última citada: "σὺ δὲ ταῦτα αἰσχρῶς μὲν ἔσπειρας κακῶς δὲ ἐθήρισας" «vergonzosamente sembraste, dañina cosecha recolectas»; el tono de sentencia gnómica, la composición del paralelismo léxico-sintáctico y la correlación causal de las partículas –nótese que ambos recursos estilísticos no han sido conservados en la versión castellana– dan cuenta de la apropiación creativa del imaginario de la lengua. Por ejemplo, el uso metafórico del verbo σπείρω ("sembrar") está atestiguado en Aristófanes (V. 1044) con el sentido de sembrar ideas con discursos y, décadas después, Platón retoma la metáfora de escribir ideas como "sembrar en los campos de las letras" (τοὺς μὲν ἐν γράμμασι κήπους, *Phdr.* 276c8; 276d1). Como puede notarse, y para seguir con la imagen agrícola,



la "siembra de metáforas" (incluso de metáforas muy similares) era transversal a géneros y fines discursivos muy diversos, pero en el intento aristotélico de restringir su uso al campo de lo poético y deslindarlo de la retórica subyace quizás un intento más fundamental de diferenciar aquellas composiciones miméticas (claramente la poesía) de los saberes prácticos, como la retórica, que no lo son.

En esta división genérica subyace una noción sobre el lenguaje y las formas de producir conocimiento con los discursos que claramente no está presente en Gorgias, donde la mixtura de géneros para la producción de argumentos es un programa de escritura en todas las piezas conservadas del rétor, incluso en los testimonios aislados que hemos citado aquí. Valga como último caso, una cita, probablemente extraída de una *Téchne* retórica atribuida a Gorgias, a la cual pertenecería esta frase transmitida por Aristóteles en *Rh.* 1419b4: "y que conviene —como decía Gorgias, que en esto hablaba rectamente— «echar a perder la seriedad de los adversarios por medio de la risa y su risa por medio de la seriedad»." (1990:59)<sup>6</sup>

Aristóteles lo menciona al hablar sobre la utilidad de las frases cómicas o ridículas (*περὶ δὲ τῶν γελοίων*) en la oratoria y remite a la parte de su *Poética* dedicada a la comedia (hoy perdida). En este brevísimo pasaje elogia, como forma de comicidad, la ironía, recurso que según el propio Aristóteles caracterizaba las expresiones de Gorgias, diferenciándolo de lo estrictamente bufonesco (*βωμολοχία*).<sup>7</sup> De modo que el intento de restringir los usos y la presencia de todo aquello que es propio de lo poético en la retórica es precisamente el movimiento inverso que emprende Gorgias casi un siglo antes.

Del estudio de las obras conservadas, de los fragmentos, los testimonios e incluso de las anécdotas en torno a su figura pública<sup>8</sup>, se deduce que la presencia de las figuras poéticas, denominadas en su nombre, 'schémata gorgíeia', no resultan una mera ornamentación formal sino que buscan objetivos concretos, y que esos objetivos no están condicionados por el tipo de discurso o por el contexto pragmático (sea festivo, luctuoso o teórico): así, tanto en un encomio, un discurso fúnebre, una apología judicial, un tratado teórico (parodizado o no) o un tratado propositivo sobre el arte retórico, las figuras poéticas trabajan en función de la argumentación que se intenta construir.

En su propuesta, el aspecto lúdico del lenguaje con los neologismos, las palabras compuestas, los juegos sonoros, las estructuras simétricas con dualidades, repeticiones, antítesis, quiasmos, etc. apuntan a diversos efectos sobre el oyente (y lector) sin que esto renuncie a la seriedad de los argumentos, sino que, por el contrario, buscan la contundencia persuasiva de estos. Observemos, ahora, la delimitación de los argumentos de la retórica forense en su apología.

## 2. Los motivos del delito y sus usos retóricos: "queriendo no habría podido y, pudiendo, no habría querido" (*Pal.* 5).

*En defensa de Palamedes* (¿415 a.C.?) es una pieza ficcional de retórica forense, es decir, una *ἀπολογία* que busca refutar un discurso previo de acusación (*κατηγορία*). La originalidad de esta pieza reside en múltiples aristas de las cuales nos centraremos aquí en dos. En primer lugar, se trata de la defensa de un héroe mítico, perteneciente al Ciclo Troyano, cuyo juicio por una falsa acusación de traición hacia el ejército griego y en beneficio de los troyanos fue tramada por otro griego, Odiseo. Si bien el enfrentamiento entre ambos héroes está atestiguado ya en el poema arcaico de las *Ciprias* (del cual sobreviven pocos fragmentos), la versión de un juicio, con pruebas falsas, donde Palamedes es sentenciado y lapidado aparece en las fuentes trágicas del siglo V ateniense. El segundo aspecto original de la obra reside en su formato discursivo que, a diferencia de las obras trágicas, es un exponente del género del 'lógos amártyros' (Rossetti, 1995) "sin testigos", sin pruebas, sólo los discursos y sus ar-



gumentos. Entonces, se trata de refutar lo que el acusador dice "que ocurrió" para confirmar que era imposible que ocurriera un hecho de traición por parte de Palamedes. Así, el discurso avanza según un método apagógico: esto es demostrar la verdad de un argumento a partir de la imposibilidad de la afirmación de su contrario. Entonces, si bien la pieza pertenece al género judicial, es un discurso de exhibición de las dotes retóricas de Gorgias para tratar un determinado delito que, a diferencia de los casos reales del discurso judicial, ya se sabe a ciencia cierta que no ocurrió: Palamedes es inocente y la acusación de Odiseo, falsa. El tema es demostrarlo con precisión y lógica en los argumentos.

Según Aristóteles, la oratoria forense tiene tres temas principales para la formación de sus silogismos (*Rh.* 1368b26): "determinar por qué causas (ἐνεκα) y en qué disposición (πῶς) se comete injusticia, así como contra quiénes (τίνας)." (1990:255)<sup>9</sup>

Ahora bien, estos tres aspectos relativos al discurso judicial están presentes en la apología pero no como problema general, 'thésis', sino como caso particular, 'hipóthesis' (Pernot, 1986:271). Si en la primera parte del trabajo nos centramos en los contrastes entre la retórica gorgiana y la retórica aristotélica, en este apartado quisiéramos dejar en evidencia la continuidad de una línea retórica más escolar, que lleva de los 'tópoi' del ejercicio de exhibición gorgiano a la sistematización de esos 'tópoi' en *Retórica*, los que luego tendrán su organización y difusión en la educación retórica con los *Progymnasmata* imperiales.

Consignaremos algunos de esos vínculos en la enseñanza argumentativa de la retórica judicial atendiendo a dos aspectos centrales: la definición sobre el delito y sus causas para Aristóteles y la argumentación apagógica de Palamedes. Como veremos, el tratamiento que el filósofo da a los argumentos en este género retoma aspectos de una tradición retórica ya presente en Gorgias, a fines del siglo precedente, lo que revela la continuidad de esos lineamientos teóricos generales: un ejemplo claro es la causalidad psicológica como determinante de lo que es considerado como justo o injusto, centrando así la reflexión del 'lógos dikanikós' en estrecha relación con el análisis de los caracteres y pasiones humanas. En la enunciación gorgiana, el personaje Palamedes deja de manifiesto este marco de causalidad psicológica, tanto en lo que respecta a su propia persona como a la de su acusador Odiseo, para esclarecer en su argumentación "los motivos" (τὰ ἐνεκα) por los cuales un hombre realiza acciones injustas o justas de manera premeditada: "Y también piensen en común esto. ¿Por qué motivo (ἐνεκα) me convenía querer hacer esto, si hubiera podido realmente hacerlo?" (2021:137)<sup>10</sup>

Si Aristóteles utiliza como criterio organizador la voluntariedad e involuntariedad de los actos justos e injustos (*Rh.* 1368b-1369a5), Gorgias enuncia en boca del héroe un criterio semejante a la hora de exhibir los múltiples argumentos que darán cuenta de su inocencia: "queriendo (βουλῆθεις) no habría podido y, pudiendo, no habría querido (ἐβουλήθην) poner manos en tales hechos." (2021:133)<sup>11</sup> No hay causa del delito y no hay cómo llevarlo a cabo.

Por un lado, la primera estructura argumentativa que apunta a la posibilidad de la acción delictiva e injusta, coincide con el enunciado aristotélico sobre el modo de ser de quienes cometen injusticia (*Rh.* 1372a5): "Pues bien, los hombres cometen injusticia cuando piensan que poner en práctica una determinada acción es posible (δυνατόν), y posible para ellos mismos (αὐτοῖς δυνατόν)" (1990:273). Esta posibilidad de realizar acciones contra la ley se deducen, para Aristóteles, de los cálculos o premeditaciones que realiza toda persona que desea actuar injustamente: que su acción quedará oculta (λαθεῖν) una vez realizada; que no sufrirá proceso judicial alguno en caso que no pueda ocultar su accionar; o bien que, aun procesado judicialmente, estime mayor el provecho o la ganancia (τὸ κέρδος) de su acción que el sufrimiento por la condena legal (*Rh.* 1372a5). Precisamente, los argumentos que van desde el párrafo 7 al 12 del texto gorgiano se centran en mostrar una equivalencia lógica entre la inocencia de Palamedes y la imposibilidad de llevar a cabo un entramado de acciones que "deben quedar ocultas" (2021:133) para su con-

creación, en tanto esto resulta inviable de pensar en un contexto de plena visibilidad como lo es el de un campamento de guerra: "Y, así, hacer todo <esto> era total y en todo imposible para mí (ἀδύνατον ἦν μοι)" (2021:137).

Por su parte, en la segunda estructura argumentativa de su refutación ("pudiendo, no habría querido") la defensa ubica las causas posibles del delito en las modalidades generales de la voluntad humana. Lo que allí encontramos se vincula a lo que Aristóteles luego circunscribe en *Retórica* al campo de la βούλησις o el "deseo voluntario", aludiendo a aquellos deseos que son racionales por apuntar al bien: "El deseo voluntario es un apetito racional de bien (pues nadie quiere algo sino cuando cree que es bueno" (1990:258); y entre los distintos tipos de acción, "<se hacen> por cálculo racional las que, según los bienes dichos, parecen ser convenientes para un fin o en el sentido de un fin, cuando se ponen en práctica efectivamente por causa de la conveniencia" (1990:261).

Todos los motivos enumerados por Palamedes en esta sección de su apología (*Pal.* 13–21) demuestran el absurdo de las causas voluntarias para realizar el delito, esto es, a partir de una elección intencional. Si el héroe hubiera querido cometer la traición de la que se le acusa, ninguno de los actos necesarios para su realización le hubiera proporcionado bien o provecho alguno para sí, sino todo lo contrario, "y por lo tanto la acción no tenía ninguna retribución (ἔκτισιν) buena" (2021:139). Esta deliberación sobre las posibles causas incluye además a quiénes beneficiaría o perjudicaría con su delito para demostrar que ninguno de los resultados hubiera sido favorable para él y que nadie realiza acciones delictivas o injustas "porque desea sufrir" (2021:139).

Tanto las condiciones de posibilidad de una acción como el horizonte de conveniencias y bienes que se demarcan como fines de acciones racionales y voluntarias son los puntos fundamentales de argumentación presentes en *En defensa de Palamedes* y en *Retórica* para el análisis de las modalidades del obrar humano en general, y circunscritas a lo que es considerado justo o injusto en particular en el marco de un discurso retórico forense.

Otro punto de contacto en torno a los lugares comunes de este género es el que aborda las nociones de "honor" (τιμή) y "buena reputación" (ἔδοξία). Aristóteles ubica estos valores entre las cosas más placenteras (τῶν ἡδίστων), dado que le permiten al hombre virtuoso reconocerse como tal, y mayor placer da si esas cualidades son otorgadas y reconocidas por los conciudadanos.<sup>12</sup> Ambas nociones y las circunstancias en que se desarrollan para un estado de mayor placer se encuentran también entre líneas en el discurso de Palamedes. El motivo del honor es, de comienzo (*Pal.* 1), la preocupación del héroe: el peligro real de su situación de acusado radica en el "honor" (τιμή) o el "deshonor" de la acusación. La apología señala además insistentemente el cuidado vital de la propia reputación, δόξα, entre los pares y conciudadanos, convirtiéndose estratégicamente en el centro de la persuasión cuando se dirige a los jueces mismos que deben dictaminar su culpabilidad o inocencia.<sup>13</sup> Tanto el honor como la buena reputación reconfortan y hacen más placentera (ὑπερήδιστον) la propia vida cuando es otorgada, además, por los pares griegos, los iguales y conciudadanos a los que se tiene por los mejores y más veraces.<sup>14</sup>

Como estos, es posible encontrar más puntos de encuentro y diálogo entre *En defensa de Palamedes* y *Retórica* relativos a la dimensión ética, en donde se exhiben enunciados que denotan un análisis de la acción humana en general, sus motivaciones y disposiciones, y sobre las acciones justas e injustas en particular (ligado al análisis de los valores que se ponen en juego en la polis, incluso teniendo en cuenta la gran distancia temporal entre estos textos y, por tanto, entre los modos de vida ciudadana correspondientes a contextos históricos-políticos ciertamente disímiles). Sostenemos así que es plausible entrever ya en la retórica gorgiana aportes significativos precedentes a la sistematización que encontramos en *Retórica*, y que sugieren modelos de razonamiento práctico.

### 3. Y para qué poesía: sobre el ritmo, la armonía y las figuras gorgianas

Ahora bien, la consonancia en Gorgias y Aristóteles en cuanto a la posibilidad de realización de un acto injusto demuestra, como ha afirmado Penella, que tanto la confirmación y refutación de argumentos están en la base de la educación escolar retórica para argumentar según los lugares comunes ('τόποι') que se vinculan a las razones o fines de toda acción humana (Penella, 2011:84). En el caso de Gorgias esos τόποι o lugares comunes de la defensa judicial se estructuran en una argumentación apagógica de "dos vías" de las cuales una y otra resultan imposibles: "presentaré de dos formas ante ustedes que no dice la verdad: queriendo no habría podido y, pudiendo, no habría querido poner manos en tales hechos" (2021:133)<sup>15</sup>. Como se lee en el pasaje en lengua original y en la traducción ese estilo juega con la repetición léxica de dos formas verbales (una como verbo conjugado y otra como participio) construidas en forma espejada y negadas, a su vez, por la repetición de otra partícula "y no", "ni" (οὔτε) que marca una secuencialidad. Un aspecto importante del texto gorgiano es que se trata de un texto escrito para la oralidad: los encomios, las defensas, especialmente aquellas que no intervenían en un caso real sino que funcionaban como demostración de las capacidades oratorias sobre un tema mítico muy conocido, eran discursos declamados con una 'performance' del rétor en ámbitos públicos, como asambleas o teatros. En este sentido, la dimensión placentera del lenguaje poético tiene diversas funciones: por un lado, la presentación de los argumentos en paralelo e inversos resulta una estrategia económica y sintética de la presentación de la estructura general del discurso, a la vez que constituye un recurso mnemotécnico efectivo para los oyentes. Las partículas de coordinación, frecuentes, variadas (y no siempre traducidas) establecen, a su vez, una secuencialidad en la cadena de hipótesis que se plantean y se niegan en cada párrafo.

Consideremos un ejemplo de este procedimiento en el pasaje antes citado de *Pal.* 1, donde el héroe desplaza el riesgo de la condena a muerte hacia el debate sobre el honor y el deshonor de la muerte y la responsabilidad de las instituciones cívicas: "Una de dos: o debo **morir con justicia** o, ante los *más* grandes reproches y la causa *más* vergonzosa, **morir con violencia**" (πότερά με χρῆ δικαίως ἀποθανεῖν ἢ μετ' ὀνειδῶν μεγίστων καὶ τῆς αἰσχίστης αἰτίας βιαίως ἀποθανεῖν). La reiteración de palabras con la raíz θαν- (relativo al "morir") inicia desde la primera oración pero, como en toda la macroestructura argumentativa del texto, lo uno deriva en dos.

Hemos señalado en el texto griego y su traducción las figuras retóricas: la estructura de verbos coordinados enmarca la predicación con el mismo verbo repetido, lo cual constituye una forma de epanadiplosis que instala el tema pero ahora con dos variables, ya que cada verbo está modalizado con adverbios que establecen la antítesis de lo mismo: morir con justicia (justamente)/ morir con violencia (violentamente). A su vez, contenida por esta dualidad antitética, se encuentra el sintagma preposicional con superlativos coordinados (los *más* grandes/ la *más* vergonzosa) que modifica al segundo núcleo verbal y cuya función es magnificar el peligro de la segunda alternativa de la dupla. No olvidemos que la condena a muerte del héroe constituye el final previsto según el mito de las fuentes trágicas, versión que este texto en su dimensión antilógica pretende refutar.

Frente a esta imbricación de figuras poéticas, la constante de las traducciones es, por ejemplo, reordenar la estructura sintáctica colocando los núcleos verbales juntos con el adjunto circunstancial al final de la oración, o eliminar incluso uno de los verbos para evitar la repetición, o también no mantener la aliteración de los adverbios para corregir lo que se entiende como redun-

dancia.<sup>16</sup> Se trata, en definitiva, de una tendencia de la traducción que Berman llama "la racionalización" basada en reorganizar la sintaxis según un nuevo orden racional abstracto pero que destruye los ritmos y las sonoridades arborescentes creadas por el texto en lengua original. Tal tendencia lleva a otras: la clarificación (por ejemplo cuando se traduce *δικαίως*, en sentido literal "justamente", por su explicación "de modo natural") o el alargamiento de la frase que, como consecuencia, invisibiliza la sutil y eficiente arquitectura de la frase en lengua original.

Este conjunto de estrategias resulta fundamental ante un tipo de discurso donde la rigurosidad de la demostración de los argumentos establecidos requieren de la atención constante del oyente, aspecto que no siempre era sencillo de mantener para los oradores, como lo sugiere el propio Aristóteles cuando brinda algunos recursos retóricos, como la fábula, para recuperar la atención de un público que pierde el interés y dispersa su atención con facilidad. La sonoridad creada por secuencias repetidas, quiasmos, aliteraciones, homeoteleuton e isócolon constituyen elementos poéticos que crean un ritmo en la prosa, una cierta armonía que permite poner en paralelo o en oposición argumentos dados y seguir el desarrollo oral de la demostración lógica. Otro ejemplo de esta función pragmática se encuentra en *Pal. 7*, entre las primeras razones dadas para demostrar que la realización práctica de la traición era imposible: "Pero entonces... fue posible que ocurra esto con una conversación. Y entonces... me reúno y se reúne él conmigo y yo con él: ¿de qué forma? ¿Para estar quién con quién? Un griego con un bárbaro. ¿Cómo entender y hablarle? Una de dos: ¿yo solo con él solo? Pero... no comprenderíamos las palabras uno del otro. Pero y... ¿con un intérprete? Así se genera un tercero, un testigo de cosas que deben quedar ocultas." (2021:133)<sup>17</sup>

En la lectura en griego, la musicalidad rítmica y sonora de las conjunciones, las repeticiones léxicas y de las estructuras de simetría y oposición es patente; debemos suponer que en la 'performance' oral, la secuencia rítmica y su cadencia sonora generaban una musicalidad incluso mayor. La traducción puede ofrecer un acercamiento a la construcción léxica y sintáctica de elementos paralelos u opuestos que, a la manera de un juego de Lego para armar (y valga la falsa amistad con *λέγω* en griego) atrae la atención a esa secuencia lógica que se demuestra, además, a través de simetrías. La sonoridad produce en el oyente la sensación de que la secuencia argumental se resuelve en una armonía casi predecible y hace más efectiva su aceptación. Además, la repetición de conjunciones también crea una sucesión rítmica propia de la oralidad que hemos tratado de preservar con el recurso (quizás no del todo acertado) de los puntos suspensivos.

Una vez aceptada la imposibilidad de esa primera premisa sobre la posibilidad de realizar la traición, todos los demás argumentos hipotéticos se irán construyendo sobre ésta (que ya fue refutada), y resultarán a su vez negados uno a uno con el mismo recurso de dos vías.

La estrategia es la misma en la confirmación del segundo argumento ("pudiendo, no habría querido"). A lo largo de cinco párrafos (*Pal. 13-17*) desestima las posibles causas que habrían motivado la acción precisamente a partir del mismo 'tópos' retórico que luego retomará Aristóteles: *τίνος ἕνεκα*, *Pal. 13*; *τίνος ἕνεκα*, *Rh. 1368b26*. Después de refutar que una causa pudiera ser el deseo personal de obtener la tiranía sobre los bárbaros o sobre los griegos, Palamedes descarta también otras motivaciones como las riquezas o el deseo ser honrado:

(15) Alguien podría decir que por deseo de dinero y riquezas puse manos en esto. Pero ya poseo suficientes riquezas aunque no preciso de muchas. Porque de muchas riquezas precisan los que gastan mucho, no los que dominan los placeres de la naturaleza, sino los que son esclavos de los placeres y buscan adquirir honores con dinero y magnificencia. Y nada de esto es propio de mí. Y de que digo la verdad, ofreceré un testigo creíble, mi vida pasada; y ustedes fueron testigos de este testigo porque viven conmigo, por eso conocen esto.

(16) Y tampoco ningún hombre, incluso medianamente razonable, pondría manos en tales hechos por honor. Porque, en cambio, por virtud y no por vicio [se logran] los honores. ¿Y cómo podría un hombre traidor de Grecia tener honor? Y además yo tampoco carecía de honor, precisa-

mente; porque fui honrado por [mi] sabiduría con los más altos honores por los más honorables, ustedes. (2021:139)<sup>18</sup>

Dos valoraciones finales en torno a estos pasajes. En primer lugar, y en relación a los figuras gorgianas, como se lee en la traducción, la repetición de palabras como "riqueza", "dinero", "placeres", "mucho/a", "testigo", que podría considerarse redundante, tiene una función central: establecer series de afinidad y oposición entre, por un lado, el héroe y los griegos destinatarios directos de su discurso de defensa, mientras que del lado opuesto quedan aquellos que actúan motivados por las riquezas, la magnificencia, los placeres, porque son esclavos de su incontinencia. De esta manera en la linealidad de la sintaxis, la repetición realiza el juego de inversión entre yo/nosotros y ellos. De ser una causa posible atribuida "a mí, Palamedes", por ustedes quizás y el acusador, pasa a ser una falta propia de un "ellos" excluido del pacto enunciativo entre "yo/nosotros griegos honrados", donde ese plural incluido se vuelve no sólo aliado sino testigo principal. Además, en este "lego" argumentativo, cada pieza sirve de base en la construcción del siguiente razonamiento: así, la mención al "honor" (τιμή) en este párrafo se convierte en el argumento principal del siguiente, donde en lugar de ser una posible causa del deseo para cometer el crimen se convierte en la principal causa para rechazarlo. De la misma manera, en la repetición de las palabras derivadas de esa raíz ("honor", "honores", "ser honrado", "honorables"), junto a la aliteración de las palabras y su significación eufórica, el concepto se desplaza de ser una causa posible del delito a formar serie con otros conceptos centrales de la 'paideia' griega: "ser razonable", "virtud", "sabiduría".

En segundo lugar, otro aspecto a considerar es el de los pliegues del discurso retórico: la defensa gorgiana es un discurso de ficción compuesto por un yo-Gorgias como si fuera yo-Palamedes. Este recurso era frecuente en diferentes ámbitos de la vida en Atenas: los parlamentos en el teatro, los logógrafos, los discursos directos en los textos historiográficos, los diálogos socráticos, etc. También se convertirá en uno de los ejercicios de los manuales de retórica imperiales donde será definido como "etopeya": esto es crear un discurso en primera persona escrito según las características adecuadas y verosímiles de esa primera persona. Palamedes es un héroe aristocrático del pasado mítico sin embargo sus preocupaciones parecen más bien las de un ciudadano ateniense: el peligro de la tiranía, de la acumulación excesiva de riquezas, la valoración de los hombres libres, el reconocimiento de los otros en una comunidad de pares, el dominio de sí mismo y la moderación del carácter. Hay aquí una doble adecuación: la del discurso al personaje y la del personaje a sus interlocutores indirectos, los oyentes de Gorgias. De modo que un léxico asociado desde la épica a los valores aristocráticos de un mundo heroico se actualiza en un contexto retórico de ejercicio democrático. La 'performance' pliega tiempos, voces, valores y sujetos porque en la declamación en público (y a diferencia de los discursos forenses reales donde debía defenderse el propio acusado) se ve al "rétor haciendo de...", como un actor. Y además se pliegan géneros porque, ¿dónde termina lo poético y empieza lo retórico en la defensa? ¿Y en el encomio, y en el epitafio, y en el tratado?

Lo poético en Gorgias, incluso cuando es "demasiado poético", es un principio constructivo de todos los discursos en tanto deja en evidencia lo 'poético' de toda creencia en mano (o en boca) de un sabio del discurso. Y en este sentido, la musicalidad creada por el despliegue de figuras poéticas que se repiten, suceden e, incluso, superponen en la formación de argumentos, también se vuelven ostensivas de la composición de los argumentos por el lenguaje: se muestra como artefacto, a la vez que artificio, en torno a la verdad construida de la demostración. En palabras de Barbara Cassin, se trata de la performatividad del discurso.<sup>19</sup>

Ahora bien, y volviendo a nuestro planteo inicial, ¿qué aspectos y con qué criterios abordar esa 'performance' de la musicalidad poética del lenguaje en una traducción?

#### 4. Que la música siga sonando: acerca de la traducción

Como hemos visto, la musicalidad (el ritmo y la sonoridad) generada por el estilo poético de los 'schémata gorgíeia' es un aspecto central del trabajo con la lengua por parte del autor que ha sido cuestionado desde tiempos muy tempranos. La crítica, retomada a partir de Aristóteles, se ha centrado en cómo dichos recursos distraen de la función demostrativa principal del género forense o provocan la esterilidad de la comunicación de los argumentos. Como hemos tratado de demostrar, en la apología se encuentran ya presentes varios de los lugares comunes ('tópoi') para la confirmación y refutación de argumentos que serán luego retomados, ampliados y sistematizados por Aristóteles: no sólo los relativos a la exploración de las causas del delito, los medios para realizarlo y a quién está dirigido, sino en focalizar en el deseo que puede conducir a una acción injusta. Ahora, en la construcción de esos argumentos es central la función persuasiva de las figuras poéticas, que lejos de ser elementos ornamentales son parte inherente al modelado argumentativo-lógico del discurso retórico.

Ahora bien, la crítica al estilo poético en Gorgias tuvo una extensa repercusión tanto en los autores antiguos como en los estudiosos posteriores. Incluso, relegado a los márgenes disciplinares de la historia de la filosofía hasta hace algunas décadas, el estilo gorgiano incomodaba a especialistas y traductores que buscaban aligerar la prosa recargada de figuras para acercarla más al de un tratado formal analítico, ya sea racionalizando la prosa, suavizando algunos de los juegos de simetría sintáctica, evitando las repeticiones léxicas o las aliteraciones, sorteando la traducción de la gran cantidad de partículas. Sólo basta comparar traducciones del siglo pasado y confrontarlas con algunas más recientes para advertir el cambio en la perspectiva teórica en relación a la 'léxis' gorgiana y su función performativa. Incluso en el devenir lectores de nuestra propia traducción, encontramos pasajes que, de traducirlos hoy, optaríamos por potenciar la musicalidad del griego y su extranjería sonora.

Pero podríamos llevar el examen de nuestras prácticas como académicos aún más lejos y preguntarnos por qué, incluso en las ediciones críticas más recientes del texto griego, se segmenta en partes la unidad del texto incluyendo subtítulos como si tratara de un inventario técnico de las partes constitutivas de una composición escrita. Incluso, hasta podríamos cuestionar la división en párrafos (que nosotros mismos hemos respetado en nuestra edición bilingüe). La organicidad, un tanto desconcertante en principio, del texto transmitido por el manuscrito Burney 95 (única fuente para esta apología) debería alertarnos sobre la escritura que "in-scribe" en su devenir argumentativo la dimensión oral, poética y declamativa de estas piezas, lo cual es fundamental para comprender la construcción del conocimiento que plantea y los efectos que busca generar en sus oyentes.

Los desafíos de toda traducción cambian en función de aquello que los traductores entienden que debe ser conservado y recreado desde la lengua de origen a la lengua de llegada. Pero para una decisión tal es preciso comprender el texto en su complejidad genérica, en los recursos de los que se apropia, de lo que construye con ellos, más allá de los bordes disciplinares. "Las operaciones de cultura y pensamiento son operaciones de lenguas, generalmente convertidas en textos" (Cassin, 2019:18). La intensidad del pensamiento de un autor reside en las singularidades de su uso de la lengua. En la traducción que realizamos un desafío fue provocar en nuestra lengua el extrañamiento, los vaivenes, los ritmos de una confirmación y refutación inapelables que no dejan de autorreferenciarse, de llamar la atención sobre su forma constructiva mientras nos persuaden con la música de sus argumentos y con una 'performance' demasiado poética para ser ignorada o resistida.



## Referencias

- Barrio Gutiérrez, J. (1984). *Protágoras y Gorgias. Fragmentos y testimonios*. Buenos Aires: Hyspamerica (edición original 1977).
- Berman, A. (2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. [Traducción al español: Ignacio Rodríguez] Dédalus Editores.
- Cappelletti, Ángel J. (2010). *Platón. Gorgias*. Eudeba.
- Cassin, Barbara (2008). *El efecto sofístico*. [Traducción al español: Horacio Pons] Fondo de Cultura Económica.
- Cassin, Barbara (2019). *Elogio de la traducción*. [Traducción al español: Irene Agoff] El cuenco de Plata.
- Chialva, Ivana; Correa, Julián; Zborón Omar, María Luz (2021). *Gorgias. En defensa de Palamedes*. Eudeba-UNL.
- Lask, André; Most, Glenn (2016). *Early Greek Philosophy. Vol. III. Sophists*. Harvard University Press.
- Melero Bellido, Antonio (1996). *Sofistas. Testimonios y fragmentos*. Gredos.
- Penella, Robert (2011). "The Progymnasmata in the Imperial Greek Education", *Classical World*, 105. 1, 77–90.
- Pernot, Laurent (1986). "Lieu et lieu commun dans la rhétorique antique", *BAGB*, 3, 253–284.
- Racionero, Quintín (1990). *Aristoteles. Retórica*. Gredos.
- Ramírez Vidal, Gerardo (2016). *La invención de los sofistas*. UNAM.
- Ross, William (1959, Repr. 1964). *Aristotelis Ars Rhetorica*. Clarendon Press Oxford.
- Rossetti, Livio (1995). "Un topos attico di V secolo: il logos amarturos". *Nova Tellus* 13, 28–57 [en línea]. <https://revistas-filologicas.unam.mx/nouatellus/index.php/nt/article/view/593/587>
- Untersteiner, Mario (1967). *Sofisti. Testimonianze e Frammenti*. La Nuova Italia Editrici.

## Notas

- Rh. 1404a24*: ἐπεὶ δ' οἱ ποιηταὶ, λέγοντες εὐήθη, διὰ τὴν λέξιν ἐδόκουν πορίσασθαι τὴν δόξαν, διὰ τοῦτο ποιητικὴ πρώτη ἐγένετο λέξις, οἷον ἡ Γοργίου, καὶ νῦν ἔτι οἱ πολλοὶ τῶν ἀπαιδευτῶν τοὺς τοιοῦτους οἴονται διαλέγεσθαι κάλλιστα. τοῦτο δ' οὐκ ἔστιν, ἀλλ' ἑτέρα λόγου καὶ ποιήσεως λέξις ἐστίν. El texto griego citado en el trabajo corresponde a la edición de Ross (1964). La traducción de todos los fragmentos de *Rh.* pertenece a Racionero (1990).
- Rh. 1395b30*: τοῦτο γὰρ αἴτιον καὶ τοῦ πιθανωτέρους εἶναι τοὺς ἀπαιδευτοὺς τῶν πεπαιδευμένων ἐν τοῖς ὄχλοις, ὥσπερ φασὶν οἱ ποιηταὶ τοὺς ἀπαιδευτοὺς παρ' ὄχλω μουσικωτέρως λέγειν· οἱ μὲν γὰρ τὰ κοινὰ καὶ καθόλου λέγουσιν, οἱ δ' ἐξ ὧν ἴσασι, καὶ τὰ ἐγγύς· "Esta es, en efecto, la razón de que los (oradores) incultos sean más persuasivos ante la multitud que los cultos, según dicen los poetas, que los incultos hablan con más arte al pueblo; pues los primeros hablan de lo común y universal, mientras que los segundos se refieren a lo que (los oyentes) saben y tienen próximo". (1990:418)
- Rh. 1504b38*: καὶ ὡς Γοργίας ὠνόμαζεν πτωχομουσοκόλακας καὶ ἐπιορκήσαντας καὶ εὐορκήσαντας (Untersteiner, 1967:138). También podría traducirse como: "O lo que Gorgias llamaba «a los mendimusiaduladores y a los que perjuran y bien-juran»."
- Rh. 1406a4*: πάντα ταῦτα γὰρ ποιητικὰ διὰ τὴν δίπλωσιν φαίνεται.
- Rh. 1406b5*: καὶ ἔτι τέταρτον τὸ ψυχρὸν ἐν ταῖς μεταφοραῖς γίνεται· εἰσὶν γὰρ καὶ μεταφοραὶ ἀπρεπεῖς, αἱ μὲν διὰ τὸ γελοῖον (χρῶνται γὰρ καὶ οἱ κωμωδοποιοὶ μεταφοραῖς), αἱ δὲ διὰ τὸ σεμνὸν ἄγαν καὶ τραγικόν· ἀσαφεῖς δέ, ἂν πόρρωθεν, οἷον Γοργίας "χλωρὰ καὶ ἀναίμα τὰ πράγματα", "σὺ δὲ ταῦτα αἰσχροῦς μὲν ἔσπειρας κακῶς δὲ ἐθέρισας"· ποιητικῶς γὰρ ἄγαν.



- 6 Rh. 1419b4: καὶ δεῖν ἔφη Γοργίας τὴν μὲν σπουδὴν δια-φθεῖρειν τῶν ἐναντίων γέλῳ τὸν δὲ γέλῳτα σπουδῆ, ὀρθῶς λέγων, Una traducción más cercana al juego de estructuras simétricas espejadas de la cita podría ser: “Y es necesario, decía Gorgias hablando correctamente, “arruinar la seriedad de los adversarios con la risa y la risa con la seriedad”.
- 7 Al respecto ver Rh. 1408b20 y la nota al pie 125 de la traducción (1990:517).
- 8 Rh. 1406b15: τὸ δὲ Γοργίου εἰς τὴν χειλιδὸνα, ἐπεὶ κατ’ αὐτοῦ πετομένη ἀφῆκε τὸ περίπτωμα, ἄριστα <ἔχει> τῶν τραγικῶν· εἶπε γὰρ “αἰσχρὸν γε, ὦ Φιλομήλα”. ὄρνιθι μὲν γάρ, εἰ ἐποίησεν, οὐκ αἰσχρὸν, παρθένῳ δὲ αἰσχρὸν. εὖ οὖν ἐλοιδορήσεν εἰπὼν ὁ ἦν, ἀλλ’ οὐχ ὁ ἔστιν. “Y, por lo demás, lo que Gorgias le <dijo> a una golondrina que volaba, después que dejó caer sobre él su excremento, entra en el mejor <estilo> de los trágicos: «—Realmente vergonzoso —le dijo—, oh Filomela». Lo que había hecho, en efecto, no era vergonzoso para un pájaro, pero sí lo era para una muchacha: razón, pues, tenía el reproche dirigiéndolo a lo que <ella> fue, mas no a lo que es ahora.” (1990:501)
- 9 Rh. 1368b26: λοιπὸν δ’ εἰπεῖν τίνος ἕνεκα καὶ πῶς ἔχοντες ἀδικοῦσι καὶ τίνας. También es referido al inicio de esta sección, como los materiales principales con los cuales se forman los silogismos del discurso forense.
- 10 Las traducciones de *En defensa de Palamedes* (Pal.) son de nuestra autoría. También en Pal. 19 se lee: “Por estos dos motivos todos hacen todo: para obtener algún provecho o para escapar de un daño” (2021:141).
- 11 Las citas al texto griego y la traducción de la defensa gorgiana pertenecen a nuestra edición (2021).
- 12 “El honor (τιμή) y la buena reputación (ἔυδοξία) se cuentan asimismo entre las cosas más placenteras (τῶν ἡδίστων), a causa de que, con ellas, en cada uno se forma la imagen de que posee las cualidades del hombre virtuoso y, principalmente, cuando así lo afirman también quienes él toma por veraces. Tales son, por lo demás, los <del círculo> de costumbres más que los extraños, los familiares y conciudadanos más que los de fuera, los contemporáneos más que los que vivirán en el futuro...” (1990:269).
- 13 “...el peligro es grande para ustedes, porque si se muestran injustos, pueden perder una fama (δόξα) y obtener otra. Y para los hombres buenos es preferible la muerte a una fama vergonzosa (δόξης αἰσχρᾶς); porque una es el fin de la vida, pero la otra, la enfermedad de por vida” (2021:151).
- 14 “¿y cómo podría un hombre traidor de Grecia tener honor (τιμή) Y además yo tampoco carecía de honor, precisamente; porque fui honrado por <mi> sabiduría con los más altos honores por los más honorables, ustedes.” (2021:139); y dirigiéndose otra vez a todos los presentes Palamedes implora: “...ahora, ante ustedes [distinguidos jueces], doy cuenta y razón de mi vida pasada. Ahora bien, les pido que, si les recuerdo de algún modo mis buenas acciones, nadie se moleste con lo dicho, (...) aunque ustedes ya lo conozcan... muy reconfortante (ὑπερήδιστον) para mí” (2021:145).
- 15 Pal. 5: οὐκ ἀληθῆ λέγειν διὰ δισσῶν ὑμῖν ἐπιδείξω τρόπων· οὔτε γὰρ βουλευθεὶς ἐδυνάμην ἂν οὔτε δυνάμενος ἐβουλήθην ἔργοις ἐπιχειρεῖν τοιοῦτοις.
- 16 Algunas traducciones del fragmento: Barrio Gutiérrez (1984:167): “si yo debo morir de modo natural o ser condenado a muerte manchado de las máximas infamias y de la más vergonzosa acusación”; Melero Bellido (1996:212): “si debo morir justamente o con violencia, cubierto de los más graves oprobios y la más infamante acusación”; Untersteiner (1967:115): “devo io morire secondo la legge di natura o essere condannato a morte con la violenza, coperto da infamia somma e da turpissima accusa”; Lask-Most (2016:187): “I must die justly or must die violently, from the gravest allegations and the most shameful accusation”.
- 17 Pal. 7: ἀλλὰ δὴ τοῦτο τῷ λόγῳ δυνατὸν γενέσθαι. καὶ δὴ τοῖνον σύνεμι καὶ σύνεστι κάκεινος ἐμοὶ κάκεινω ἐγώ. τίνα τρόπον; τίς τις ὢν; Ἕλλην βαρβάρῳ. πῶς ἀκούων καὶ λέγων; πότῃρα μόνος μόνωι; ἀλλ’ ἀγνοήσομεν τοὺς ἀλλήλων λόγους. ἀλλὰ μεθ’ ἑρμηνέως; τρίτος ἄρα μάρτυς γίνεται τῶν κρύπτεσθαι δεομένων. El subrayado de las conjunciones y la itálica para señalar la sonoridad en el texto griego es nuestro. La presencia de conjunciones y el registro oral que estas conllevan no resulta perceptible en la versión de Melero Bellido (1996:214): “Pero imaginemos posible que ello sucediera con un encuentro. He aquí que yo me encuentro con él y él se encuentra conmigo por algún procedimiento. ¿Quién soy yo y quién aquel con el que me encuentro? Un griego con un bárbaro. ¿Cómo puedo entenderlo y hablarle? ¿Acaso a solas los dos? No comprenderemos, en tal caso, nuestros mutuos discursos. ¿Mediante un intérprete, tal vez? En ese supuesto, interviene una tercera persona como testigo de planes que necesitan mantenerse en secreto.”
- 18 Pal. 15–16: (15) εἶποι τις ἂν ὅτι πλούτου καὶ χρημάτων ἐρασθεὶς ἐπεχείρησα τούτους. ἀλλὰ χρήματα μὲν μέτρια κέκτημαι, πολλῶν δὲ οὐθὲν δεόμεναι· πολλῶν γὰρ δέοντα

χρημάτων οἱ πολλὰ δαπανῶντες, ἀλλ' οὐχ οἱ κρείττονες τῶν τῆς φύσεως ἡδονῶν, ἀλλ' οἱ δουλεύοντες ταῖς ἡδοναῖς καὶ ζητοῦντες ἀπὸ πλούτου καὶ μεγαλοπρεπείας τὰς τιμὰς κτᾶσθαι. τούτων δὲ ἐμοὶ πρόσεστιν οὐθέν. ὡς δ' ἀληθῆ λέγω, μάρτυρα πιστὸν παρέξομαι τὸν παροιχόμενον βίον· τῷ δὲ μάρτυρι μάρτυρες ὑμεῖς ἦτε· σύνεστε γάρ μοι, διὸ σύνιστε ταῦτα. (16) καὶ μὴν οὐδ' ἂν τιμῆς ἕνεκα τοιούτοις ἔργοις ἀνὴρ ἐπιχειρήσειε καὶ μέσως φρόνιμος. ἀπ' ἀρετῆς γὰρ ἀλλ' οὐκ ἀπὸ κακότητος αἱ τιμαί· προδότῃ δὲ τῆς Ἑλλάδος ἀνδρὶ πῶς ἂν γένοιτο τιμή; πρὸς δὲ τούτοις οὐδὲ τιμῆς ἐτύγγανον ἐνδεῆς ὢν· ἐτιμώμην γὰρ ἐπὶ τοῖς ἐντιμοτάτοις ὑπὸ τῶν ἐντιμοτάτων, ὑφ' ὑμῶν ἐν σοφίαι.

- 19 “Gorgias pone de manifiesto que el poema también es, ante todo –sépallo o no y quiéralo o no– una ‘performance’ discursiva: lejos de estar encargado de decir una donación originaria, algún “es” o “hay”, produce realmente su objeto, aun en la sintaxis de sus frases y por ella” (Cassin, 2008:19).

**Marcela Coria\***

Universidad Nacional de  
Rosario, Argentina

coriamarcela@hotmail.com

**Santiago Hernández**

**Aparicio\*\***

Universidad Nacional de  
Rosario, Argentina

santiagohaparicio@gmail.com

**El hilo de la fábula**

Universidad Nacional  
del Litoral, Argentina  
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,  
julio-diciembre, 2022  
vol. 20, núm. 24, e0021,  
[revistaelhilodelafabula@  
fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar)

Recepción: 22 08 2022  
Aprobación: 04 10 2022

URL: [https://  
bibliotecavirtual.unl.edu.  
ar/publicaciones/index.  
php/HilodelaFabula/article/  
view/12218](https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/12218)

DOI: [https://doi.org/  
10.14409/hf.20.24.e0021](https://doi.org/10.14409/hf.20.24.e0021)



Esta obra está bajo una  
[Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0  
Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

## Acerca de la traducción del diálogo *Prometeo* de Luciano de Samosata

On the translation of the dialogue *Prometheus*, by Lucian of Samosata

### Resumen

Este artículo da cuenta de los aspectos más relevantes del proceso de traducción del griego al español del diálogo *Prometeo* de Luciano de Samosata (ca. 120–180 d. C.), entre los que se incluyen los debates llevados a cabo en el seno del grupo, el intercambio de opiniones y puntos de vista, criterios de traducción y los principios y decisiones teóricas y metodológicas que confluyeron para dar su forma final a este libro, publicado en versión bilingüe y con introducción, notas, proyecciones, glosario, índice de nombres propios y ejercicios, por la editorial de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

### Palabras clave

Luciano de Samosata, *Prometeo*, traducción, prosa ática, Segunda Sofística

### Abstract

This article presents the most relevant aspects of the Greek-Spanish translation process of the dialogue *Prometheus*, by Lucian of Samosata (c. AD 120–180). The debates within the group, the interchange of opinions and points of view, translation criteria, and theoretical and methodological principles and decisions that converged to give its final shape to this book are also included. Lucian's *Prometheus* translation was published in a bilingual version, with introduction, notes, repercussion, glossary, index of proper names and exercises, by the Faculty of Humanities and Arts of the National University of Rosario publishing house.

### Keywords

Lucian of Samosata, *Prometheus*, translation, Attic prose, Second Sophistic

\*Marcela Coria es licenciada en Letras y Doctora en Humanidades y Artes con mención Filosofía, egresada de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, donde también obtuvo su posdoctoración. En la misma Facultad es profesora titular en las cátedras Lengua Griega I y Lengua Griega II. Ha publicado traducciones al español del griego antiguo, capítulos de libros en publicaciones conjuntas y diversos estudios en revistas especializadas y de divulgación.

\*\*Santiago Hernández Aparicio es licenciado en Letras y Doctorando en Humanidades y Artes con mención Filosofía, egresado de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. En la misma Facultad es docente en la cátedra Lengua Griega II y también enseña en escuela media. Es autor de artículos en libros colectivos, revistas especializadas y de difusión así como de un libro de poemas.

## Sobre la obra

Luciano de Samosata, “Prometeo”. Introducción, traducción, notas, proyecciones, glosario, índice de nombres propios y ejercicios de Marcela Coria, Luis Esteban Hernández, Santiago Hernández Aparicio y Pedro Kóbila. Rosario: Humanidades y Artes Ediciones, 2020.

### 1. Introducción

Desde libros pioneros como *La traducción literaria y sus problemas* (1954) de Olaf Blixen, *La traduction dans le monde moderne* (1956) de Edmond Cary o *The art of translation* (1957) de Theodor Savory, entre otros,<sup>1</sup> en las últimas décadas se ha multiplicado exponencialmente la bibliografía sobre teoría y metodología de la traducción y sobre traductología; sin pretender exhaustividad en la descripción, podemos señalar que algunos de estos estudios tienen una orientación más bien lingüística, otros están más enfocados en la traducción literaria y finalmente otros se encuadran en la teoría literaria. No es nuestro propósito aquí detenernos en este tema teórico, para el cual el lector puede remitirse a la extensa bibliografía acerca de él, sino dar cuenta de una práctica específica: la del proceso de traducción del griego al español del diálogo *Prometeo* de Luciano de Samosata (ca. 120-180 d. C.), publicado en versión bilingüe y con introducción, notas, proyecciones, glosario, índice de nombres propios y ejercicios por la editorial de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.<sup>2</sup> Naturalmente, esta práctica (pre)supone conocimientos teóricos que los integrantes del grupo hemos aplicado a lo largo de todo el proceso, pero nuestro objetivo, como mencionábamos, y de acuerdo con el eje de este dossier, es presentar (y, juntamente, reflexionar sobre) los debates que se suscitaron entre los miembros del grupo, el fructífero intercambio de opiniones y puntos de vista en relación con los criterios de traducción y los principios y las decisiones teóricas y metodológicas que se adoptaron para la realización de este libro.

En las páginas que siguen, en primer lugar, contextualizaremos al autor, su época y este diálogo y explicitaremos el propósito de una traducción anotada de estas características, sobre todo teniendo en cuenta que fue concebida, realizada y publicada en el ámbito de la universidad pública argentina, de la cual estamos orgullosos. En segundo lugar, a los fines de ordenar la exposición, la hemos organizado en tres preguntas disyuntivas que hemos considerado como orientadoras de los principales debates y los criterios de traducción adoptados.

### 2. Luciano, la Segunda Sofística, *Prometeo*. Objetivo de esta traducción anotada

Muy poco se sabe acerca de la biografía de Luciano de Samosata, nacido hacia el año 120 d. C. en el territorio de la actual Siria. Formó parte del movimiento conocido como Segunda Sofística, el cual no representó algo radicalmente original en relación con los desarrollos clásicos, pero su novedad estribó en el éxito que cosecharon sus cultores: amasaron grandes fortunas y se hicieron con amigos muy influyentes en la esfera del poder y la política, llegando incluso a actuar como consejeros de emperadores,

emperatrices y gobernantes. Sus ‘performances’, fuentes de entretenimiento, se llenaban de admiradores, y la élite intelectual se educaba en sus escuelas. Otra forma de definir la Segunda Sofística es, en efecto, como una deliberada voluntad de apropiación del pasado cultural helénico bajo el Imperio romano (Mestre, Gómez, 2001:112–113) y era la ‘intelligentsia’ de los segundos sofistas, que se autodefinían como los ‘pepaideuménoi’, esto es, como los educados en la ‘paideía’ del siglo V a. C., quien estaba capacitada para llevar adelante dicha apropiación y transmisión.

Luciano se mofa sin tapujos de la élite intelectual de su tiempo (y quizás, a través de ella, de sus mecenas): filósofos, rétores, profetas, doctores y magos, ya que, al menos como lo leyó la posteridad, se trató de un individuo lúcido en un mar de irracionalismo. Sin embargo, su obra también albergó contradicciones, dado que, por ejemplo, su estilo fue el producto del aticismo del que se burló. Lo mismo puede decirse de su morfología y de su sintaxis, salvo un uso singular de, entre otros, el modo optativo, la partícula *ἄν* y las negaciones. Otro tanto puede decirse de los dioses y las tradiciones mitológicas que cuestiona, pues su representación satírica se contextualiza permanentemente en sus espacios de referencia, ya sean Atenas, el Hades o el Olimpo.

Luciano practicó una genial hibridación genérica para darle su propio sello al género dialógico, que combina el diálogo platónico con la comedia de Aristófanes y Menandro y la diatriba cínica de Menipo, sin hablar de los universales ejercicios retóricos (los ‘progymnasmata’) que toda la clase culta del momento dominaba. El principal objetivo de los diálogos, como el de sus precursores de la comedia antigua, era el de entretener: la clase alta, que ejercía de público, seguramente se reía a carcajadas de la exposición de las inconsistencias de la ‘intelligentsia’ que ella misma patrocinaba, pero Luciano no buscaba convencerla de abandonarla ni de reformar la sociedad.<sup>3</sup> Por ello, también escribió sátiras más indirectas y sutiles, como el diálogo que hemos traducido, *Prometeo*, compuesto probablemente hacia el año 150 (Schwartz, 1965:82).

*Prometeo* es el nombre que los griegos dieron a un extraño dios que se caracterizaba por su cualidad previsor o anticipatoria, tanto en el matiz de destreza intelectual como en el de poder profético. A partir de la tradición formada por obras como *Teogonía* (vv. 507–616) y *Trabajos y días* (vv. 42–105) de Hesíodo, el *Prometeo encadenado* de Esquilo, *Aves* de Aristófanes y el *Protágoras* de Platón, Luciano elabora *Prometeo*, esta apología judicial en forma de diálogo. Por supuesto, se trata de un ejercicio retórico o ‘progymnasmaton’ con un claro antecedente en la *Defensa de Palamedes* de Gorgias, en el cual –según la ‘dóxa’ erudita– se tomaba un sujeto indefendible o un caso difícil y se desplegaba todo tipo de argumentos con el fin de mostrar la habilidad del rétor. En efecto, el texto fue redactado a partir de este modelo, pero tanto su forma de diálogo como un ímpetu satírico y guiños metatextuales lo alejan claramente de ser una obra aburrida y poco original. Con gran habilidad, *Prometeo* despliega refutaciones a todos los delitos de los que es acusado: el reparto de la carne en el sacrificio, el modelado de los hombres y el robo del fuego, y, asimismo, anticipa su liberación a través de la venta de una información que compromete la soberanía de Zeus. La intertextualidad que el personaje pone en juego a través de citas y su maestría retórica, además de enfatizar su veta de creador, revelan un personaje-autor que conoce todas las versiones del mito y las somete a una revisión irónica.

El objetivo principal de esta traducción anotada fue contribuir al aprendizaje de la lengua griega, brindando una ayuda al estudiante universitario que, ya avezado en la morfología, se aboca por primera vez a la sintaxis del griego antiguo y a la traducción de textos. De allí la elección de Luciano, un autor consagrado a partir de Erasmo de Rotterdam como uno de los más importantes escritores griegos. Luciano es bastante posterior al período clásico, que es el período de la lengua griega que suele estudiarse en las instituciones universitarias; sin embargo, se destaca por la calidad y la claridad de su prosa entre quienes escribieron en griego durante la dominación romana de lo que una vez fue el Imperio alejandrino. La elección de *Prometeo* se debe a que se trata de una obra breve que aborda un mito muy conocido y sobre todo a que puede ser leída y

traducida de manera completa por el estudiante para ejercitarse en la sintaxis tanto de la oración simple como de la oración compleja. Al abordar una obra completa, se facilitan las referencias pronominales, adverbiales, etc., que un texto más extenso pero recortado obligaría a reponer con notas o explicaciones. Además, se trata de un texto que pone en evidencia la mordaz vena satírica y humorística tan propia de Luciano y su notable dominio de la retórica y de los procedimientos necesarios para una argumentación eficaz y exitosa. De este modo, nuestro cometido fue acercar al estudiante de griego antiguo un autor y una obra amenos, de lectura agradable y de una sintaxis atractiva y también deleitable.

Si bien nuestro objetivo principal concebía la traducción como un apoyo que, junto a las notas y demás paratextos ayudarían al estudiante de griego a realizar sus propias lectura y traducción del original, no por ello dejamos de considerar que la publicación bien podía llegar a las manos de un destinatario que no necesariamente leyera en griego pero sí estuviera interesado en leer a los antiguos. En este sentido, nos resulta interesante recuperar la reflexión de Edith Hall (2008:315), quien considera que, en un contexto educativo donde los estudios clásicos enfrentan una redefinición de su rol tradicional, no debemos subestimar la importancia de realizar traducciones a las lenguas modernas como un elemento formativo del currículo contemporáneo. Dicho sucintamente: si un autor de antaño está disponible en ediciones universitarias serias, actualizadas y económicamente accesibles, es más probable que sea incluido en los programas de literaturas europeas.

### 3. Criterios y decisiones a la hora de traducir

La idea de traducir y anotar el *Prometeo* de Luciano de Samosata surgió a mediados de 2018 con el objetivo inicial de hacer una publicación modesta para circulación interna en el ámbito de las cátedras de Lengua Griega I y Lengua Griega II de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Se trataba de un autor no demasiado abordado en las clases de esas materias ni en seminarios orientados de la Licenciatura en Letras, por lo cual nos parecía una buena oportunidad para trabajarlo en las aulas rosarinas. En ese momento, y como dato curioso, el grupo estaba formado por una docente (Coria), un graduado (Hernández Aparicio), un nodocente (Hernández) y un estudiante (Kó-bila), es decir, con orgullo podemos decir que estaban representados los cuatro claustros que conforman el cogobierno de las universidades nacionales desde la Reforma Universitaria de 1918. Cada uno fue aportando, desde su propia formación, recibida en esa misma Facultad, sus conocimientos, bibliografía, materiales, puntos de vista, etc., y entonces nos percatamos de que la modesta idea inicial había dado lugar a un material perfectamente publicable como libro. Nos presentamos en la convocatoria 2019 de la editorial de nuestra Facultad y nuestro trabajo fue seleccionado para su publicación en 2020.

Si intuitivamente hubo una ética a la hora de traducir, fue aquella que Antoine Berman define como el “deseo de abrir lo Extranjero en tanto que Extranjero a [nuestro] propio espacio de lengua” (2014 [1999]:83). Esto significó practicar una fidelidad a la letra que muchas veces implicó resistirnos a adaptar lo ajeno a lo propio y, por lo tanto, desautomatizar nuestros sentidos culturales habituales para abrirnos a la experiencia de otros. En este marco, en cuanto a criterios generales para la traducción, podemos mencionar que: a) hemos respetado las estructuras sintácticas griegas, siempre en la medida en que esto no atentara contra la legibilidad en español; b) hemos discutido y consensuado las elecciones léxicas, por ejemplo la relacionada con el verbo *σταυρώω*, “crucificar”, en relación con el castigo de Prometeo en un horizonte cultural de raigambre romana (parágrafo 1); c) hemos intentado respetar las figuras retóricas empleadas por el autor, por



ejemplo en el párrafo 4, ἀναίτιον αἰτιάσθαι, “acusas sin causa”; d) hemos mantenido las ironías y los sarcasmos en boca, sobre todo, del protagonista. Veamos ahora las tres interrogaciones disyuntivas ya anunciadas para criterios particulares.

### 3.1. ¿“Tú” o “vos”? ¿“Vosotros” o “ustedes”?

Dado que se trata de una cuestión sumamente (y muchas veces, ociosamente) debatida, sobre todo en la región rioplatense, en la introducción a nuestra traducción explicitamos cuál fue el criterio para la elección de las formas pronominales de las segundas personas y sus correspondientes verbales en español. En ambos casos, se ha optado por las formas más extendidas en el ámbito hispanoparlante en general: para el singular, el pronombre “tú”, y para el plural, el pronombre “ustedes”. En efecto, la forma “vos”, que es la utilizada en la variedad rioplatense del español, está restringida solamente a territorios muy concretos de Hispanoamérica; algo similar sucede con la forma “vosotros”, la cual, si bien es la norma peninsular, es prácticamente empleada nada más que en España.

Entendemos que se trata de una decisión de traducción que en cierto sentido va a contramano de los criterios escogidos por reconocidos especialistas del mundo clásico así como también por traductores literarios en la zona del Río de la Plata y sus áreas de influencia.<sup>4</sup> Nos interesa discutir esta cuestión, por lo menos brevemente, a partir de los siguientes interrogantes: ¿por qué una traducción que opte por el pronombre “vos” y sus correspondientes formas verbales sería más cercana a “nosotros” que una que utilice “tú”? ¿Quién es ese “nosotros”? ¿Tiene sentido continuar utilizando categorías como “colonialidad” o “imperio” cuando hablamos de la traducción de textos antiguos, sobre todo si solamente miramos la relación del Río de la Plata con Madrid, arrinconando convenientemente en el escotoma las que la variedad rioplatense sostiene con las de las demás provincias o regiones y con las del resto de Hispanoamérica?<sup>5</sup> ¿Por qué se plantea la necesidad de traducciones a la variedad lingüística del español rioplatense y no de traducciones a la variedad, por ejemplo, del español del Noroeste Argentino (NOA), o de la región cuyana, o de la Mesopotamia argentina? Gran parte de la respuesta a estas preguntas puede encontrarse en el perenne centralismo porteño que caracteriza a nuestro país desde su mismo nacimiento, traducido a decisiones glotopolíticas. En la Argentina se hablan muchas variedades del español, no solamente la rioplatense, la cual, no de manera sorprendente, parece ostentar una categoría superior a las demás. El voseo absoluto es propio exclusivamente de esa variedad, la normativa y estandarizada, siendo posibles en otras la mezcla de voseo y tuteo pronominal, de voseo pronominal y tuteo verbal, etc.; cfr. Carricaburo (2005), Spandau y Cáceres Fernández (2008). Entonces, si bien acordamos con el espíritu general que animaría el rechazo de “vosotros” en una traducción, vinculado con la decisión de no recibir pasivamente de los centros culturales europeos el saber grecolatino, consideramos que el rechazo del tuteo pronominal o verbal padece del mismo mal que se critica.

Por otra parte y en un sentido más general, la búsqueda de que una traducción no choque por sus extranjerías léxicas o sintácticas conlleva, para Berman, la consideración implícita o explícita de que la lengua de llegada es “un ser intocable y superior, que el acto de traducir no puede perturbar” (2014 [1999]:35). La adaptación y la domesticación del elemento extraño así como la insistencia en aturdirnos de identidad esconde una lógica de captación de sentido, donde el traductor debe despojar a este último de su ropaje extranjero y no precisamente para llevarlo a una suerte de (imposible) espacio ideal intermedio –aunque esa sea la excusa– sino para encerrarlo en su propia lengua, entendida como superior. Esta figura etnocéntrica de la traducción va de la mano con un afán hipertextual o parafrástico que se aleja de la letra del original para captar mejor el sentido en las estructuras y mentalidades de la lengua de llegada. De este modo, puede ocurrir que una traducción alargue, acorte, reformule, estilice o incluso vulgarice con vistas a este fin. Esto a veces sucede, en nuestra opinión, cuando el rioplatense es forzado y termina asumiendo un carácter demasiado informal y hasta chabacano; en este sentido, sostenemos que el comentario particular aplicado a la traducción de *Copa* de Schniebs, Nenadic y Pozzi (2017:181) puede



aplicarse en general a diversos tipos de textos: “las formas más habituales en nuestro medio [i. e. rioplatense] le agregaban [al poema] un tono informal que no estaba presente en el original”. Entonces, para retomar ambas aristas de nuestro argumento, una traducción “al rioplatense” estará dirigida a una región pequeña, aunque bastante poblada, de un país que habla español, en un mundo en el que hay más de 600 millones de hispanohablantes distribuidos en países de los cinco continentes. Creemos que las traducciones deben ser hechas para un público amplio, que abarque, por descontado, y mínimamente, todas las regiones de la Argentina, pero, más ampliamente, las dos márgenes del Atlántico, evitando los localismos y los giros propios de una determinada y pequeña región como la del Río de la Plata. Así se justifica nuestra elección de los pronombres de segunda persona singular y plural.

### 3.2. ¿Traductor reconocible o traductor invisibilizado?

“Una traducción es buena cuando no se nota, cuando el lector percibe que está leyendo Shakespeare, o Flaubert, y no una traducción de Shakespeare o de Flaubert” (Galán, 2017:156). Creemos que esta afirmación debe ponerse en duda. ¿Por qué invisibilizar al traductor? ¿No es la traducción la operación lingüística, literaria y cultural que nos ha permitido apropiarnos de la literatura, la filosofía, la historia, la retórica, occidentales? En efecto, coincidimos con la autora cuando sostiene, a continuación, que “lo que las sociedades reclaman como testimonio cultural presupone para su existencia la posibilidad de traducción, la posibilidad de apropiación, comprensión e incorporación de un repositorio de producciones escritas que constituye nuestra cultura” (2017:156). Entonces, ¿por qué sería mala una traducción cuando se nota al traductor? No se trata de engañar al lector: este sabe que está leyendo una traducción, en el mejor de los casos no confunde a Shakespeare con el traductor de Shakespeare, y por lo tanto no sería infructuoso que percibiera la operación de traducción que subyace al texto que está leyendo. Si atendemos a la división efectuada por Jiří Levý (2011 [1963]:19–20) entre “traducción ilusionista” como ejercicio efecto de verosimilitud con el original –el lector sabe que no está accediendo al original pero exige que la traducción preserve sus cualidades– y “traducción anti-ilusionista” como desmontaje del original donde el traductor marca su presencia, entonces podemos pensar que se establece un contrato entre traductor y lector como el que el actor establece con su público o el narrador también con el lector. Este le concede la omnisciencia al narrador y el espectador le concede al actor el privilegio de ser habitado por un espectro teatral. Sin llegar al extremo de la ruptura vanguardista de la ilusión, sin dudas la figura del traductor se asoma en el texto sin menoscabar la traducción.

A nuestro juicio, la traducción de un texto antiguo debe producir un extrañamiento, una sensación de lejanía. No es mejor una traducción que invisibilice al traductor; mejor sería lograr ese “extrañamiento del lector que se entaña en la lengua del autor”, como sostiene Lasso de la Vega (1966:102) siguiendo a Schleiermacher. En el mismo sentido, y retomando la interrogación disyuntiva anterior, Schniebs, Nenadic y Pozzi utilizan la norma peninsular en los pronombres de segunda persona en su traducción del poema latino *Copa* argumentando que “consideramos que el extrañamiento provocado por el contraste entre un discurso bucólico–elegíaco y unas circunstancias prácticamente miserables podían ser perfectamente aludidas por el empleo de ‘tú’ y ‘vosotros’” (2017:181). El extrañamiento es clave: permite romper con la ilusión de que “leemos a Shakespeare” o a Catulo o a Luciano, cuando leemos, en verdad, al traductor de Shakespeare o de Catulo o de Luciano.

Un ejemplo concreto en esta traducción: en el parágrafo 7, hay un largo período de 58 palabras (desde *καίτοι* hasta *λήψεται*). En la traducción, y si bien el español prefiere los períodos más breves a los fines de la inteligibilidad, hemos traducido ese período en una sola frase, para respetar las decisiones estilísticas del autor original. El uso de la puntuación en español ha sido clave aquí para no generar confusiones.

Por otra parte, nuestra presencia como traductores es perceptible en términos generales: se trata de una edición bilingüe con los textos griego y español enfrentados y diversos paratextos

(introducción, notas, glosario, actividades, etc.) que rompen constantemente con la ilusión de que nos encontramos ante un libro que pasó directo de la pluma de Luciano a las manos del lector. Por supuesto que esta ruptura no es de la misma categoría que la de un Bertold Brecht haciendo alquimia en la ya de por sí extraña traducción de Hölderlin para producir cierta *Antígona*, pero seguro que estamos presentes ahí. Esto es así no porque busquemos una ‘*Verfremdung*’ vanguardista sino debido a un objetivo didáctico. Consideramos que cobramos presencia sobre todo cuando proponemos nuestra traducción al lector como un texto provisorio y una ayuda para que él, con el auxilio de los paratextos, genere su propia lectura y su propia traducción. Si todo traductor es un lector (un intérprete) en la ya clásica formulación hermenéutica de Gadamer, se puede redoblar la apuesta y decir que el lector es un traductor pero no sólo porque interpreta sino ante todo porque reescribe el original. Según Clive Scott (2012:1-26) la traducción es una performance de la fenomenología de la lectura: leer es un encuentro físico y corpóreo con el texto y el lenguaje en términos de experiencia; traducir, entonces, busca elaborar artesanalmente una lengua capaz de reproducir ese encuentro perceptivo que renueva el original.

### 3.3. ¿Notas eruditas para especialistas o con información dirigida a un público amplio?

Para la redacción de las notas al texto en español, cerca de 200, hemos utilizado en gran parte diferentes ediciones y traducciones, citadas en el libro, además de estudios específicos y libros de consulta habituales (manuales, diccionarios, etc.). Nuestra experiencia en la docencia universitaria nos ha guiado en la redacción de estas notas, que tienen como meta explicar referentes, establecer relaciones con otros textos antiguos, y, en fin, no dar nada por ya sabido. Por ello, las notas no pretendían ser eruditas sino solamente constituir una guía para nuestro principal destinatario: el estudiante universitario, guía que, a nuestro juicio, es necesaria para la mejor comprensión de un texto de esta naturaleza; de allí las referencias a otras obras de la literatura grecolatina, las explicaciones relacionadas con la genealogía de los personajes mencionados, los motivos para determinada traducción, etc. Las notas al texto en griego, en cambio, sirven para señalar cuestiones lingüísticas, particularidades morfológicas y estructuras sintácticas de cierta complejidad, y por eso pueden ser de provecho para quienes estén estudiando la sintaxis griega y también para quienes encuentren alguna dificultad a la hora de traducir. Más allá del destinatario principal de nuestra traducción, este libro puede ser perfectamente comprendido por un público amplio, culto pero no especializado, y desconocedor, por lo tanto, del griego antiguo, dado que la obra puede leerse sin el texto griego ni las notas al texto griego sin que su comprensión sufra menoscabo alguno.

## 4. Consideraciones finales

Profundamente convencida de que los profesores de griego debían traducir y volver a traducir, la Prof. Lena Balzaretti (UNR) sostenía que “todo profesor de griego debería dedicar sus esfuerzos a la traducción de obras que, de otra manera, nos vemos obligados a recibir pasivamente de los centros culturales donde se traduce de manera continua y renovada” (1998). Naturalmente, la tarea de traducir textos antiguos es muy exigente y requiere profundos conocimientos no solo de la lengua origen y la lengua meta, por supuesto, sino también del autor traducido, su época, su pensamiento, su contexto cultural, histórico, filosófico, político y religioso. Pero, como también sostenía Balzaretti, es una tarea esencial para transmitir a las generaciones de hablantes de lenguas distintas y muy distantes en el tiempo y en el espacio la obra de un autor que merece ser conocido y estudiado. Por ello, a una primera etapa de análisis tex-

tual-filológico del diálogo lucianesco, siguió un estudio detallado acerca de las particularidades de su época, de su lengua y de su contexto.

Si bien existían ya traducciones al español de este admirable diálogo, es sabido que volver a traducir un texto de la Antigüedad, por un lado, permite una mayor difusión de la obra original entre el público contemporáneo, y, por otro, demuestra la vitalidad de esta en nuestro presente. Las traducciones envejecen más o menos rápidamente, pero el hecho de que las obras vuelvan a traducirse habla, a la inversa, de su perennidad, de una especie de rejuvenecimiento, en una dinámica inversamente proporcional. “Si el clásico mantiene buenas relaciones con las metamorfosis del significado es porque no recela de cambiar de máscara. [...] El clásico es clásico precisamente por su vitalidad”, nos recuerda Juan Arnau (2008:132). Naturalmente, es fundamental, como señalábamos, una primera etapa de análisis textual-filológico: eso fue lo que hicimos aquí, aplicando nuestros conocimientos de la gramática y la sintaxis del griego antiguo. Pero el conocimiento de la gramática y de la sintaxis, algo en lo que hacemos hincapié en nuestras clases de lengua griega, no deja, en un punto, de ser instrumental: nos permite acceder a la lengua original de la obra, con todos sus matices y pregnancias, pero una vez logrado este objetivo, es de suma importancia trascenderlo y pasar a la etapa hermenéutica, una hermenéutica más propiamente cultural. Lo que nos hemos propuesto en este libro es ofrecer una obra integral: no solamente una muy necesaria introducción para situar al autor, su época y su obra (y en especial el diálogo *Prometeo*), sino también una versión bilingüe que permitiera la sinopsis del texto griego y el texto español a páginas enfrentadas (intentando lograr el mayor correlato posible entre ambos), notas que permitieran una mejor comprensión de la obra por parte de un público amplio, un apartado sobre las proyecciones que en la literatura y la filosofía ha tenido el mito de Prometeo, las cuales llegan hasta ya entrado el siglo XX y lo que va del XXI con Albert Camus y Byung-Chul Han respectivamente; un glosario que incluye los términos griegos que hemos juzgado más relevantes (su morfología, traducción y ubicación en el texto), un índice de nombres propios que contiene los nombres y el linaje de las principales divinidades mencionadas en el diálogo, y finalmente un apartado con ejercicios de menor o mayor dificultad, de morfología, de sintaxis y de análisis literario. Por supuesto, al final se incluyeron referencias bibliográficas, en una lista que no pretendió ser exhaustiva sino solamente ofrecer al lector una guía con bibliografía accesible y específica acerca del autor, la obra y el impacto del mito de Prometeo en la literatura y la filosofía posteriores.

Finalmente, un comentario acerca del trabajo en equipo: estamos convencidos, como sostienen Schniebs, Nenadic y Pozzi (2017:180) que este modo de trabajar, “más allá de funcionar como una especie de contralor de nuestras elecciones y de la propia comprensión de los contenidos posibilitó una manera de trabajar mucho más precisa y enriquecedora”. Cada parte del libro fue elaborada, debatida y consensuada entre los cuatro miembros del grupo, articulando y conjugando los aportes y los diferentes saberes disciplinares de cada uno, en especial la lingüística, la crítica literaria y la filosofía. Ciertamente, esta dinámica nos enriqueció a nosotros, produciendo una retroalimentación horizontal entre docentes, estudiantes, graduados y nodocentes de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, sumamente fructífera a nivel grupal e individual, y también, creemos, al resultado final. Esperamos que también el público lector se enriquezca con esta traducción anotada del *Prometeo* de Luciano de Samosata.

### Referencias

- Arnau, Juan (2008). *Rendir el sentido. Filosofía y traducción*, Valencia: Pre-textos.
- Balzaretti, Lena (1998). “La importancia de estudiar griego”. *Hacer arte*, Año 0, N° 2.
- Berman, Antoine (2014 [1999]). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*, Buenos Aires: Dedalus. Traducción de Ignacio Rodríguez.

- Carricaburo, Norma (2005). “El voseo en la historia y en la lengua. Las fórmulas de tratamiento en el español actual”. *Suplemento Litterae de la Lengua Española*. Idiomas y Comunicación (abril – junio).
- Chialva, Ivana S. (2017). “Discurso (escrito) y poder: el elogio y la responsabilidad del *syngrapheús* según Luciano”, en Moreno, Agustín; Moreno Leoni, Álvaro M. (Eds.): *Discurso y poder en Grecia y Roma. Lecturas desde la historia y la literatura*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 49–63.
- Chialva, Ivana S. y Frank, Milena (2017). “Introducción. ¿Por qué traducir los (no tan) clásicos?: traducciones argentinas de textos latinos”. Dossier “(Re) configuraciones del ‘documentalismo’”. *El hilo de la fábula*, 17, 135–140.
- Hall, Edith (2008). “Navigating the Realms of Gold: Translation as Access Route to the Classics” en Lianeri, Alexandra; Zajko, Vanda (Eds.): *Translation and the Classic. Translation as change in the history of culture*, New York, Oxford: Oxford University Press, 315–340.
- Galán, Lía (2017). “Acerca de la traducción de los poemas de Catulo”. Dossier “(Re) configuraciones del ‘documentalismo’”. *El hilo de la fábula*, 17, 155–161.
- Lasso de la Vega, José S. (1966). “La traducción de las lenguas clásicas al español como problema”. *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*, Vol. 1, 1968, 87–140.
- Levý, Jiří (2011 [1963]). *The art of translation*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. Traducción de Patrick Corness.
- Marrón, Gabriela (2014). “*El rapto de Helena* de Blosio Emilio Draconcio”. *Circe de clásicos y modernos*, XVIII, 147–169.
- Marrón, Gabriela (2017). “Vosotros a la taberna, ustedes al boliche (Catulo, *Carmen* 37)”. Dossier “(Re) configuraciones del ‘documentalismo’”. *El hilo de la fábula*, 17, 163–176.
- Mattoni, Silvio (2021). “Prólogo” en Mattoni, Silvio (Ed., trad.): *Dolce stil novo. Guido Guinizzelli- Guido Cavalcanti- Lapo Gianni- Gianni Alfani- Dino Frescobaldi- Cino da Pistoia*. Capilla del Monte: de todos los mares.
- Mestre, Francesca y Gómez, Pilar (2001). “Retórica, comedia, diálogo. La fusión de los géneros en la literatura griega del siglo II d. C.”, *Myrtia*, 16, 111–122.
- Schniebs, Alicia; Nenadic, Roxana y Pozzi, Martín (2017). “Espacios legibles. La traducción en los márgenes del canon”. Dossier “(Re) configuraciones del ‘documentalismo’”. *El hilo de la fábula*, 17, 177–186.
- Scott, Clive (2012). *Translating the Perception of Text. Literary Translation and Phenomenology*. New York: Routledge.
- Schwartz, Jacques (1965). *Biographie de Lucien de Samosate*, Bruxelles-Berchen: Latomus.
- Spandau, Gustavo Walter; Cáceres Fernández, Jorge Adelqui (2008). “Las fronteras del voseo en el Río de la Plata: vos tenés, tú tenés...” en Barceló Morante, Elena María y Echeverría Echeverría, Susana (Eds.). *Actas del Primer Simposio Internacional de la Lengua Española*. São Paulo: Instituto Cervantes, 242–250.

## Notas

1. Cabe mencionar, como arqueología de la reflexión traductológica sistemática, las apreciaciones de Horacio, Cicerón, Quintiliano, Maimónides, Jerónimo de Estridón, Lutero, Goethe, Schleiermacher o Hölderlin y, de manera posterior a los variados desarrollos pioneros de los años 1950 y en una línea ensayística, el popular y apasionante *Después de Babel* (1975) de George Steiner.

2. La traducción se basa en el texto griego establecido por A. M. Harmon: *Lucian with an English Translation*, edited and translated by A. M. Harmon. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1915 (reimpr. 1960), Vol. II, pp. 241–265.
3. Sobre la relación entre el discurso escrito y el poder en algunas obras de Luciano, ver Chialva (2017).
4. Véase, por ejemplo, Marrón (2017). El artículo presenta una interesante comparación entre traducciones al español del *Carmen* 37 de Catulo, pero no coincidimos en cuanto a los criterios de traducción defendidos por la autora. Cf., sin embargo, Marrón (2014:150), donde la misma autora elige utilizar “tú” y “usted” (pero no “vos”) para la segunda persona del singular. Por su parte, el académico y poeta Silvio Mattoni argumenta, en su antología de poetas del *dolce stil novo* (2021), que no usará “vosotros” y “tú” porque “el habla en la que nacimos y crecimos, nuestro vulgar y nuestro uso, no se atiene en las formas de interpelación a las reglas de la lengua sostenidas en España [...]. Resultaba incómodo y muy alejado del habla acatar reglas de casticismo puro” (21).
5. Categorías empleadas por Chialva y Frank (2017). A nuestro juicio, el “alejamiento y extrañamiento lingüístico que experimenta ese lector rioplatense (en nuestro caso) que lee en español ibérico (académico) un texto latino de principios de nuestra era” (2017:135) es el mismo alejamiento y extrañamiento que experimenta un lector del NOA, del Nordeste Argentino (NEA), de Cuyo, etc. ante un texto en la lengua estándar rioplatense.

Claudia N.  
Fernández\*

Universidad Nacional de La  
Plata / Consejo Nacional de  
Investigaciones Científicas y  
Técnicas, Argentina  
claudia.fernandez@conicet.gov.ar

## Dando vida a los clásicos: la utopía de traducir Aristófanes<sup>1</sup>

Breathing life into Classics: the Utopic Task of Translating Aristophanes

### El hilo de la fábula

Universidad Nacional  
del Litoral, Argentina  
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,  
julio-diciembre, 2022  
vol. 20, núm. 24, e0022,  
[revistaelhilodelafabula@  
fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar)

Recepción: 05 09 2022  
Aprobación: 16 19 2022

URL: [https://  
bibliotecavirtual.unl.edu.  
ar/publicaciones/index.  
php/HilodelaFabula/article/  
view/12219](https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/12219)

DOI: [https://doi.  
org/10.14409/hf.20.24.  
e0022](https://doi.org/10.14409/hf.20.24.e0022)



Esta obra está bajo una  
[Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0  
Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

### Resumen

En este trabajo nos proponemos reflexionar sobre cuestiones generales de la traducción de textos clásicos antiguos, en particular de teatro griego –dada su naturaleza de libretos pensados para la escena–. A su vez, a partir de nuestra experiencia como traductores de Aristófanes, así como de los testimonios de otros traductores del mismo autor, nos ocupamos de puntualizar una serie de dificultades –no exhaustivas–, a la hora de trasponer la lengua aristofánica al español, entre otras, los juegos lingüísticos, los nombres parlantes, el léxico obsceno, los coloquialismos, las menciones a los hechos y personajes de su tiempo.

### Palabras clave

Aristófanes, comedia antigua, traducción

### Abstract

In this paper we aim to reflect on general issues in the translation of ancient classical texts, particularly Greek theater –given their nature as scripts intended for the stage–. At the same time, based on our experience as translators of Aristophanes, as well as on the testimonies of other translators of the same author, we will point out a series of difficulties –not exhaustive–, when transposing the Aristophanic language into Spanish, including, puns, speaking names, obscene lexicon, colloquialisms, mentions to the events and characters of his time.

### Keywords

Aristophanes, ancient comedy, translation

\*Claudia N. Fernández es doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Es profesora titular del área de Griego en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la misma institución e Investigadora Principal de CONICET. Actualmente dirige el Centro de Estudios Helénicos (IdIHCS, UNLP y CONICET).

“(...) the adage ‘Make it New’ is the best way to show respect for the old.  
(Harrop & Wiles, 2008:63)

La renovación de las traducciones de la poesía grecolatina a lengua española –un caso evidente en Argentina en los últimos veinte años–<sup>1</sup> obedece a una realidad inobjetable: los textos originales pueden no envejecer –los textos clásicos son clásicos precisamente por no perder su vigencia a pesar del paso del tiempo–,<sup>2</sup> pero las traducciones tienen indefectiblemente fecha de caducidad. Cada nueva traducción da nueva vida al texto original, y los textos grecolatinos, cuyo número de lectores en lengua original es muy reducido, dependen muy especialmente de esas traducciones para su existencia.<sup>3</sup> En palabras de Lianeri y Zajko (2008:10): “(...) the necessity of translation indicates that no aspect of the classic can survive in the present in an unmediated form; while, at the same time, the very existence of translations confirms that it is impossible simply to repudiate the idea of cultural survival”.

Esta situación posiciona a los traductores en un lugar no siempre reconocido, el de “interven-tores” en la diseminación de los textos: la trascendencia de un texto está inscrita y mediada por su traducción, que es la que le permite permanecer significativo en un entorno lingüístico y cultural nuevo. Cada nueva traducción no solo genera nuevas copias, sino que establece y refuerza el estatus y valor de un texto, contribuyendo a su proceso de canonización. Pero eso no es todo: cada nueva traducción inscribe una nueva interpretación, consolida su lectura y genera nuevos lectores.<sup>4</sup> Y esta interpretación es un acto de creación: se da a luz un texto que antes no existía, ni en el lenguaje extranjero ni en el de llegada (Venuti 2008:35).

De entre la profusa variedad de propuestas teóricas acerca de cómo pensar los mecanismos de la traducción, la ecuación que asocia traducción a “interpretación” es la que mejor “traduce” nuestra propia idea del problema: interpretar antes de traducir y garantizar los “efectos” del texto en su transposición; vale decir, formular hipótesis interpretativas acerca del “efecto” previsto por el original. Interpretar significa hacer una apuesta al sentido de un texto y a sus efectos; ha escrito Eco: “la partida de la tan mentada ‘fidelidad’ de una traducción se juega sobre las bases de esas decisiones interpretativas” (Eco, 2013:202).<sup>5</sup> En toda traducción hay un proceso de “negociación” (Eco 2013:25), según el cual para obtener una cosa se renuncia a otra. Ambas partes involucradas –por un lado, el texto fuente, el autor y la cultura donde el texto nace, y, por otro, el texto de llegada y la cultura en la que se introduce, junto con el sistema u horizonte de expectativas de los lectores previstos– deberían terminar con una sensación de razonable y recíproca satisfacción.<sup>6</sup>

La traducción de las obras de teatro, por su parte, presenta no pocas peculiaridades, porque un texto dramático involucra una situación de comunicación de múltiples agentes y destinatarios.<sup>7</sup> Los dramas que nos han llegado de los antiguos griegos son la transcripción de libretos, esto es, partituras formalizadas probablemente luego de la puesta en escena (Andrisano 2014:7): sus autores escribían para actores, no para lectores, para una única ocasión, para un lugar específico y para un teatro cuyos condicionamientos nos son completamente ajenos.<sup>8</sup> El propio autor, en calidad de instructor (‘didáskalos’), estaba presente en la preparación de la puesta en escena (cf. Ley, 2013), razón que explicaría en parte la ausencia de indicaciones de tipo escénico (‘parepigraphai’) en los textos que se han conservado, salvo raras excepciones que podrían deberse a interpolaciones posteriores incluidas en los códices, como sostiene Taplin (1977). En rigor, hay muchas indicaciones escénicas, solo que encriptadas en el propio diálogo de los personajes. Algunos suponen que toda la información necesaria está garantizada por el lenguaje verbal (Arnott, 1991; Taplin, 1997): el texto memorizado por el actor habría sido el único que registraba las directrices de representación de manera extrapolada (entrada o salida de los personajes, movimientos, gestos –‘cheironomía’– altamente codificados) (Rossi, 1989).<sup>9</sup> Incorporadas al diálogo, las didascalias se convierten en un texto residual que, en una representación –y traducción– moderna, bien podrían obviarse.<sup>10</sup> El espacio teatral griego era un espacio esencialmente vacío, y el diálogo dramático se veía en la necesidad de salvar esta ausencia. A través del lenguaje se creaba la escenografía:



por ejemplo, es sabido que la puerta de la ‘skéné’ podía resemantizarse y representar diferentes moradas en una misma obra (lo que la lengua construía, ella también lo podía destruir).<sup>11</sup> La palabra, por esto, centralizaba y guiaba el proceso de semiosis, abasteciendo aspectos que el teatro moderno cubre con signos visuales.

La traducción de una obra de teatro no debería disociar el texto de la praxis teatral; por el contrario, resulta amigable cuando ayuda al lector –que podría ser un eventual director– a imaginar la escena, a modo de guía. En ese sentido, deberíamos reparar que, desde el punto de vista performativo,<sup>12</sup> la palabra es voz y, por tanto, un producto corporal y material –todo el cuerpo está involucrado en el hablar. Por ello, según Harrop & Wiles (2008), los traductores deberían explorar también los modos en que los textos pueden ser capaces de sugerir modos de corporalidad y sistemas de movimiento, lo que significa prestar atención a la relación entre ‘léxis’ y ‘schémata’, para decirlo con términos griegos. Existiría la necesidad de que una traducción sea no solo ‘decible’, sino también ‘movible’, ‘danzable’, y para ello tendría que atender a toda información paralingüística o suprasegmental sugerida en el texto, como ritmos, pausas, entonación, cambios de tono y también de registro, silencios, y movimientos: “This corporeality of the spoken or sung word tends to be forgotten in a culture of the book, and it is symptomatic that discussion of embodiment has virtually vanished from academic discussions of drama in translation” (Harrop & Wiles, 2008:62).

El griego era un teatro marcado por los lazos con “su” público –pensemos que el coro estaba compuesto por ciudadanos comunes en quienes los espectadores podían verse reflejados (de Cremoux 2013)–, y esta dependencia con la ocasión de la representación se refleja en el lenguaje, que retoma categorías conceptuales y debates importantes de la vida política de la Atenas del momento. ¿Cómo dar cuenta, pues, de las condiciones culturales y sociopolíticas de producción del texto de partida teniendo en cuenta al mismo tiempo las condiciones del de llegada? No se trata por tanto solo de las diferencias estrictamente lingüísticas, sino de las diferencias políticas, culturales y económicas también implicadas en una traducción, que trasciende el trasvase entre dos lenguas para volverse el trasvase entre dos culturas o enciclopedias. Como estudiosos de la cultura antigua, estamos especialmente equipados con las herramientas para despejar obstáculos en la comprensión de sus textos, reponiendo información, conciliando el saber académico sobre las convenciones escénicas de la época con nuestra propia experiencia como espectadores de hoy en día.<sup>13</sup>

La reflexión sobre las propias traducciones ha sido una práctica recurrente en los traductores de todos los tiempos. En la Antigüedad, Cicerón, Horacio o Jerónimo son los ejemplos paradigmáticos –podríamos añadir también a Quintiliano y Plinio–. Todos ellos necesitaron garantizar con sus deliberaciones una práctica exitosa de su labor y, de algún modo, han inaugurado una forma de pensar la traducción que se ha perpetuado.<sup>14</sup> Nos sumamos humildemente, en lo que sigue, a estas reflexiones, comentando acerca de las dificultades y desafíos que enfrenta el traductor de la comedia de Aristófanes.<sup>15</sup> Como traductores, integramos un engranaje de relaciones de poder –cultural, político y económico–, del que forman parte las editoriales, los autores, los textos, los lectores y otros agentes, como los del mundo académico. De forma individual, para la editorial Losada, hemos traducido *Lisístrata* (2008), *Asambleístas* (2009), *Pluto* (2011) y *Paz* (2013); y, en conjunto con colegas de la Universidad de Buenos Aires, *Nubes* (2008) y *Ranas* (2011), publicadas por la propia universidad. Las primeras debieron ajustarse a los señalamientos básicos de la editorial, esto es, en prosa respetando línea a línea el original –un verdadero desafío para no caer en la dureza de una reproducción mimética– en una lengua que contemplara lectores a ambos lados del Atlántico.<sup>16</sup> Para las traducciones universitarias, en cambio, optamos libremente por el registro de lengua rioplatense, cercano al habla coloquial, que optimizaba la traslación de los juegos verbales, a sabiendas de que ello suponía un recorte geográfico importante en los lectores. Por la naturaleza de su para-texto (tenor de la introducción, notas eruditas), y por tratarse de traducciones con texto griego enfrentado, estaban destinadas a especialistas o alumnos de la carrera de

Clásicas. Sin embargo, por ser traducciones en una lengua plástica y flexible, podrían llevarse a la escena con pocas modificaciones; responderían a la categoría que Walton (2006:182) describe como “faithful to the original but actable”.<sup>17</sup> Es claro que no hay una única traducción posible para cada texto, ni siquiera cuando se trate del mismo traductor –nuestras traducciones responden a intereses distintos, por ejemplo– y, por otra parte, toda traducción es siempre provisoria, un acto literario destinado a permanecer incompleto (Bassnett, 2011).

Hay coincidencia en que es mucho más difícil traducir comedia que tragedia. Cuando cruza fronteras geográficas, el humor pierde su valor de divertir, pues a menudo la gracia depende de elementos lingüísticos y culturales, como la visión del mundo y las convenciones sociales, típicos de la lengua y la cultura de la fuente para la cual fue producido. Delia Chiaro (2010:1) lo expresa metafóricamente: “Verbal humour travels badly”.<sup>18</sup> El panorama se complica, además, por la estrecha relación de la comedia antigua con la vida ateniense de su época –evoca debates y discusiones del momento y nombra y lleva a escena a figuras históricas, así como refiere anécdotas y rencillas de poca monta y alude a personajes ignotos. Se trata por tanto de un tipo de texto que exige un amplio prisma de conocimientos precisos sobre la realidad de su tiempo. El problema reside en encontrar el modo como volcar esa abundancia de nombres locales, instituciones típicamente atenienses y nombres propios –lo que Capra (2012:339) denomina “la actualidad obsoleta”–, a los que deben sumarse las referencias geográficas y menciones a eventos y normas culturales. Los traductores solemos salvar rápidamente esta cuestión con notas a pie de página –y así procedimos en todas nuestras traducciones–, una solución que claramente no es pertinente cuando se piensa en una puesta en escena: como suele advertirse, no hay notas al pie del anfiteatro (Condello y Pieri, 2013). Reconocemos que para una puesta en escena es necesaria una traducción cultural, ya que si respetamos todas las referencias históricas corremos el riesgo, como también se ha advertido, de convertir la obra en un anticuario o pieza de museo. Para evitarlo, por ejemplo, se ha procedido a reemplazar los personajes históricos o las anécdotas con referentes modernos, ajenos al universo griego original. En la comedia *Ranas*, por citar un ejemplo, los trágicos Esquilo y Eurípides pisaron la escena como Pasolini y Fellini, Shakespeare y Shaw, o Brecht y Claudel, entre otros, trazando un recorrido que acerca los límites no siempre precisos entre traducción y adaptación o asimilación.<sup>19</sup> Con los personajes menos conocidos, cuya mención está asociada frecuentemente a la peculiaridad de sus conductas o de sus físicos, bastará con rebautizarlos o adosar a su nombre un epíteto que haga referencia a aquello que lo caracteriza. Agregar así al nombre de Cleónimo el mote de “cobarde”,<sup>20</sup> o el de “glotón” a Heracles, permitiría retener la gracia que provoca su alusión, –el añadido de un epíteto o paráfrasis funciona a modo de glosa incluida en el texto y evita la proliferación de las notas.<sup>21</sup> Dentro de esa serie de conocimientos que formaban parte del universo del espectador medio ateniense estaba también el repertorio de tragedias a las que hacen referencias las citas paródicas que pueblan el texto cómico. En esos casos, el cambio de tono y registro de la lengua de llegada es clave para lograr un impacto estilístico adecuado al original y hacer visible la intrusión genérica.

Sin embargo, el gran desafío del traductor de Aristófanes reside en reproducir en la lengua de llegada los juegos de palabras, neologismos, repeticiones, doble-sentidos, paronomasias, polisemias, violaciones a las reglas conversacionales e implicaturas, ‘aprosdóketa’ (“contra lo esperado”) y contra-sentidos que caracterizan el dinamismo del discurso cómico, lo cual genera esa sensación de incertidumbre lúdica de la que habla Goldhill (1991:213), en tanto existe siempre la posibilidad de tomar las palabras en un sentido o en otro. Las dificultades no son pocas, y en más de una ocasión, sobre todo en las traducciones para la editorial Losada, hemos renunciado a reproducir los juegos de palabras (‘puns’), sobre todo cuando se fundaban en la creatividad morfológica o la arbitraria relación entre sonido y sentido, peculiar en cada lengua. En la búsqueda de transferir los efectos y asociaciones, los recursos pueden oscilar entre la refundición más radical –por ejemplo, actualizando completamente un chiste con menciones a hechos o personajes de la cultura de llegada–, hasta la elección de opciones menos drásticas, como la transmutación o la

adaptación. En las traducciones grupales de *Ranas* y *Nubes* logramos ilustrar mejor la riqueza de la lengua aristofánica a través de la adaptación del efecto pragmático de estas rupturas de sentidos o la búsqueda de la comicidad a través del uso de las incongruencias y el absurdo. Por otro lado, también jugamos con las posibilidades del voseo y el tuteo (o el Usted) para reflejar registros elevados de lengua –como el de Sócrates en *Nubes* o en los pasajes paratrágicos–.

La lengua cómica, a diferencia de la trágica, es también sensible a las diferencias étnicas, culturales y sociales de sus personajes. Nos referimos, entre otros, a los errores en el habla de los extranjeros –los persas en *Acarnienses* o el dios tracio en *Aves*–, que son factibles de reflejar en una traducción moderna, o, más difícil de resolver, las diferencias dialectales –el laconio de las espartanas y espartanos en *Lisístrata*, por ejemplo, que no hemos logrado reproducir satisfactoriamente en nuestra traducción y ha quedado entonces invisibilizado, aunque existen propuestas de traducción al español peninsular que han hecho hablar a las espartanas como andaluzas (García Novo, 2002).<sup>22</sup> En la misma dirección, el traductor debe estar atento a las jergas técnicas, evidentes sobre todo en el campo léxico –como sucede con los adjetivos terminados en ‘-ikós’ en boca de los sofistas (*Nubes*) o el vocabulario leguleyo de los ciudadanos atenienses enfermos por la manía de pleitar (*Aves*), o la terminología bélico-militar en boca de la heroína Lisístrata, en la comedia homónima–, que tampoco suelen recuperarse en las traducciones a lenguas modernas, con lo cual se deshace la parodia del original y se desvanecen parcialmente los diferentes sentidos de las obras.<sup>23</sup> Ciertamente es de por sí un problema determinar el carácter técnico de algunas palabras cuando al mismo tiempo registran un uso menos connotado y las competencias profesionales todavía no habían alcanzado un grado de especificidad alto. Se exige que el traductor esté atento a los contextos marcados e indagar a fondo en el uso atestiguado de las palabras en cuestión. La gran variedad y libertad en los registros y estilo, la ruptura de los sentidos, el grotesco en general y la inadecuación entre registro y personaje, sumado a la gran cantidad de neologismos que Aristófanes supo crear exigen por parte del traductor una intervención de una manera más visible y un rol más agresivo para destrabar los textos (Walton 2006:157).<sup>24</sup>

Un caso particular de juego lingüístico lo constituyen los nombres parlantes (‘redende Namen’) de muchos de los personajes de comedia, especialmente héroes y heroínas –algunos atestiguados históricamente, otros inventados para la ocasión–.<sup>25</sup> La forma de traducir el nombre es una dificultad no menor a la que se enfrenta el traductor. En *Nubes*, decidimos reflejarlo en el español. Así *Strepsiadés* (derivado de ‘strépho’, “cambiar”, “girar”, “volver”), normalmente castellanizado como ‘Estrepsiadés’, aparece en nuestra propuesta como ‘Tergiversero’. En esta oportunidad, el nombre tiene una relación muy fuerte con la naturaleza proteica del personaje: por un lado, porque cambia radicalmente de opinión acerca de Sócrates y de su escuela; y por otro, porque se interesa por tergiversar la justicia, dando vuelta las razones y manipulando el lenguaje.<sup>26</sup> Regularmente, el nombre de los personajes se conoce muy avanzada la comedia, lo que permite que el autor no solo juegue con su significado, sino también con la sorpresa de su revelación, algo que obviamente se desarticula con la lectura. Para el caso de Lisístrata, para comentar otro ejemplo, optamos por reproducir el nombre estandarizado, que es una transliteración del griego. En principio porque, tratándose de la comedia probablemente más popular de Aristófanes, es rápidamente reconocido por los lectores y acarrea una serie de connotaciones que su transposición al español haría perder, como su vinculación con la lucha por la liberación femenina y el pacifismo más radical –aun cuando esta interpretación dista mucho de la propuesta de la obra–. Por otro lado, porque su etimología tampoco es unívoca: podría significar “la disuelve ejércitos”, y marcaría una relación con el nombre la sacerdotisa de Atenea Políade, una tal Lisímaca (“la disuelve guerras”), o podría relacionarse con el epíteto de la propia diosa Atenea (‘phobesístrate’), en cuyo caso sería “la dispersadora de ejércitos”.<sup>27</sup> Como se ve, el traductor debe ser, en primer lugar, un lector crítico, y un escritor luego, para encontrar la forma de dar cuenta de lo que un texto quiere decir, a sabiendas de que siempre se sacrifica una parte en desmedro de preservar otra. También decidimos conservar la transliteración de los nombres de Riqueza y Pobreza, es decir Pluto y Pe-

nía (en *Pluto*), personificación de los conceptos a los que aluden, porque en castellano se perdería la oposición del género gramatical explotado en el griego en término de género sexual.<sup>28</sup>

Hemos dejado para lo último el tema de las obscenidades, que, tanto en su vertiente escatológica como sexual, están relacionadas con el contenido sexualizado de sus argumentos. Según Ewan (2010:82), aun con toda la permisividad que hemos alcanzado en la actualidad, muy pocos traductores están preparados para trasladar a la lengua moderna la total falta de inhibición de la comedia aristofánica en lo relativo a lo sexual y escatológico.<sup>29</sup> El sexo –y los órganos sexuales, sobre todo masculinos– tenía entre los griegos, recordemos, un significado ritual que escapa al lector/espectador contemporáneo: era concebido como algo saludable, un aspecto divertido de la vida, relacionado con la plenitud y la fecundidad, en relación con los cultos religiosos, sobre todo agrarios, como los de Deméter y Dioniso. El desarrollo del lenguaje obsceno reposa sobre una concepción hiperbólica y grotesca del cuerpo humano en los dominios de las funciones alimenticias, sexuales y excrementales. Las expresiones relativas a estos campos suelen ser metafóricas y ello pone en juego la competencia en la traducción del lenguaje figurado. Por otro lado, no siempre la terminología obscena está marcada, y la encrucijada se centra entonces en si dar una traducción científica, eufemística o coloquial de la misma, ya que existe toda una gradación en el léxico asociado al sexo: transita una gama amplia desde la sofisticación muy elaborada a la vulgaridad más escabrosa. En tal sentido, no hemos opacado ninguna mención obscena o vulgar, pero la tentativa de buscar una correspondencia al español que pueda ser comprendida por todos no es una tarea sencilla, porque el nombre obsceno de los órganos sexuales es fuertemente local, idiosincrático, hasta parroquiano, de modo que lo que puede resultar gracioso en España, no lo será en América, vinculado fuertemente como está a la sensibilidad en relación con la propia cultura.<sup>30</sup> En efecto, las sociedades difieren notablemente en la construcción y caracterización del comportamiento sexual y excremental y en los parámetros de aceptación del uso y registro emocional asociados a ellos (Roberts 2008:378).

En cuanto a lo formal, para preservar el efecto rítmico de oralidad que le imprime el metro yámbico al griego, la prosa parece la mejor opción para el diálogo (cf. Aristóteles, *Poética* 1449a25, 1459a10). Prosa y lengua coloquial son una buena amalgama para los pasajes recitados del texto aristofánico.<sup>31</sup> Sin embargo, la variedad lírica de los interludios corales, los ‘kommoi’, o las monodias (troqueos, anapestos, dáctilos, espondeos, docmios, etc.) requieren un replanteamiento en tal sentido, si no se quiere que esa variedad persista insospechada.<sup>32</sup> En cualquier caso, se nos ocurre que será una empresa ilusoria, porque, aun recuperando los ritmos (algo muy complicado de por sí), se pierden las asociaciones con los sonidos, las relaciones de la métrica con los géneros –un aspecto muy relevante en la poesía griega– o con determinada danza. Pero además, ni siquiera hay un acuerdo entre los especialistas acerca de la valoración de la lírica aristofánica, si tiene o no significado poético –leemos juicios pocos positivos en Silk, 1980, o Parker, 1997) –. Nuestras traducciones han mantenido la prosa también para la lírica, pero sin ignorar que, como afirma Sommerstein (1973:145), “It will perhaps be generally agreed that a translation wholly in prose, whatever its merits, cannot be offered as a fair *representation* of a play substantial parts of which were originally sung (...)”

### Algunas conclusiones

First, and very obviously: translation does not happen in a vacuum, but in a continuum; it is not an isolated act, it is part of an ongoing process of intercultural transfer. Moreover, translation is a highly manipulative activity that involves all kinds of stages in that process of transfer across linguistic and cultural boundaries. Translation is not an innocent, transparent activity but is highly charged with significance at every stage; it rarely, if ever, involves a relationship of equality between texts, authors or systems. (Bassnett y Trivedi, 1999:2)

Toda traducción exige del traductor cierto gesto de generosidad. Partiendo de la sensibilidad y cultura del lector se debe apuntar, como dice Eco (2013:22), a la comprensión de lo que el otro texto dice en relación con la lengua en que se expresa y el contexto cultural en que ha nacido. Antoine Berman (1992) ha acuñado, en tal sentido, el término “ética de la traducción”: la traducción no puede definirse solo en términos de comunicación o transmisión de mensajes, porque su esencia es el reconocimiento y el respeto de la otredad y se encuentra en esa cuerda floja –la imagen es de Wilson (2005:11) –, que se extiende entre la lengua receptora que no puede dejar de decirse a sí misma e imponer su mirada hegemónica y el carácter indescifrable del texto en lengua extranjera. El desafío es tender puentes entre las culturas, no absorber la una en la otra (Walton 2006:164), hacer accesible el pasado, pero evitando todo atisbo de colonización.<sup>33</sup>

Nunca habrá una traducción perfecta de Aristófanes, advierte Sommerstein (1973:14), lo que no debe conducirnos a una actitud renunciataria o resignada. Hay traducciones para cada ocasión. ¿Puede conciliarse la exactitud filológica con una traducción en un diálogo vivo y actual para el lector contemporáneo? Parece una relación difícil de armonizar. El traductor de teatro antiguo se ve tensionado entre el esfuerzo por permanecer lo más cercano al contexto original para dar cuenta de su peculiaridad y dinamismo, y las estrategias por evadir cualquier tipo de hermetismo que opaque y destruya la vitalidad del texto de partida. Se trata de mantener vivo un texto, a pesar de su anacronismo, de atender a lo semántico, pero también a lo comunicativo.<sup>34</sup> El traductor de Aristófanes, en particular, tiene frente a sí un texto muy demandante a la hora de reflejar su exuberancia. Aun así, asume el compromiso que sabe no será del todo satisfactorio: imposible dar cuenta de su riqueza lingüístico-semántica, los rasgos de estilo, la polifonía discursiva, por no mencionar el problema hermenéutico de la posición del autor. Pero la utopía es cosa de comedia y compromete en su propuesta también al traductor.

### Referencias

- Andrisano, Angela (2014). Appunti per una traduzione delle *Trachinie*: Deianira ed Eracle, personaggi complementari. En Belardinelli, A. M. (ed.) *Dell'arte del tradurre: problemi e riflessioni*, *Science dell'Antichità* 20.3, Roma, 7–28.
- Arnold, Matthew (1914). On Translating Homer (including F. W. Newman's reply). En *Essays by Matthew Arnold*. Oxford: Oxford University Press, 245–424.
- Arnott, Peter (1962). *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century*. Oxford: Clarendon Press.
- Arnott, Peter (1991). *Public and Performance in the Greek Theatre*. London: Routledge.
- Bassnett, Susan (1991). Translating for the Theatre: The Case against Performativity. En *Traduction, terminologie, rédaction* 4.1: 99–111.
- Bassnett, Susan (1998). Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre. En Bassnett, S. y Lefevere, A. (eds.). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translations*. Clevedon: Crowmwell Press, 90–108.
- Bassnett, Susan (2011). Prologue. En Parker, J. & Mathews, T. (eds.). *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern. Classical Presences*. Oxford: Oxford University Press, 1–9.
- Bassnett, Susan y Trivedi, Harish (1999). Introduction: of Colonies, Cannibals and Vernaculars. En Bassnett, S. y Trivedi, H. (eds.). *Post-colonial Translation. Theory and Practice*. London: Routledge. 1–18.

- Beltrametti, Anna (2019). Aristofane, nomi in commedia (Parte II). Il destino nel nome: Nomi ed enigmi (non troppo oscuri), due casi di studio: Pistetero e Prassagora, Uccelli e Donne in assemblea. En *Il Nome nel testo Rivista internazionale di onomastica letteraria* 21, 135–142.
- Berman, Antoine (1992). *The Experience of the Foreign*. Albany (NY): SUNY Press (Edición original 1984).
- Bermann, Sandra y Porter, Catherine (eds.) (2014). *A Companion to Translation Studies*, Oxford: Wiley Blackwell.
- Beta, Simone (2021). Beta dire quasi le stesse cose (che ha detto Aristofane). Come ho tradotto la *Lisistrata*. En *Dionysus ex machina* 12, 163–169.
- Bettini, Maurizio (2012). *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- Boegehold, Alan (1999). *When a Gesture was Expected*. Princeton: Princeton University Press.
- Bremmer, Jan y Roodenberg, Hans (eds.) (1991). *A Cultural History of Gesture: From Antiquity to the Present Day*. Cambridge: Polity Press.
- Capponi, Matteo (2021). *Parole et geste dans la tragédie grecque. À la lumière des trois « Électre »*. Neuchâtel: Éditions Alphil.
- Capra, Andrea (2012). Tradurre Aristofane. En Peron, G. (ed.) *Premio 'Città di Monselice' per la traduzione letteraria e scientifica* 38–40. Padova: Il Poligrafo, 335–50.
- Cassin, Barbara (2016). *Éloge de la traduction. Compliquer l'universel*. Paris: Fayard.
- Catoni, Luisa (2008). *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Cavallero, Pablo; Frenkel, Diana; Fernández, Claudia; Coscolla, María José & Buzón, Rodolfo (2008). *Nubes de Aristófanes*. Edición bilingüe con Introducción, notas y apéndice. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Chiaro, Delia (2010). Translation and Humour, Humour and Translation. En Chiaro, D. (ed.). *Translation, Humour and Literature*. London: Continuum, 1–29.
- Condello, Federico (2014). Tragedia e 'traduttese'. Questione d'esegesi, non di stile. En Belardinelli, A. M. (ed.). *Dell'arte del tradurre: problemi e riflessioni*, *Scienze dell'Antichità* 20.3, 29–46.
- Condello, Federico y Pieri, Bruna (2011). Adnumerare et adpendere. Traduttori filologi, traditori fedeli? En Condello, F. & Pieri, B. (eds.) *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*. Bologna: Pàtron, 7–28.
- Condello, Federico y Pieri, Bruna (2013). 'Note a piede di anfiteatro': la traduzione deo drammi antichi in una esperienza di laboratorio. En *Dionysus ex machina* 4, 553–603.
- Cremoux, Anne de (2013). Pratiques de l'interprétation, pratique de la traduction: le cas de la Comédie Ancienne et l'exemple des 'noms parlants'. En *Methodos. Savoirs et textes* 13, <http://methodos.revues.org/2984>
- Dale, A.M. (1956). Seen and Unseen on the Greek Stage: a Study in Scenic Conventions. En *WS*, 69, 96–106.
- Dale, Amy Marjorie (1969). Seen and Unseen on the Greek Stage. En *Collected Papers*. Cambridge: Cambridge University Press (versión original 1956).



- Denniston, John, D. (1927). Technical Terms in Aristophanes. En *The Classical Quarterly* 21, 113-121.
- Eco, Umberto (2013). *Decir casi lo mismo*. Buenos Aires: Sudamericana (Edición original 2002).
- Eissen, Ariane y Gondicas, Myrto (2014). Eschyle et Euripide entre tragédie et comédie: polyphonie et interprétation dans quelques traductions récentes des *Grenouilles* d'Aristophane. En Olson, D. (ed.). *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*. Berlin: De Gruyter, 1022-1039.
- Ewan, Michael (2010). Translating Aristophanes into English. En Chiaro, D. (ed.). *Translation, Humour and Literature*. London: Continuum, 77-90.
- Fernández, Claudia N. (2008) *Aristófanes: Lisístrata*. Introducción, traducción y notas de Claudia N. Fernández. Barcelona: Editorial Losada.
- Fernández, Claudia N. (2009) *Aristófanes: Las asambleístas*. Introducción, traducción y notas de Claudia N. Fernández. Barcelona: Editorial Losada.
- Fernández, Claudia N. (2011) *Aristófanes: Pluto*. Introducción, traducción y notas de Claudia N. Fernández. Barcelona: Editorial Losada.
- Fernández, Claudia N. (2013) *Aristófanes: Paz*. Introducción, traducción y notas de Claudia N. Fernández. Barcelona: Editorial Losada.
- Fernández, Claudia N. (2008). Clasicismos. En Amícola, J. y De Diego, J.L. (eds.). *Conceptos críticos de la teoría literaria del siglo XX*. La Plata: Editorial Al Margen, 23-31.
- Fernández, Claudia N. (2012). Las redes del humor en la comedia de Aristófanes. En César Pompeu, A. M, de Araújo, O. L. y Brose Pire, R. (eds.). *O riso no Mundo Antigo*. Fortaleza: Universidad Federal de Ceará, 27-44.
- Fernández, Claudia N. (2016). Lisístrata, la estrategia. En: Gastaldi, Viviana, Fernández, Claudia y & De Santis, Guillermo (eds.). *Imaginario de la integración y marginalidad en el drama ático*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 99-129.
- Frenkel, Diana, Coscolla, María José, Cavallero, Pablo, Fernández, Claudia, Fernández, Patricia, Rivas, Ezequiel & Schwarz, Silvina (2011). *Ranas de Aristófanes. Edición bilingüe con Introducción y notas*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Funaioli, M. P. (2009). *Aristofane: Lisistrata*. Siena: Lorenzo Barbera.
- García Novo, E. (2002). *Aristófanes: Las nubes, Lisístrata, Dinero*. Madrid: Alianza.
- Ghiron-Bistagne, Paul (1984). La traduction des textes dramatiques de l'Antiquité. En *Revue des Études Grecques* 97.460, 242-46.
- Goldhill, Simon (1991). *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, Edith y Wrigley, Amanda (eds.) (2007). *Aristophanes in Performance 421 BC-AD2007. Peace, Birds and Frogs*. London: Legenda.
- Hardwick, Lorna (2008). Translated Classics around the Millennium: Vibrant Hybrids or Shattered Icons. En Lianeri, A. y Zajko, V. (eds.). *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*. Oxford: Oxford University Press, 341-66.
- Harrop, Stephe & Wiles, David (2008). "Poetic Language and Corporeality in Translations of Greek Tragedy". En *New Theatre Quarterly* 24, 51-64.



- Henderson, Jeffrey (1993). Translating Aristophanes for Performance. En Slater, N.W. y Zimmermann, B. (eds.). *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart: M & P, 81–91.
- Jakobson, Roman (1959). On Linguistic Aspects of Translation. En Brower R. (ed.). *On Translation*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 232–39.
- Kanavou, Nikoletta (2011). *Aristophanes' Comedy of Names: a Study of Speaking Names in Aristophanes*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Kanellakis, Dimitrios (2022). Translating Aristophanes' Puns. En *Greece & Rome* 69(2), 238–253.
- Kermode, Frank (1983). *The Classic: Literary Images of Permanence and Change*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Kidd, Stephen (2014). *Nonsense and Meaning in Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lefevre, André (1998). Translation Practice(s) and the Circulation of Cultural Capital: Some Aeneids in English. En Bassnett, Susan y Lefevre, André (eds.). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translations*. Cleveland: Crowmwell Press, 41–56.
- Ley, Graham (2013). Rehearsing Aristophanes". En Harrison, G. y Liapis, V. (eds.). *Performance of Greek & Roman Theatre*. Leiden: Brill, 291–308.
- Ley, Graham (2014). Cultural Politics and Aesthetic Debate in Two Modern Versions of Aristophanes' *Frogs*. En Olson, D. (ed.). *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*. Berlin: De Gruyter, 871–886.
- Lewis, David M. (1955). Notes on Attic Inscriptions (II) XXIII: Who was Lysistrata? En *Annual of the British School at Athens* 1, London, 1–12.
- Lianeri, Alexandra y Zajko, Vanda (2008). Introduction: Still Being Read after so Many Years: Rethinking the Classic through Translation. En Lianeri, A. y Zajko V. (eds.). *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford: Oxford University Press, 1–23.
- Maingueneau, Dominique (2005). *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Armand Colin.
- Mastromarco, Giuseppe (1991). Aristofane e il problema del tradurre. En Nicosia, S. (ed.). *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*. Napoli: D'Auria, 103–26.
- Neri, Camillo y Tosi, Renzo (eds.) (2009). *Hermeneuein. Tradurre il greco*. Bologna: Pàtron.
- Parker, Laetitia (1997). *The Songs of Aristophanes*. Oxford: Oxford University Press.
- Revermann, Martin (2006). *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Ribeiro Barbosa, Tereza, Palma, Anna y Chiarini, Ana Maria (eds.) (2017). *Teatro e tradução de teatro*, vol. 1, Belo Horizonte: Relicário Edições.
- Roberts, Deborah (2008). Translation and the 'Surreptitious Classic': Obscenity and Translatability. En Lianeri, A. & Zajko, V. (eds.). *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*. Oxford: Oxford University Press, 278–311.
- Robson, James (2006). *Humour, Obscenity and Aristophanes*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

- Robson, James (2008). “Lost in Translation? The Problem of (Aristophanic) Humour. En Hardwick, L. y Stray, C. (eds.). *A Companion to Classical Receptions*. Oxford: Oxford University Press, 168–82.
- Robson, James (2012). Transposing Aristophanes: the theory and practice of translating Aristophanic lyric. En *Greece & Rome* 59(2), 214–244.
- Rossi, Luigi E. (1989). Livelli di lingua, gestualità, rapporti di spazio e situazione drammatica sulla scena attica. En de Finis, L. (ed.). *Scene e spettacolo nell’antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studio*, Trento 28–30 Marzo 1988. Firenze: L.S. Olschki, 63–78.
- Sapiro, Gisele (2014). The Sociology of Translation. En Bermann, S. y Porter, C. (eds.). *A Companion to Translation Studies*. Oxford: Wiley Blackwell, 80–94.
- Schleiermacher, Friedrich (1992). On the Different Methods of Translating. En Shulte, R y Biguenet, J. (eds.). *Theories of Translation*. Chicago: University of Chicago Press, 36–54 (Versión original 1813).
- Silk, Michael (1980). Aristophanes as a Lyric Poet. En Henderson, J. (ed.). *Aristophanes: Essays in Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Silk, Michael (2007). Translating/Transposing Aristophanes. En Hall, E. y Wrigley, A. (eds.). *Aristophanes in Performance 421 BC–AD 2007*. Peace, Birds, and Frogs. London, Legenda, 287–308.
- Sommerstein, Alan (1973). On Translating Aristophanes: Ends and Means. En *Greece & Rome* 20, 140–54.
- Sommerstein, Alan (2009). Lysistrata the Warrior. En *Talking about Laughter and Other Studies in Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 223–36.
- Steiner, George (1975). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Swallow, Peter, y Hall, Edith (eds.) (2020). *Aristophanic Humour. Theory and Practice*. London: Bloomsbury.
- Taplin, Oliver (1977). Did Greek Dramatists Write Stage Instructions? En *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 23, 121–32.
- Treu, Martina (2019). Aristofane, nomi in commedia (Parte I). Il destino nel nome: *Acarnesi, Cavalieri e Nuvole*. En *Il Nome nel testo Rivista internazionale di onomastica letteraria* 21, 125–134.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- Venuti, Lawrence (2008). Translation, Interpretation, Canon Formation. En Lianeri, A. y Zajko, V. (eds.). *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*. Oxford: Oxford University Press, 27–51.
- Vermeer, Hans (1989). Skopos and Commission in Translation Theory. En Chesterman, A. (ed.). *Readings in Translation Theory* (Helsinki: Oy Finn Lectura Ab.
- Walsh, Phillip (2016a). The Verbal and the Visual: Aristophanes’ Nineteenth-Century English Translators”. En Phillip, W. (ed.). *Brill’s Companion to the Reception of Aristophanes*. Leiden: Brill, 217–239.
- Walsh, Phillip (ed.) (2016b). *Brill’s Companion to the Reception of Aristophanes*. Leiden: Brill
- Walton, J. Michael (2006). *Found in Translation: Greek Drama in English*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Willi, Andreas (2003). *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*. Oxford: Oxford University Press.

- Wilson, Patricia (2005). Introducción. En Ricoeur, P. *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós.
- Wyles, Rosie (2016). Aristophanes and the French Translations of Anne Dacier. En Phillip, W. (ed.). *Brill's Companion to the Reception of Aristophanes*. Leiden: Brill, 195–216.

### Notas

- 1 Esta es una versión corregida y actualizada del artículo “Filólogos devenidos traductores”, publicada en Ribeiro Barbosa, Palma y Chiarini (2017).
- 2 Destacamos la labor de las editoriales argentinas Losada y Colihue, que en los últimos años han lanzado al mercado editorial renovadas traducciones al español de los clásicos grecolatinos. Las editoriales españolas (entre otras, Gredos y Alianza) comenzaron esa renovación unas décadas antes.
- 3 Escritores como Borges, Calvino o Coetzee se han expresado acerca de lo que es un texto ‘clásico’ (cf. Fernández, 2008). Observamos que Kermodé (1983) sigue siendo un referente citado sobre el tema, aunque su definición de lo clásico peca de un esencialismo que debería evitarse. Como ha señalado Venuti (2008:29), la clasicidad de un texto se basa en una determinada interpretación del mismo: “The circle of interpretation and evaluation that constitutes classic texts is always contingent on a set of variables that are at once personal and cultural, social and historical.”
- 4 La traducción no solo adscribe valor a un texto, sino que podría provocar también un efecto contrario, como subvertirlo (Lanieri & Zanko, 2008:20).
- 5 Lefevere (1998:41) destaca el rol de la traducción en la distribución y regulación del capital cultural. Pero además de favorecer la circulación de bienes simbólicos e ideas, la tarea del traductor incide en el enriquecimiento de su propio pensamiento crítico, al forzarlo a comparar sistemas lingüísticos y culturales distintos y verse consecuentemente obligado a relativizar sus propias categorías de pensamiento (Sapiro 2014:91).
- 6 Es la dirección planteada por la teoría del escopo (‘Skopostheorie’) del alemán Hans Vermeer (1989), es decir, la adecuación funcional al propósito del texto de partida: producir en el lector efectos análogos a los del texto fuente, ya sea en lo relativo al plano semántico, sintáctico, estilístico, métrico y fono-simbólico, como al plano emocional. La relación fundamental no se sitúa más entre el texto fuente y el de llegada, sino entre el texto de llegada y su escopo.
- 7 En Roma, la práctica de la traducción también viene conceptualizada a través de la metáfora cultural de la esfera del cambio, de la moneda y la economía en general (la etimología de la forma latina ‘interpres’ -‘inter-premium’- está relacionada con el valor comercial). En Grecia, el término ‘hermeneía’ (“interpretación”, “traducción”) también tendría un sentido mercantil, por su relación con Hermes, dios del comercio (Bettini, 2012).
- 8 Nos referimos al cuadro enunciativo autónomo del intercambio dialógico de los personajes, por un lado, y la representación como acto de enunciación en el que el autor se dirige al público, por el otro (cf. Maingueneau, 2005). Por eso Conde-llo (2014:30) advierte que la traducción de teatro es un caso especial de ‘target’ de traducción doble -lo denomina “strabico”-, en razón del cortocircuito que se produce por la interferencia de dos competencias diversas: la del libro y la de la escena. En la misma dirección, Bassnett (1998) afirma que el texto dramático existe en relación dialéctica con respecto a la ‘performance’ de ese mismo texto. Sobre la traducción de drama griego, cf. también Ghiron-Bistagne (1984); Walton (2006); Neri y Tosi (2009).
- 9 De la misma opinión es Revermann (2006:95): “Whatever changes happened during the rehearsal phase, there is a strong case for assuming that the preserved texts of fifth-century drama reflect an advanced stage of a play’s evolution in which the experience of at least one production (and quite possibly only one production) under competitive conditions is already incorporated into the script”.
- 10 La reproducción de estos gestos en escena exige también un ejercicio de traducción. Sobre la codificación cultural de los gestos, cf., entre otros, Bremmer y Roerdenberg (1991), Boegehold (1999); Catoni (2008); en el teatro, Capponi (2021).
- 11 Estamos presuponiendo que las conductas señaladas en el texto acompañaban a reales comportamientos escénicos de los actores. Sin embargo, Arnott (1962) y Dale (1956), para citar dos ejemplos, no creen que todo lo que se describe en el diálogo encontraba su correlato visual sobre la ‘orchestra’, sino más bien que el

- texto esclarecía y suplementaba el espectáculo. Es casi seguro que muchas de las indicaciones escénicas compensaban las limitaciones físicas de la percepción de los espectadores en un teatro al aire libre como el griego.
- 12 Paralelamente, debemos suponer la existencia de una cantidad importante de juegos escénicos que, a pesar de la autarquía del texto, no estaban consignados en el diálogo.
  - 13 Bassnett (1991; 1998) ha puesto en duda el concepto de “performabilidad” del texto dramático de un modo general, porque no todas las obras de teatro están escritas exclusivamente para su puesta en escena, del mismo modo que otros tipos de textos no dramáticos a menudo pueden escenificarse. Asimismo, hay diferentes lecturas de una obra de teatro: la lectura de un simple lector de literatura, la del director, del actor, de los diseñadores, la del ensayo, etc. Claramente la diversidad de lectores genera y justifica la diversidad de traducciones y traductores.
  - 14 Evidentemente el traductor debe tomar partido por una traducción orientada hacia el texto fuente o una orientada hacia el texto de llegada, una dicotomía que ya estaba planteada en Cicerón y Jerónimo. En términos de Schleiermacher (1992), mover al lector hacia el escritor, lo que considera una verdadera traducción, o bien mover al escritor hacia el lector. Este asunto fue tema de debate a comienzos del siglo XX entre los traductores ingleses de Homero (la tan mentada disputa Arnold-Newman): si ignorar los rasgos arcaicos del estilo y eliminar ciertas peculiaridades homéricas, como los detalles de distracción, o retener la singularidad de la lengua épica; cf. Arnold (1914). La traductología hoy en día habla, siguiendo la denominación propuesta por Venuti (1995), de “extrañamiento” (‘foreignization’) –cuando el traductor pierde su invisibilidad y advierte a los lectores de que están leyendo una traducción, subrayando las diferencias entre los parámetros culturales y estilísticos de las dos culturas– o “familiarización” (‘domestication’).
  - 15 En el s. XX, los lingüistas aportaron una base científica a estas reflexiones (recordemos la influencia de Jakobson (1959), que definió la traducción como la “equivalencia de mensajes en códigos diversos”, y su clasificación de las traducciones en tres tipos: interlingual, intralingual e intersemiótica). Con las aportaciones provenientes de los estudios literarios y culturales, los estudios traductológicos se vieron también alcanzados por lo que se ha dado en llamar el “giro cultural” (‘cultural turn’), y sus intereses se ampliaron a otras cuestiones sociales más amplias, por ejemplo, cómo la traducción contribuye a la representación de la otra cultura, o el rol del traductor como mediador cultural, el papel de las editoriales, el mercado, los lectores, las relaciones políticas y económicas, la diversidad geolingüística, etc. (cf. Bermann & Porter 2014, sobre el desarrollo y estado actual de los estudios de traducción).
  - 16 Gran parte de los traductores de Aristófanes se han visto en la necesidad de contar su experiencia y señalar las dificultades de traducirlo; entre otros, Sommerstein (1973) –con especial énfasis en los diferentes lectores a los que las traducciones pueden apuntar y en sus limitaciones o demandas; Mastromarco (1991); Henderson (1993); Ewan (2010); Capra (2012); de Cremoux (2013); Beta (2021); o bien comentar las traducciones de los otros, como Robson (2012); Eissen y Gondicas (2014); Walsh (2016a); Wyles (2016). Han proliferado, también, en los últimos años, los libros dedicados a la recepción de Aristófanes en los que las traducciones y puestas en escena de todas las épocas son analizadas (cf., por ejemplo, Hall y Wrigley, 2007; Walsh, 2016b).
  - 17 Sin duda esta exigencia impone muchas limitaciones. Sommerstein (1973:140-141) señala que la comedia es la única rama de la literatura griega que debe ser traducida separadamente para los lectores británicos y los lectores norteamericanos (observación que valdría para el español latinoamericano y el peninsular). Hemos tratado de evitar, a pesar del registro ‘neutro’ que debimos utilizar, lo que se llama “traslacionismo” (del inglés ‘translationese’), una suerte de traducción “filologizada”, que se practica instrumentalmente en el aula, cuando se enseña la lengua original, dura y áspera sintácticamente, que torna indecible lo traducido y que a veces fatalmente se traslada a los libros; cf. Condello y Pieri (2011, 2013); Condello (2014).
  - 18 La clasificación de Walton se completa con las traducciones literales; las literales, con el sello del traductor, pero sin pretensiones de ser textos escénicos; las destinadas a la producción o derivadas de ella, con algunas licencias; las adaptaciones o basadas en el original, pero de dramaturgos/escritores sin conocimiento directo del griego; las obras originales inspiradas en tragedias clásicas concretas; las transpuestas a otra cultura.
  - 19 Sobre los procedimientos humorísticos en Aristófanes, cf. Robson (2006) –que se basa principalmente en los trabajos de corte lingüístico de Attardo–; Fernández (2012); Kidd (2014); sobre el humor en general Swallow y Hall (2020).

- 20 Walton (2006) comenta el caso de Sondheim, que los sustituyó por Shakespeare y Shaw; y Ley (2014) comenta su propia versión con Brecht por Eurípides y Artaud por Esquilo (la propuesta alcanza al reemplazo de Pluto por Stanislavski y de Caronte por Grotowski). Silk (2007:291), a partir de su propia experiencia con las puestas del King's College de Londres, está a favor de conquistar la distancia cultural mediante las equivalencias y transposiciones que se consideren necesarias y apropiadas para lograr el impacto. En la misma dirección, cf. Walton (2006:163): "In Aristophanes questions arise, not of updating so much as reinventing in the present".
- 21 Político burlado por haber tirado el escudo en batalla, sinónimo de cobardía, mencionado en muchas de las comedias de Aristófanes (cf. *Acarnienses* 88, 844; *Caballeros* 958, 1293-9, 1372; *Nubes* 353-4, 400, 673-6; etc.); sobre cómo proceder con los nombres propios de personajes poco conocidos, cf. Capra (2012:340).
- 22 De manera similar, Beta, en su traducción de la comedia *Lisístrata*, ha traducido el juramento espartano "Por los dos dioses" por "Por Cástor y Pólux".
- 23 En otras lenguas también se han aprovechado los dialectos dentro de una misma lengua, como es el caso de la edición italiana de Funaioli (2009), que utiliza el toscano para las espartanas, o la de Sommerstein, que las ha hecho hablar en escocés. El procedimiento no es nuevo: Borheck, en su edición alemana de 1806, ha usado el dialecto de la Baja Sajonia.
- 24 Nosotros hemos omitido el color militar de cierto vocabulario de *Lisístrata*, aunque con posterioridad hemos reparado en la importancia de su detección y del trasvase en las traducciones modernas (Fernández 2016). Sobre las jergas técnicas en Aristófanes, cf. Denniston (1927); Willi (2003: 56).
- 25 Como ejemplo de traducción de sus neologismos, remitimos a nuestra edición de *Ranas*, v. 250, donde tradujimos por "burbuchisporroteos", el hápax *πομολλυγοπαφλάσμασιν*, o por "calmadreja", el griego *γαλῆν* (8304), un error de prosodia en boca del actor Hegéloco. Sobre las dificultades y necesidades de la intervención del traductor en los juegos de palabras -incluida la compensación-, cf. Kanellakis (2022).
- 26 Sobre los nombres parlantes, cf. Kanavou (2011), de Cremoux (2013); Beltrametti (2019); Treu (2019).
- 27 Siguiendo la misma lógica, el nombre de su hijo *Pheidippides* (combinación de 'pheid', "ahorrar" y el sufijo 'hippos', "caballo"), fue traducido por "Ahorripico". El nombre es un verdadero oxímoron y reproduce el desparejo casamiento del campesino con una aristócrata, de quien el hijo ha heredado el gusto por los caballos. El mismo procedimiento se usó para todos los nombres propios parlantes: cf. *Ranas*, 427, donde *Σεβῖνον ὅστις ἐστὶν Ἀναφλύστιος* se volvió "Tecojo, el de Pajalandia", traducción que pierde su gracia en España, donde debería traducirse por "Tejodo" o "Tefollo". Los nombres parlantes no son un recurso privativo de Aristófanes; también es explotado por Epicarmo, Magnes y Cratino.
- 28 Para una y otra propuesta cf. Lewis (1955) y Sommerstein (2009).
- 29 Para preservar ese juego, García Novo (2002) tradujo Pluto por "Dinero", un modo ingenioso de mantener el género masculino, pero restándole parte de su significado al griego 'ploútos', restringiéndolo a lo monetario.
- 30 Durante el s. XIX y muy entrado el XX, ciertos pasajes aristofánicos eran simplemente censurados y cercenados de las traducciones, o bien traducidos al latín, para que pudieran ser leídos solo por los eruditos; se daba a entender que estos eran inmunes a la corrupción a la que las obscenidades *per se* conducían, o bien que ya estaban corrompidos (Roberts 2008:293).
- 31 Pongamos por ejemplo el prólogo de *Lisístrata* donde la heroína oculta el nombre de aquello a lo que las mujeres deben abstenerse, para generar una tensión creciente hasta su mención (*πέος*, v. 124). El griego *πέος* tiene un grado de obscenidad que debería dejarse leer en la lengua de llegada. En inglés ha sido traducido eufemísticamente por "the joys of Love" en la edición de Rogers (1878), "sleeping with them" en la de Dickinson (1957), más crudamente por "cock and balls" en la de Sommerstein (1990), "cock" por Henderson (1996), "prick" por Halliwell (1998). Por nuestra parte hemos elegido el término "pija", que es una de las formas como se designa vulgarmente en Argentina el pene, porque un español puede entenderlo, aunque la forma peninsular es el masculino "pijo". Como se ve, no siempre es posible encontrar un término obsceno, vulgar y cómico para la totalidad de los hispanoparlantes. Sobre la traducción del humor obsceno, cf. Robson (2008).
- 32 Valgan los siguientes ejemplos de coloquialismos en nuestras traducciones: "gentuza" para *πονηροί* (*Nubes*, v.102), o "chiquilinada" para *νήπιον* (*Nubes*, v. 105), o "estoy hecho pelota" para *πιέζομαι* (*Ranas*, v. 3).

- 33 Por norma del editor de Losada, los pasajes cantados se señalan simplemente con letra cursiva, para diferenciar del diálogo. Capra (2012), en su traducción al italiano de *Las assembleístas*, ha reproducido las variables métricas de la siguiente manera: en prosa el trímetro yámbico cómico, en endecasílabos sueltos los trímetros trágicos, en varios metros las piezas líricas. Sobre la traducción de los versos líricos, cf. Robson (2012), con estudios de caso sobre *Aves* y *Acarnienses* en particular.
- 34 La imagen de la traducción como el tendido de puentes entre comunidades proviene de Steiner (1975): todo acto de traducción puede entenderse como un acto por abolir la multiplicidad.
- 35 Es cuestión de ver la traducción y el texto traducido como parte de un proceso mutuo más amplio, de evaluación, comprensión y creatividad, poniendo sobre el tapete la interdependencia histórica y estética de ambos, tal como lo hace Hardwick (2008:343). La autora propone entender la traducción como un proceso de hibridación, esto es, una combinación de rasgos de la lengua de origen y de llegada, de formas y contextos; el vocablo proviene de la biología y denota fertilización entre diferentes categorías o razas. Se trata de una manera de concebir la literatura alejada del purismo tradicional que percibe la traducción, la adaptación y el uso creativo de los textos como algo invasivo. Cf. también Cassin (2016).



Juan Tobías Napoli\*

Centro de Estudios  
Helénicos / Instituto  
de Investigaciones en  
Humanidades y Ciencias  
Sociales / Universidad  
Nacional de La Plata /  
Consejo Nacional de  
Investigaciones Científicas y  
Técnicas, Argentina  
juanapoli@hotmail.com

El hilo de la fábula

Universidad Nacional  
del Litoral, Argentina  
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,  
julio-diciembre, 2022  
vol. 20, núm. 24, e0023,  
[revistaelhilodelafabula@  
fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar)

Recepción: 24 08 2022  
Aprobación: 15 09 2022

URL: [https://  
bibliotecavirtual.unl.edu.  
ar/publicaciones/index.  
php/HilodelaFabula/article/  
view/12220](https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/12220)

DOI: [https://doi.  
org/10.14409/hf.20.24.  
e0023](https://doi.org/10.14409/hf.20.24.e0023)



Esta obra está bajo una  
[Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0  
Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

## Algunos problemas teóricos y prácticos de la traducción de las emociones en *Medea* de Eurípides

Some theoretical and practical problems of the translation of  
emotions in Euripides' *Medea*

### Resumen

La traducción literaria constituye un problema teórico muy complejo. Cuando, además, se realiza una traducción anacrónica, el problema se torna más complejo aún. Intentamos reflexionar acerca de estas temáticas y ejemplificarlo con los problemas prácticos de la traducción de las emociones en *Medea* de Eurípides.

### Palabras clave

Eurípides, *Medea*, traducción, emociones

### Abstract

Literary translation is a very complex theoretical issue. When, in addition, an anachronistic translation is carried out, the problem becomes even more complex. We try to reflect on these themes and to exemplify them with the practical problems of translating emotions in Euripides' *Medea*.

### Keywords

Euripides, *Medea*, translation, emotions

\*Juan Tobías Napoli es profesor, Licenciado y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Profesor Titular Ordinario del Área Griega de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Es Investigador del Centro de Estudios Helénicos del IdIHCS (UNLP-CONICET) y director de la Revista *Synthesis*. Ha sido Vicepresidente y Presidente de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos.



George Steiner (1975:471) expresa en *After Babel. Aspects of Language and Translation*, que la traducción se halla plenamente implícita en todo acto de comunicación. Es decir, toda comunicación implica una codificación y una decodificación entre emisor y receptor. Estos actos de codificación y decodificación en el habla cotidiana son ya dos traducciones, en el marco incluso de una misma lengua. La traducción, por tanto, está en la propia raíz del lenguaje y no puede existir uno sin la otra.

Un escritor, que es un tipo especial de usuario de la lengua, traduce su experiencia individual del mundo en un conjunto de signos que es su texto escrito. Por supuesto, esta experiencia individual del mundo del escritor está condicionada por el conjunto de circunstancias sociales y culturales que su época y su lengua le imponen, así como por su historia personal. El lector, condicionado también por su propio conjunto de circunstancias sociales, culturales y personales, decodifica ese escrito, traduciéndolo al interior de su propia experiencia individual. No es necesario destacar la diferencia sustantiva que se establece entre el lector coetáneo y el lector anacrónico. Cuando este lector anacrónico lleva el texto, a su vez, a otra lengua, debe realizar una tercera traducción o traducción de tercer grado: esta es la tarea de los traductores literarios. El lector de esa traducción realiza una traducción de cuarto grado: intenta decodificar desde su horizonte individual lo que el traductor codificó de la experiencia que le produjo la lectura de esa traducción que el autor original hizo de su manera de transmitir la experiencia que dio origen a su texto. La complejidad del proceso no impide que lo realicemos inocentemente tantas veces. Sin embargo, comprender esta complejidad ayudará a valorar, por un lado, la actualidad omnipresente de la traducción (comunicarse es traducir) y, por el otro, los límites de la traducción: nunca se traduce lo mismo que quiso expresar el emisor original. La traducción es siempre una reescritura y una nueva creación.

Quiero aprovechar la magnífica ocasión de esta publicación, para reflexionar sobre este aspecto de la traducción (de tercer grado, según señalamos) en el que frecuentemente no ponemos, creo, el énfasis adecuado: justamente, el problema de su posibilidad y el de los límites de esta posibilidad. Todos conocemos, desde San Isidoro de Sevilla en adelante (560-636 d. C.), la relación que existe entre las lenguas y los pueblos: *Ideo autem prius de linguis, ac deinde de gentibus posuimus, quia ex linguis gentes, non ex gentibus linguae exortae sunt* (De Sevilla, Isidoro (2004), Liber IX, 14.): es decir, “por eso hemos tratado antes de las lenguas y luego de los pueblos, porque los pueblos han surgido de las lenguas, no las lenguas de los pueblos”. Ello significa que cada pueblo, así como sus más valiosas expresiones culturales (la literatura entre ellas), es aquello que la lengua ha hecho de él. De manera que cada lengua, como estructura compleja y completa, lleva siempre implícita una manera total acerca de cómo puede verse el mundo. El significado de cada término de una lengua dada, además de tener un campo semántico muy amplio, que nunca se corresponde exactamente con el campo de significados de otro término en otra lengua, no se explica ni se entiende nunca de manera aislada, de modo que no puede tener una correspondencia exacta con un término único de otra lengua. Los significados de las palabras se entienden únicamente en el contexto de un sistema de oposiciones en el marco de la estructura de la lengua de la que forma parte (Urban, 1952:114-117). Una lengua, cualquiera que sea, como sistema de comunicación estructurado, exige un contexto de uso y ciertos principios combinatorios formales, por lo que existen contextos tanto naturales como artificiales. Dentro de estos contextos se encuentran, justamente, las características culturales del momento histórico preciso en el que un texto determinado surge. Trasladar un texto desde la lengua de origen a una lengua de llegada, que está separada histórica y culturalmente de aquella, implica un grado de dificultad mucho mayor, que puede llevar incluso a lo que denominamos aporías de la traducción: expresiones o términos que no tienen solución posible en su propuesta de traducción desde una lengua antigua hasta una lengua moderna.

Algún ejemplo de la tragedia griega clásica (en especial la de Eurípides, de quien hemos traducido ya diez tragedias para la editorial Colihue) servirá para entender nuestro planteo. Una advertencia preliminar: como señala Paul Woodruff, el traductor de la tragedia griega obra como el

náufrago que prioriza cuáles son los tesoros o posesiones que llevará consigo al bote salvavidas. No podrá llevar todo y deberá elegir (2008:490). De manera que cualquier traducción que proponamos será siempre una elección que recoge algunas de las acepciones del texto original, pero que desprecia otras. El traductor siempre elige qué conserva y qué se pierde entre el texto de partida y el texto de llegada.

Para nuestros ejemplos vamos a limitarnos a una tragedia (*Medea* de Eurípides) y a uno solo de los mundos que la obra encierra: el de los sentimientos. El complejo mundo de las emociones y los sentimientos nos dará la ocasión de entender el problema en toda su profundidad. Entre dos usuarios de lenguas diferentes, separados temporalmente, la propuesta de comunicación de emociones y sentimientos resulta claramente dificultosa, ya que estas emociones no constituyen fenómenos unívocos y universales, directamente asimilables entre las distintas culturas y lenguas. Algunas precisiones metodológicas nos permitirán delimitar mejor nuestra propuesta.

Las emociones son reacciones psico-fisiológicas que representan unos determinados modos de adaptación a ciertos estímulos que recibe el individuo cuando percibe un objeto, persona, lugar, suceso o recuerdo importante. Psicológicamente, podemos definir las emociones como “reacciones a las informaciones (conocimiento) que recibimos en nuestras relaciones con el entorno. La intensidad de la reacción está en función de las evaluaciones subjetivas que realizamos sobre cómo la información recibida va a afectar nuestro bienestar. En estas evaluaciones subjetivas intervienen conocimientos previos, creencias, objetivos personales, percepción de ambiente provocativo, etc. Una emoción depende de lo que es importante para nosotros. Si la emoción es muy intensa puede producir disfunciones intelectuales o trastornos emocionales” (Bisquerra, 2000:63)<sup>1</sup>. Si las emociones son definidas como las reacciones químicas que se producen en el cerebro a manera de respuesta a un nuevo estímulo externo y traen como consecuencia que se genere una alteración en el cuerpo, es evidente que esta alteración afecta también la atención de quien las padece, hacen subir de rango ciertas conductas y respuestas del individuo y activan redes asociativas relevantes en su memoria. Por lo tanto, las palabras que ese individuo utiliza para definir las emociones no pueden menos que vincularse con esas redes asociativas previas, que están constituidas por conocimientos, creencias, objetivos personales y percepción del ambiente provocativo de cada usuario de la lengua. Allí, naturalmente, entra en juego el carácter histórico particular de ese usuario específico.

Los sentimientos, por otra parte, son el resultado de las emociones y pueden ser verbalizados a través de palabras. Es decir, un sentimiento se refiere tanto a un estado de ánimo como a una emoción conceptualizada que determina el estado de ánimo de una persona. Por tanto, es el “estado del sujeto caracterizado por la impresión afectiva que le causa determinada persona, animal, cosa, recuerdo o situación en general” (Castilla del Pino, 2008:346). Para comprender la traductibilidad de estos estados del sujeto es preciso reconocer su carácter histórico, siempre ligado al contexto sociocultural y a los valores en los que se desenvuelve la vida de cada usuario de la lengua. ¿La vergüenza, el temor, el sentido del honor, el pasmo ante la maravilla, las distintas pasiones, la envidia y el amor, son iguales entre los griegos y nosotros?

En el mundo greco-romano, por ejemplo, deben destacarse dos pautas culturales de gran impacto en la vida de las personas y en la sociedad como un todo, que no tienen correspondencia exacta en el mundo contemporáneo y que, de alguna manera, condicionan la percepción de emociones y sentimientos: por un lado, el concepto del honor personal y la necesidad imperiosa de protegerlo y aumentarlo; y por otro, el fracaso en esta búsqueda del honor, que produce vergüenza. Vergüenza y honor constituyen un par de términos inescindibles en su oposición, que definen las acciones de los hombres del mundo griego en función de la mirada del otro (García Haro, 2015:5-24). La tradición judeo-cristiana que impregnó la cultura y las lenguas modernas, en cambio, surgen del sentido de la culpa, que es interior y por tanto independiente de la mirada del otro<sup>2</sup>. Esta contradicción de cosmovisiones articula el sentido de todos los términos vincula-

dos con la expresión de sentimientos y emociones, que resultan entonces incomparables y, por tanto, intraducibles.

Ya desde Homero, el héroe griego actúa y se mueve como individuo, pero ni por un instante deja de ser consciente de los lazos que lo unen a la comunidad de la que forma parte. Es un integrante de la misma y así como él la defiende, la comunidad lo contiene y cobija. Hay un intercambio de fuerzas entre ambos, un flujo y reflujo y en esa reciprocidad estriba su fortaleza. Los protagonistas de la épica clásica están caracterizados como seres superiores, cuya conducta y carácter se determinan a partir de tres conceptos vertebradores que constituyen el denominado código heroico: ἀρητή, τιμή y κλέος (Abritta, 2020). El primero alude a la excelencia de la búsqueda individual de toda perfección, la cualidad de hacer lo que debe hacerse de la mejor manera posible; el segundo, al reconocimiento exterior de esta excelencia por parte de la sociedad dentro de la cual actúa; y el tercero, a la gloria inmortal que le espera a partir de la repetición paradigmática de sus acciones en el canto de los poetas, que recordarán su nombre a través de las generaciones. El anhelo de κλέος late en lo más profundo del alma del héroe y el camino hacia él está cimentado por la estricta custodia de su τιμή y, a su vez, ambos serán los atributos que le permitirán acreditar su ἀρητή. De tal modo, los tres conceptos están estrechamente ligados y son interdependientes.

Enfrente de los conceptos que representan el código heroico se encuentra la acción que merece reproche y se convierte en τὸ αἰσχρὸν: lo que merece vergüenza. Entre los griegos, este sentimiento se vincula con la conciencia de que la acción es contraria a la ἀρητή heroica y llevará como consecuencia una pérdida de la honra y la desaparición del κλέος que da sentido a la vida. Este contexto de asociaciones, vinculado al mundo griego clásico, es ajeno a nuestras conductas como lectores modernos. Por lo tanto, traducir de manera aislada cualquiera de estos conceptos resultará incomprensible para un lector moderno.

En el tercer episodio de *Medea* de Eurípides, por ejemplo, Medea le cuenta la situación que padece a Egeo, el sorpresivamente recién llegado rey de Atenas, que ingresa a escena para ofrecerle una posibilidad de salvación. Medea le explica que ha sido afrentada por Jasón, quien ha buscado una nueva mujer como señora de la casa. Egeo no puede aceptar esta situación y le pregunta a su vez si es verdad que se ha atrevido a una obra semejante. Lo hace con unos términos muy precisos:

{At.} οὐ που τετόλμηκ' ἔργον αἰσχιστον τόδε;

El verso puede traducirse de una manera bastante simple: “¿Se ha atrevido en verdad a una obra tan vergonzosa?” Esta traducción suena en español bastante inocua. Sin embargo, en su lengua original encierra una afirmación muy importante. El ἔργον αἰσχιστον constituye una calificación mucho más rotunda que lo que puede apreciarse en cualquier versión en español: ¿Cómo consignar en una traducción que la conducta de Jasón es, para Egeo, una obra extremadamente vergonzosa o vergonzante (lo que se expresa en el superlativo αἰσχιστον) por el hecho de que no nace de un acto propio de ἀρητή (y de que, por lo tanto, no merece τιμή)? por este camino, la acción de Jasón está lejos de servirle para alcanzar el κλέος.

Este sentimiento de vergüenza, en su oposición con el código heroico, constituye un complejo semántico que provoca una aporía intraducible. Así, para las culturas de vergüenza, lo realmente terrible de un acto moralmente reprochable no es que provoca un sentimiento interior y subjetivo que ruboriza el rostro: es mucho más grave, es el hecho mismo de que esta conducta objetiva resulta visible ante los ojos de los otros y, de este modo, aleja la posibilidad de alcanzar el sentido de la existencia. Para una cultura de la culpa, en cambio, lo terrible es el hecho mismo de cometer el acto reprochable (Jaspers, 1965:71–90). De ahí que el castigo, o la necesidad de reparación, en una sociedad de vergüenza sea mucho más significativo e inmediato que en una sociedad de culpa. El acto que produce vergüenza debe tener consecuencias directas y bien conocidas por toda la comunidad.

Hay, sin embargo, una dificultad mayor. En la época moderna, la vergüenza constituye un sentimiento muy diferente al de la Grecia clásica, en el marco de unas oposiciones que se reflejan a

partir de otro marco cultural. En el siglo XIX, Charles Darwin afirmó en su tratado sobre *La expresión de las emociones en el hombre y los animales* que la vergüenza se manifestaba mediante rubor facial, confusión mental, vista caída, una postura descolocada y cabeza baja, y observó síntomas similares en individuos de diferentes razas y culturas (Darwin, 1872). Es decir, para Darwin la vergüenza es un sentimiento universal, al menos en sus manifestaciones fisiológicas. Igualmente general le pareció la sensación de calor (relacionada con la vasodilatación en la piel de la cara) que se asocia generalmente a esta afección emocional.

Sin embargo, estas manifestaciones fisiológicas universales pueden nacer de un sentimiento que no resulta motivado por la misma emoción en los distintos contextos históricos. Es decir, creemos que la reacción (el sentimiento mismo) puede ser universal, pero la causa de la emoción, el motivo que produce la emoción, no es universal sino histórico. El “sentido de la vergüenza” es la consciencia o la advertencia de una culpa en una situación o contexto específico. Esta cognición puede darse como resultado de una conducta personal, que el agente siente como reprochable. En este sentido, la vergüenza constituye, en los orígenes del pensamiento judeo-cristiano, un sentimiento asociado con la culpa, en la medida en que el reconocimiento de la propia culpa moral provoca vergüenza. En la antigüedad, no era la cognición acerca de la culpa asociada con la conducta personal lo que provocaba vergüenza, sino el mero acto culpable, objetivo. Es la objetividad de un acto contrario al código heroico lo que hace a ese acto reprochable a los ojos de la comunidad (García Haro, 2015:5–24).

No obstante, hay un nuevo alejamiento del concepto de la vergüenza: este sentido de la culpa moral de la tradición judeo-cristiana se ha debilitado en el último tiempo (Pérez-Sales, 2006) y, del mismo modo, la vergüenza aparece ahora vinculada con nuevas oposiciones: contrario al que siente vergüenza es hoy el desvergonzado, el insolente, resuelto, decidido, osado, atrevido, desembarazado o incluso el desenvuelto, según lo declara el diccionario de antónimos de Word. En este contexto, la segunda acepción del diccionario de la RAE define a la vergüenza como “turbación del ánimo causada por timidez o encogimiento y que frecuentemente supone un freno para actuar o expresarse”. Es un sentimiento que impide la acción por factores subjetivos inexpressables. Se trata de un modo característico de entender el sentimiento por parte de la modernidad, que surge naturalmente ante la lectura de un texto que incluya el concepto.

Por todo lo expuesto, un lector moderno tendrá considerables dificultades para reconocer los matices de estas tres consideraciones diferentes acerca de la vergüenza. Por lo tanto, no podrá comprender de ningún modo la gravedad de la acusación de Egeo: Jasón debería encontrar vergonzante, contrario a la virtud, a la honra y a la gloria, el hecho de que todos descubran que ha tratado a Medea de una manera que no se corresponde con lo que se espera de un héroe. Esta contradicción en la conducta de Jasón, puesta en evidencia por Egeo, es digna de vergüenza en la medida en que manifiesta ante la mirada del otro la contradicción de su conducta. Hoy en día no habrá muchos lectores que compartan el espanto que la acusación de Egeo lleva implícita: si el sentido de la vida consiste en alcanzar el κλέος, el hecho de que los demás descubran esta contradicción de Jasón es suficiente garantía de que su vida como héroe no tendrá ya sentido. ¿Cómo traducir el verso para un lector que no esté familiarizado con estas diferencias conceptuales? Resulta imposible, una aporía.

Podemos presentar otro ejemplo de las dificultades insoslayables que encierra la traducción del mundo de los sentimientos en la tragedia griega. Veamos, entonces, los tres versos finales del famoso monólogo de Medea (vv. 1078–1080), donde delibera entre hacerle caso a su sentimiento maternal y salvar a sus hijos u obedecer a su deseo inmoderado de venganza contra Jasón y matarlos. Sin duda, estos versos han estado en la base de la interpretación de *Medea* como una tragedia en la que se expone la lucha entre la razón y la pasión, para expresarlo en los términos del romanticismo. Sin embargo, el sentido del texto parece resultar bastante diferente. Dice Medea entonces al final de su discurso:

καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά,  
 θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,  
 ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.

Y comprendo entonces qué atrocidades estoy a punto de cometer; pero mi corazón es más fuerte que mis deliberaciones y él es el culpable de las mayores desdichas entre los hombres.

Estos versos han sido citados –y muchas veces mal citados–, ya desde la Antigüedad (Kovacs, 1986:351–352; Mastrorarde, 2002:344). Marcela Coria hace un análisis completísimo de las cuestiones textuales involucradas y de las diferentes traducciones que se han realizado del pasaje. Analiza con precisión los conceptos involucrados y llega a una traducción diferente a la nuestra:

Y comprendo qué daño estoy por hacer, pero quien domina mis deliberaciones es el ánimo, que es causa de las mayores desgracias para los hombres (Coria, 2015:14).

La oposición clave es entre θυμὸς y βουλευμάτων. Coria (2015) recoge con minuciosidad los diferentes modos de presentar esta oposición: el pasaje se ha convertido en una especie de frase proverbial para afirmar el triunfo de la pasión sobre la razón. La recopilación de Coria señala entonces que así traducen Napoli (2006): corazón–deliberaciones; Dodds (1929:98): ‘thymós’ (passion)–counsels; Stanton (1987:106): drive–plans; Cantarella (2009:69): passione–proponimenti; Cerbo (2005:43): propositi–passione; Correale (2008:109), passione–volere; Méridier (1947:163): passion–résolutions; Granero (1974:93): pasión–razón; López Férez (2000:202): pensamientos–ira; Guelerman (2007:81): reflexiones–pasión; Rodríguez Cidre (2010:100): ánimo–reflexiones; Coria (2015:14): deliberaciones–ánimo. Como puede apreciarse, las opciones son variopintas. Ninguna es definitivamente incorrecta, ninguna (incluyendo la nuestra) resuelve de manera definitiva el sentido y las ambigüedades del texto griego.

La primera dificultad es estilística: los versos constituyen trímetros yámbicos y poseen una musicalidad que solo podría asemejarse (ligeramente) en una versión española octosilábica. De todas maneras, esta prevención vale no solo para el pasaje aquí comentado, sino para toda la tragedia griega. Ninguno de los traductores citados ha intentado reproducir esta musicalidad del griego.

Además, el verso 1079, que es el que encierra los dos conceptos discutidos, tiene cesura pentémimera (la menos frecuente) y comienza con la palabra Θυμὸς y termina con Βουλευματα. Este orden de las palabras, destacado también por la cesura, tiene importantes implicancias estilísticas. La preeminencia del Θυμὸς sobre las Βουλευματα también se expresa en este orden. No todos los traductores han respetado esta preeminencia sintáctica.

Como puede verse, las traducciones difieren, en algunos casos de manera notable, en cuanto a los dos términos señalados. Predomina en estas traducciones, claramente, el componente pasional de Medea, impulsada a la acción por su θυμὸς. La etimología del término podría relacionarse con θύειν, “lanzarse con furor”, que se aplica, por ejemplo, al guerrero (Chantraine, 1968:446 y 448). El término alude a un principio vital y también puede volcarse como “ardor”, “coraje”, “ánimo”, aunque es en realidad el diafragma (el timo, el órgano linfático e inmunitario situado detrás del esternón), visto como sede de todos los sentimientos, pero particularmente de la cólera y la valentía o cobardía (Chantraine, 1968:446). Para Βουλευματα predominan las traducciones con términos que connotan algún componente intelectual, es decir, relacionados con un plan premeditado y reflexionado. Etimológicamente, el verbo βούλομαι, de donde derivan βουλή (“voluntad”, “decisión”, “plan”, “resolución”) y el denominativo βούλημα, está relacionado con βάλλω “arrojar” (Chantraine, 1968:190). Su sentido originario es el de “desear”, “querer”. En el contexto de la tragedia, Medea ha tomado la determinación de matar a sus hijos y está dispuesta a llevar adelante ese plan. Es decir, sus Βουλευματα previas (los planes que ha forjado y ha decidido



llevar a cabo) están sometidos a la decisión última de su θυμός, el órgano que es sede del valor necesario para llevar efectivamente adelante estas determinaciones.

Como hemos señalado, Coria (2015:7–31) analiza todos los matices del pasaje, rastreando la bibliografía completa y llegando a conclusiones pertinentes. Remito a su artículo para una evaluación más completa del pasaje. Simplemente, queremos consignar en este contexto la imposibilidad de traducir los versos de una manera unívoca. En las traducciones citadas y en numerosas lecturas del v. 1079 predomina un sentido que podría expresarse de esta manera: “Mi pasión es más fuerte que mis planes [o deliberaciones] racionales”. Como destaca Stanton (1987:106), ‘bouleúmata’ debe referirse, como hacía Medea en el mismo discurso, al plan de asesinar a los niños, y ‘thymós’, por su parte, alude a la poderosa fuerza que está en el interior de Medea y la impulsa a autoafirmarse. El θυμός de Medea controla, domina, ejerce su poder, desde antes del monólogo, sobre sus deliberaciones. Esta interpretación negaría la existencia, en este pasaje, de un conflicto entre pasión y razón. Se trata simplemente de los dos componentes que intervienen en la acción humana: la decisión acerca de cómo actuar y el valor necesario para actuar del modo en que se ha decidido.

La traducción de θυμός como “ánimo”, si bien no merece objeciones significativas, requiere algunas prevenciones. Como se sabe, el término “ánimo” deriva del latín ‘animus’ y este del griego ἄνεμος, “soplo”, “viento”. El ánimo es un viento, una disposición o actitud que se impone sobre la persona y tiene siempre un componente voluble, inestable. En cambio, este θυμός requiere una traducción que intente restaurar el carácter fundamental que el término ha desempeñado en el desarrollo de la conciencia de sí mismo del hombre occidental: así lo determina Julian Jaynes, quien señala que, junto con otros seis términos traducidos habitualmente como “mente”, “espíritu” o “alma”, constituye el ingrediente clave en la evolución de la conciencia (Jaynes, 2000). Así, pasamos de una fase primitiva, en que el término alude a una actividad percibida externamente –ejecutada por otro–, a una segunda fase interna, que ocurre cuando el término alude a una masa de sensaciones internas que obran como respuesta a las crisis ambientales. Finalmente, lo más importante resulta cuando se produce el paso a la tercera fase, subjetiva, que se manifiesta por ejemplo en *Ilíada* en la metáfora del θυμός como un recipiente: en varios pasajes, la fuerza o el vigor se ‘pone’ en el θυμός de alguien (16: 5–8; 17: 451; 22: 312). El θυμός también se compara implícitamente con una persona: no es Áyax el que tiene celo en la lucha sino su θυμός (13: 73); ni es Eneas quien se regocija sino su θυμός (13: 494; véase también 14: 156). Si no es un dios, es el θυμός el que más a menudo ‘impulsa’ a un hombre a la acción. Y como si fuera otra persona, un hombre puede hablarle a su θυμός y puede oír de él lo que debe decir (7: 68) o hacer que le responda, incluso como un dios (9: 68) (Jaynes, 2000:255–263). De manera que, en Eurípides, el término ya está consolidado en este carácter subjetivo de representar una objetivación metafórica de la autoconciencia del individuo que decide actuar.

Por lo expuesto, resulta imposible resolver la aporía fundamental: en griego el término designa tanto a un órgano específico del cuerpo humano como a los sentimientos de los que ese órgano es sede así como a la determinación para la acción que esos sentimientos han alentado. Aunque hemos traducido el término como “corazón”, somos conscientes de la limitación que encierra la propuesta.

En nuestra época, el término “corazón” constituye una metáfora semejante a la griega, aunque el órgano sea distinto: el corazón es, entre nosotros, sede de aquello que impulsa a la persona a la acción.<sup>4</sup> Si bien tiene un componente romántico, como sede del amor, es también sede del valor, según consigna para *corazón* la tercera acepción de la RAE. El poderoso θυμός de Medea es sede de un valor similar al de los héroes épicos<sup>5</sup> y es el que, en tanto virtud guerrera, finalmente vence en el alma de la heroína. Como sabemos por los vv. 1056–1058, en el diálogo con su θυμός, Medea se identifica a sí misma con el órgano sede de su valor, en una especie de objetivación de un diálogo interior (Stanton, 1987:106). Si Medea apela al θυμός con la intención de que no le permita llevar a

cabo el crimen contra sus hijos (es decir, sus βουλευματα, sus determinaciones que son el producto de una deliberación previa) es porque esto le producirá un enorme daño (κακά, v. 1078).

De este modo, coincidimos con Coria en que el conflicto interior de Medea, más que como una lucha entre razón y pasión, debe interpretarse como una tensión entre su conocimiento intelectual, deliberado, reflexionado, que medita acerca de las consecuencias terribles que tendrán sobre ella misma las acciones que va a perpetrar, por un lado, y la inevitabilidad de esta acción, que le es impuesta por su código heroico, masculino, y su ‘thymós’, también heroico y masculino (Correale 2008:140, n. 47). De allí proviene la desesperación de la heroína y sus vaivenes; de allí su dolor y su tragedia.

Pretendimos demostrar que ni la vergüenza ni la pasión son lo mismo para griegos antiguos y lectores modernos, hablantes del siglo XXI. Muchos otros sentimientos podrían esgrimirse, y en todos los casos nos encontramos con las mismas dificultades. Cuando los autores griegos utilizan estos conceptos y queremos volcarlos a una lengua moderna, nos encontramos sin salida, en una indudable aporía. Por eso decimos frecuentemente que la traducción, y sobre todo la traducción anacrónica, debe partir siempre del reconocimiento de que lo que se hará con el texto original es una traducción de tercer grado, lo que constituye una nueva creación, que se basa en el texto original pero que lo enriquece con las perspectivas que la historia ha ido superponiendo sobre el viejo texto. Todo acto de comunicación es una traducción, toda traducción es un nuevo acto de comunicación. No traduce poesía quien no es poeta, como no traduce filosofía quien no es filósofo. Como bien dice Umberto Eco, STAT ROSA PRISTINA NOMINE, NOMINA NUDA TENEMUS.

### Referencias

- Abritta, Alejandro. (2020). “En detalle – Ética heroica”, iliada.com.ar, consultado en <http://iliada.com.ar/en-detalle-y-en-debate/etica-heroica>.
- Bisquerra, Rafael. (2000). *Educación emocional y bienestar*. Barcelona: Praxis.
- Cantarella, Raffaele. (1985). *Euripide. Medea. Ippolito*. Traduzione de R. Cantarella, Introduzione, note e commento di M. Cavalli, a cura di D. Del Corno. Milano: Mondadori.
- Cantarella, E. (2009). *El dios del amor. Una introducción a los mitos y leyendas de la Antigüedad*. Barcelona: Paidós.
- Castilla del Pino, Carlos. (1981). *Un estudio sobre la depresión. Fundamentos de antropología dialéctica*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo.
- Castilla del Pino, Carlos. (1991). *La culpa*. Madrid: Alianza.
- Castilla del Pino, Carlos. (2008). *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Tusquets Editores S. A.
- Cerbo, Ester. (2005). *El mito di Medea. Euripide. Seneca*. A cura di V. di Benedetto ed E. Cerbo, traduzione e note di E. Cerbo. Milano: Bur, RCS Libri.
- Chantraine, Pierre. (1968) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris: Éditions Klincksieck.
- Coria, Marcela. (2015). ¿Razón versus pasión? Una lectura del monólogo de Medea (Eurípides, *Medea*, vv. 1021–1080). Argos vol. 38 no.2. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.7–31
- Correale, Laura. (2008) *Euripide Medea*. Introduzione di B. M. W. Knox, traduzione e cura di L. Correale. Milano: Feltrinelli.
- Darwin, Charles. (1872). *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London: John Murray.
- De Sevilla, Isidoro (2004) (Edición bilingüe latín-español). *Etimologías*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, Liber IX, 14.



- Dodds, E.R. (1929). "Euripides the Irrationalist", *The Classical Review*, 43. 3: 97-104.
- Dodds, Eric Robertson (1983). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza.
- Eurípides (1991). *Tragedias áticas y tebanas*. Barcelona : Planeta,
- Eurípides (2012). *Alcestis. Medea. Hipólito*. Madrid: Alianza.
- Foley, Helene. (1989). "Medea's Divided Self". *Classical Antiquity*, 8. 1: 61-85.
- García Haro, Juan Manuel. (2015) *Psicología de la culpa en la Grecia Antigua*. *Aesthetika* 11, 1: 5-24.
- García-Haro, Juan Manuel. (2014). *Culpa, Reparación y Perdón: Implicaciones clínicas y terapéuticas (II)*. *Revista de Psicoterapia*, 25 (98): 93-122.
- García-Haro, Juan Manuel. (2015). *Culpa, Reparación y Perdón: Implicaciones clínicas y terapéuticas (III)*. *Revista de Psicoterapia*, 25 (99) 135-164.
- Granero, Ignacio. (1974). *Eurípides. Medea*. Versión directa del griego y notas de I. Granero, introducción de D. Scaramella. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Grinberg, León. (1983). *Culpa y depresión*. Madrid: Alianza.
- Guelerman, César. (2007). *Eurípides. Medea*. Traducción, estudio preliminar y notas de C. Guelerman. Buenos Aires: Biblos.
- Homero (2008). *Ilíada*. Madrid: Gredos.
- Jaspers, Karl. (1998). *El problema de la culpa*. Barcelona: Paidós.
- Jaynes; Julian. (2000). *The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind*. Boston, New York: Mariner book.
- Kovacs, David. (1986). "On Medea's great Monologue". *The Classical Quarterly*, 36. 2: 343-352
- López Férez, Juan Antonio (2000). *Eurípides. Tragedias I*. Edición y traducción de J. A. López Férez. Madrid: Cátedra.
- Marina, José Antonio, & Penas, Marisa López (2000). *Diccionario de los sentimientos*. México: Anagrama.
- Mastrorarde, Donald J. (2002.) *Euripides Medea*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meridier, L. (1947). *Euripide I*. Paris: Les Belles Lettres.
- Michelini, Ann N. (1989) "Neophron and Euripides' Medeia 1056-80". *Transactions of the American Philological Association*, 119: 115-135.
- Napoli, Juan Tobías (2006). *Eurípides. Tragedias I*. Introducción, traducción y notas de J. T. Napoli. Buenos Aires: Colihue.
- Page, Denys. (1938) *Euripides Medea*, Oxford: Clarendon Press.
- Pérez-Sales, Pau. (Ed.) (2006). *Trauma, culpa y duelo*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Ricoeur, Paul. (2006). *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Rodríguez Cidre, Elsa. (2010). *Eurípides. Medea*. Introducción, traducción y notas de E. Rodríguez Cidre. Buenos Aires: Losada.
- Snell, Bruno. (2007). *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*. Barcelona: Acantilado.
- Stanton, G.R. (1987). "The End of Medea's Monologue: Euripides, Medea, 1078-1080", *Rheinisches Museum für Philologie*, 130: 97-106.
- Steiner, George. (1975) *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford: University Press.
- Urban, Wilbur Marshall (1952) *Lenguaje y realidad*. México: Fondo de cultura económica.

- Vivas, Mireya.; Gallego, Domingo J. & González, Belkis (2007). *Educación de las emociones*. Mérida, Venezuela: Producciones Editoriales C. A.
- Woodruff, Paul. (2008). *Justice in translation: rendering ancient Greek tragedy*. En Gregory, J. (ED.) *A companion to Greek Tragedy*. USA, UK, Australia: Blackwell publishing, pp. 490-504.

### Notas

- 1 Puede ampliarse en Vivas, Gallego & González (2007) o en Marina & Penas (2000).
- 2 Cf. Jaspers (1998: 53-54), en la medida en que hablemos exclusivamente de la culpa moral o de la culpa metafísica, cuya instancia superior es la propia conciencia o el mismo Dios. La culpa criminal o la culpa política, en cambio, están sometidas a una instancia superior exterior: el tribunal o la fuerza y voluntad del vencedor.
- 3 Las citas de *Medea* están tomadas de Page (1938). Las traducciones son siempre nuestras.
- 4 Es decir, “an emotive force underlying action” (Michelini, 1989:126, n. 53).
- 5 Para un análisis del término en Eurípides, en comparación con el sentido que tiene en la épica, cf. Foley (1989: 69-70).

**Milena Frank\***

Universidad Nacional  
del Litoral / Instituto de  
Humanidades y Ciencias  
Sociales del Litoral, Consejo  
Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas,  
Argentina  
milenafrank2712@gmail.com

**El hilo de la fábula**

Universidad Nacional  
del Litoral, Argentina  
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,  
julio-diciembre, 2022  
vol. 20, núm. 24, e0024,  
[revistaelhilodelafabula@  
fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar)

Recepción: 29 08 2022  
Aprobación: 21 10 2022

URL: [https://  
bibliotecavirtual.unl.edu.  
ar/publicaciones/index.  
php/HilodelaFabula/article/  
view/12221](https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/12221)

DOI: [https://doi.  
org/10.14409/hf.20.24.  
e0024](https://doi.org/10.14409/hf.20.24.e0024)



Esta obra está bajo una  
[Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0  
Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

## Representaciones de la “imagen” de Esopo en publicaciones de fábulas grecolatinas recientes

### Representations of the “image” of Aesop in recent publications of Greco-Latin fables

**Resumen**

La “imagen” de Esopo se ha cristalizado en diferentes textualidades desde la antigüedad clásica como una figura asociada a la literatura “popular” y, por tanto, las colecciones de fábulas que le son atribuidas transitaron (y aun transitan) una compleja historia de transmisión y transformación hasta nuestros días. En dicha historia, la figura de Esopo como fabulista se modaliza en función de cada contexto sociohistórico en el cual sus fábulas se recrean. La noción de “imagen” (Lefevre, 1992) nos permite pensar las representaciones que cada época de la humanidad, a través de las reescrituras de textos canónicos, construye de cada escritor, así como también entablar un diálogo entre las antiguas representaciones escultóricas, las descripciones en los textos grecolatinos y las ilustraciones de Esopo que en su mayoría acompañan las publicaciones de fábulas recientes. Proponemos en este trabajo abordar dos antologías atribuidas a Esopo publicadas en Argentina: *Esopo. Fábulas* (2002, Ed. Página 12) y *Fábulas y antifábulas* de Graciela Repún y Enrique Melantoni (2013, Ed. Uranito) porque conforman en sí mismas un ‘corpus’ de análisis en cuanto presentan a Esopo como “personaje” y “narrador”. Nuestro objetivo es describir las operaciones textuales y paratextuales utilizadas en la construcción de Esopo como personaje/narrador y/o autor de fábulas en dichas publicaciones para problematizar las relaciones del género de la fábula grecolatina con los géneros actuales de la literatura destinada a niños y jóvenes y el material didáctico.

**Palabras clave**

fábula grecolatina, Esopo, literatura infantil, renarración, tradición clásica

**Abstract**

The “image” of Aesop has been crystallized in different texts since classical antiquity as a figure associated with “popular” literature and, therefore, the collections of fables attributed to him went through (and still go through) a complex history of transmission and transformation. In this history, the figure of Aesop as a fabulist has been modalized ac-

\*Milena Frank cursa el Doctorado en Humanidades (UNL) y posee una beca doctoral de CONICET (2021–2026) para la que desarrolla sus tareas en IHUCSO (Santa Fe). El plan de investigación propuesto en el que trabaja se titula “Las fábulas grecolatinas en las antologías de Argentina (1990–2020): configuración discursiva y articulación del género en las fronteras de la literatura infantil y el recurso didáctico”. Asimismo, se desempeña como docente en cátedras de Literatura griega y latina (FHUC-UNL), Latín (FHUC-UNL) y Literatura Grecolatina (FHAYCS-UADER). Sus áreas de trabajo son la Tradición clásica, las Literaturas griega y latina, y las reescritas de fábulas esópicas en publicaciones contemporáneas.

According to each sociohistorical context in which his fables were recreated. The notion of "image" (Lefevere, 1992) refers to the representations that each era of humanity, through the rewriting of canonical texts, builds of each writer. Also, the notion establishes a dialogue between the ancient sculptural representations, the descriptions in the Graeco-Latin texts and the illustrations of Aesop that most publications of recent fables contain. In this paper we propose to analyze two books of fables attributed to Aesop published in Argentina: *Aesop. Fábulas* (Ed. Página 12) and *Fábulas y antifábulas* by Graciela Repún and Enrique Melantoni (2013, Ed. Uranito) because they themselves make up a 'corpus' of analysis as they present Aesop as "character" and "narrator". We aim to describe the textual and paratextual operations used in the construction of Aesop as a character/narrator and/or author of fables in these publications in order to problematize the relations of the Greco-Latin fable genre with the current genres of children's literature and didactic materials.

**Keywords**

greco-latin fable, Aesop, children's literature, renarration, classical tradition

## 1. Introducción

Esopo, en cuanto figura de la antigüedad clásica, pervive ampliamente en la memoria cultural: las fábulas que se le atribuyen continúan volcándose en libros, publicaciones digitales y otros formatos. De aquellos tiempos al siglo XXI, la fábula como género ha recorrido caminos tan enmarañados como las hojas de un repollo, metáfora con la que Lotman y Mints (1981) explican la narración mítica que se enrolla repitiendo, en cada hoja y con ciertas variaciones, todas las demás.

En este trabajo, proponemos abordar dos antologías atribuidas a Esopo: *Esopo. Fábulas* (2002, Ed. Página 12) y *Fábulas y antifábulas* de Graciela Repún y Enrique Melantoni (2013, Ed. Urantito) que conforman en sí mismas un 'corpus' de análisis en cuanto presentan al fabulista como "narrador" y "personaje", a diferencia de otras antologías. Existen numerosas publicaciones de fábulas de Esopo realizadas en Argentina<sup>1</sup>, y por ello, uno de los criterios de selección para este trabajo fue el de optar por libros que además de compilar las fábulas, las recrean e incorporan a la compilación, una narración enmarcada en la que Esopo intervenga como personaje, es decir, como agente de una acción con características humanas distintivas que "constituye una unidad semántica completa" (Bal, 1990:87) y/o narrador, es decir, el agente hablante que, junto al modo de focalización, determina la narración (Bal, 1990:126), procedimiento que hasta el momento de nuestro trabajo hemos encontrado solo en estos dos libros. Ambos forman parte de un 'corpus' aún en construcción en el marco de la investigación doctoral que llevamos a cabo, cuyo objetivo es describir y explicar los criterios de selección y adaptación de obras clásicas como literatura destinada a niños y jóvenes, tomando como caso paradigmático las fábulas grecolatinas impresas y publicadas en antologías argentinas (1990–2020). El recorte temporal propuesto se basa en la investigación de Trevisán (2019:97) quien señala una serie de transformaciones sociales, políticas y culturales en la década del 90 que significaron una explosión del mercado editorial y una expansión en la publicación de literatura destinada a niños y jóvenes iniciada con el regreso de la democracia en 1983.

Estudiaremos estos libros a partir de la distinción que en su teoría narratológica realiza Fludernik entre "estructuración interna" (no definida por la autora, pero que entendemos como los elementos textuales-narrativos de una publicación) y "externa" de los textos narrativos. Según la autora:

No matter what the medium is, all narratives are structured externally as well as internally. External paratextual structuring elements include, for example, the title page of a book, or the comments about it on the back cover, or short excerpts from reviews on the first pages, or notes about the author and her/his other works, or information from the publishers about titles by other writers in the same series. (...) The visual presentation of the text of a novel also counts as an external narrative structure in so far as it is not mimetically motivated. (2009:23)

De manera general, antes de comenzar el análisis, cabe destacar el carácter problemático de esta tarea, debido a la tradición abierta (García Gual, S/D) de transmisión de la fábula esópica que vuelve imposible e inadecuada la realización de un análisis lineal de las antologías recientes en términos de texto traducido–texto original. Por tal motivo, no pretendemos referir en términos evaluatorios la adecuación o continuidad de una serie de textos cuya característica más relevante es su dinamismo narrativo, sino identificar un punto de tensión a partir del cual puedan ser revalorizados y revisitados críticamente. En este sentido, el trabajo se enmarca en la perspectiva general de la Tradición Clásica, sobre la que García Jurado expresa:

no se trata de leer tan sólo la literatura moderna como si se tratara de un mero repositorio de citas y tópicos de la literatura antigua, ni tampoco de recorrer la literatura antigua como si no fuera más que una estéril cantera o fuente arqueológica. La tradición clásica es (al menos me gustaría que así la vieran) un complejo y rico diálogo. La tradición clásica, por tanto, no es tan sólo un mecanismo, dado que constituye, sobre todo, una estética que actualiza el pasado tiéndolo de presente. (2016: 28)

El género de la fábula esópica resulta más que propicio para interrogar los modos en que sucede el diálogo entre pasado y presente, en cuanto se nos presenta para los lectores de este siglo como complejo y paradójico<sup>3</sup>. Este género ha pervivido en la literatura española y latinoamericana en la forma de: traducciones, paráfrasis, variaciones, antifábulas y fabulas nuevas (Matic, 2017). El problema que nos interesa plantear a partir de las publicaciones seleccionadas es el de la representación de la *imagen* de Esopo en dos antologías que combinan algunas de dichas formas de pervivencia. Nos referiremos a la "imagen" partiendo de la noción de "renarración" que esboza Lefevere (1992) en donde menciona cómo cada época de la humanidad, a través de las reescrituras que realiza de distintos textos, construye "imágenes" de escritor, idea central en nuestro trabajo teniendo en cuenta tanto una dimensión literaria, como histórica e ideológica. Así como también paradigmática, dado el carácter legendario de la figura de Esopo. Finalmente, asociamos esta noción de "imagen" a la de un texto visual, teniendo en cuenta que ambas publicaciones analizadas se presentan como libros de fábulas ilustrados. A partir de este trabajo entonces, nos proponemos describir las operaciones textuales y paratextuales utilizadas en la construcción de Esopo como personaje/narrador y/o autor de fábulas en las publicaciones seleccionadas, para problematizar los modos en los que es representado, así como también de manera general, identificar pervivencias y modificaciones respecto a la tradición de representación de Esopo en la antigüedad.

## 2. El caso de *Fábulas de Esopo* de Ed. Página 12

Desde abril del 2002 y durante el período de un año, el diario *Página 12*, localizado en Buenos Aires, comenzó a entregar con su edición de los sábados un libro destinado al público infantil en la colección *Los grandes para los chicos*, con textos pensados para tal público escritos por "grandes autores de la literatura universal" (*Imaginaría*, 2002). Cada libro, de 32 páginas en total, está dedicado a un autor y el texto literario se presenta sin "adaptaciones", incluyendo un prólogo, una biografía del autor y un análisis sencillo de su obra. La edición y los textos complementarios estuvieron a cargo de Liliana Viola y todas las ilustraciones de la colección son de Rep. *Página 12* al día de hoy continúa publicando diferentes colecciones, entre ellas la Colección 8M (2018) también coordinada por Liliana Viola.

La fecha exacta y el número del diario con el que salió publicado el ejemplar de Esopo no se consigna en el ejemplar que estudiamos. Por la cantidad de entregas y su frecuencia, podemos deducir que esta colección se publicó hasta el año 2003, un período de nuestro país signado por una profunda crisis política y económica recordada socialmente como "la crisis del 2001".

En este libro no se explicitan las fuentes de donde son tomadas las fábulas, aunque sí se advierte que no son textos adaptados, tal indica una nota publicada en el diario al salir la colección:

Los textos de esta colección no han sufrido modificaciones ni adaptaciones ni explicación, ni siquiera agiornamientos. Si bien todos estos autores escribieron unos años antes de que el niño alcanzara el sitial en que lo sentó la pedagogía moderna, todos vislumbraron su capacidad de comprensión, su inteligencia y su proximidad a la temible puerta.

Los únicos nombres propios que se indican en el ejemplar son los de Liliana Viola, quien edita y prologa tanto este libro como el resto de la colección y otras de la misma editorial. Se trata de una profesora de Letras que ha trabajado también para editorial Colihue dirigiendo y editando colecciones infantiles. Por otro lado, el de Miguel Rep, ilustrador argentino reconocido que continúa realizando diferentes publicaciones en *Página 12*. Hugo Soriani, quien figura como director de la colección, es periodista y miembro del grupo Octubre. Y finalmente, el diseño de la publicación a cargo de Alejandro Ros, reconocido diseñador argentino.

El texto inicia con un prólogo, cuyo título es “Cuando Esopo era chico...” y luego una ilustración en blanco y negro en donde vemos a “Esopo” dibujando en un papel con carbonilla que está colgado de una columna de estilo jonio. Esopo aparece, aunque se lo presente como niño, como un anciano con barba. La misma ilustración es la que se presenta en la tapa con colores en tonos pastel. Podemos trazar una primera relación con estas representaciones en las que aparecen diferentes imágenes-íconos asociados a la figura de Esopo con los grabados en los *Isopetes* incunables, en las que: “el personaje está rodeado por una serie de motivos que aluden a distintos episodios de la *Vida*, de tal forma que «el retrato se convierte así en una síntesis iconográfica de la biografía novelada, pero también en una especie de paratexto que sirve de anuncio y resumen del contenido, ante la falta de índice y de título»” (Alvar et al., 2011:240). Por otro lado, en la contratapa se incluye un anuncio del Instituto Octubre que se replica en toda la colección incorporando de esta manera a la publicación el discurso publicitario, propio de las publicaciones periódicas<sup>3</sup>.

El prólogo presenta información que coincide con la *Vita Aesopi*. Su nacimiento en Frigia, su condición de esclavo y se afirma que “en esa época la mayoría tenía ese trabajo”. Se menciona que era un “poco tartamudo” y tenía una habilidad especial para contar historias sobre animales, con las cuales entretenía a sus compañeros esclavos. Contar historias es aquí una cualidad “embobadora” de la fábula y se compara con escuchar la televisión o la radio como formas de entretenimiento. Si observamos, en la *Vita* se lo presenta al fabulista como:

Ὅ πάντα βιωφελέστατος Αἴσωπος, ὁ λογοποιός, τῆ μὲν τύχη ἦν δοῦλος, τῷ δὲ γένει Φρυγίας· κακοπινῆς τὸ ἰδέσθαι, εἰς ὑπερσίαν σαπρός, προγᾶστωρ,

προκέφαλος, σιμός, σόρδος, μέλας, κολοβός, βλαισός, γαλιάγκων, στρεβλός, μυστάκων, προσημαῖνον ἀμάρτημα. πρὸς τούτοις ἐλάττωμα μείζον εἶχε τῆς ἀμορφίας τὴν ἀφώνιαν· ἦν δὲ καὶ νοδὸς καὶ οὐδὲν ἠδύνατο λαλεῖν.

“El para todo utilísimo Esopo, el hacedor de fábulas, por un lado, era esclavo según su destino y por su linaje, frigio, de Frigia; de imagen desagradable, malo para el trabajo, panzón, cabezón, nariz chata, medio muerto, negro, lisiado, rengo, bracicorto, desviado, bigotudo, una ruina manifiesta. El mayor defecto que tenía, aparte de su deformidad, era su imposibilidad de hablar; además era desdentado y no podía articular.” (*Vita Aesopi*, *Vita G*, 1.1-5).

Remitiéndonos a la *Vita* y la inicial caracterización asindética, observamos que en la presentación de Esopo de la publicación de *Página 12* pervive su carácter de esclavo, su linaje frigio y, además, su característica imposibilidad para hablar lo que genera un efecto de extrañamiento. Los rasgos que perviven serán retomados también en la siguiente publicación que analizaremos, y esto se debe en parte a que “a los personajes de leyenda” (como bien podemos concebir a Esopo) “se les pide un cierto comportamiento estereotipado y atributos prefijados; si la historia se alejase demasiado de esos rasgos prefijados ya no serían reconocibles” (Bal, 1990:90). Lo llamativo es el modo en que se menciona el origen servil del fabulista. En efecto, la presentación ubica al personaje en una temporalidad remota (“había nacido muy temprano en la historia de la humanidad (...) Antes de Cristo”) y refiere que “desde muy chico fue esclavo”, en donde la condición de esclavitud no aparece como dada por nacimiento, sino que es una cualidad de Esopo (se utiliza el verbo copulativo “ser” en pretérito más un predicativo) a la vez que un trabajo que luego mencio-



na deja de tener porque su amo “le dio la libertad”. De esta manera, opera un borramiento del régimen de esclavitud en la antigüedad griega y se actualiza, con el término “trabajo” la posibilidad de elección o de que la esclavitud constituya una ocupación retribuida, tal como lo entendemos en términos contemporáneos. Esta presentación del fabulista que se titula “Cuando Esopo era chico” constituye una operación de “infantilización” que despolitiza la figura de Esopo. Retomamos este concepto de Bixio (2005) quien a partir de un recuerdo propio de lectura de infancia explica:

¿Qué había de atractivo allí? Que allí estaban las pasiones humanas, no infantiles, sino humanas, las preguntas de la vida y las historias de hombres, mujeres, animales y niños desafiando al destino, a las coyunturas universales. Estaba el amor, el de carne y hueso, de los dioses y semidioses enlazados con los humanos y los monstruos. Estaba la muerte, el hambre, el miedo, la pasión, el ansia de poder desmesurado y la búsqueda de la riqueza, el placer, la lujuria. Infantilizamos la literatura cuando le sacamos estos condimentos y en su lugar ponemos brillantina ligth para que se entusiasmen y crean que están viendo un programa de tv o una película de dibujitos animados.

La autora aquí casualmente explica que se infantiliza la literatura para que los niños creen estar viendo la televisión, y como mencionamos anteriormente, la fábula en la publicación que analizamos se compara en cuanto forma de entretenimiento “embobadora” con la televisión o la radio. Luego de esta presentación “infantilizada” de Esopo, comienzan las fábulas: “La anciana y el recipiente de vino”, “El avaro y el oro”, “La liebre y la tortuga”, “El joven y el lobo”, “El hombre que tenía dos esposas”, “El pícaro”, “Los hijos del labrador”, “El lobo y el cordero”, “El ratón, la rana y el milano” y “Un águila y una raposa”. Cada una se acompaña de ilustraciones en blanco y negro. Las moralejas aparecen al final y se destacan en cursiva y comillas. A pesar de lo señalado respecto al prólogo, las fábulas no evidencian un proceso de infantilización, sino que parecen ser tomadas (aunque no se menciona la versión) de una versión de fábulas española por el registro ibérico del español que predomina. En cuanto a la selección, se incluyen títulos que no son recurrentes en la mayoría de las publicaciones recientes.

En “El hombre que tenía dos esposas” aparece una adición al comienzo que aclara: “En épocas antiguas, cuando se permitía a los hombres tener muchas mujeres,” (16) Este mismo comienzo es el de diferentes versiones dispersas en internet, aunque no podamos precisar quien ha hecho la traducción. En la versión griega que encontramos en el *Corpus Fabularum Aesopiarum* el título de la fábula es ANHP ΜΕΣΑΙΠΠΟΛΙΟΣ ΚΑΙ ΕΤΑΙΡΑΙ (El hombre cano y sus compañeras). El término *ἑταίρα* resulta complejo de trasladar al español y hay que pensarlo en el contexto del siglo VI a.C. en la cultura griega, ya que hace referencia también a mujeres que ofrecían compañía tanto sexual como de diverso tipo. En efecto, Bádenas de la Peña y López Facal lo traducen como “prostitutas”. En la versión de *Página 12* se utiliza directamente “esposas”. Otro elemento interesante que podemos señalar es la transformación de la moraleja, en cuanto en griego leemos: οὕτω πανταχοῦ τὸ ἀνόμαλον ἐπιβλαβές ἐστιν. (De esta manera, lo anómalo es absolutamente doloroso) Y en la versión que analizamos dice: “Si quieres complacer a todos, no complacerás a nadie”, apuntando otra interpretación diferente. No sucede lo mismo con las otras fábulas, que siguen las versiones griegas. Salvo, la titulada “El lobo y el cordero”, cuya versión atribuida a Esopo es la reformulación de Fedro reconocible tanto en los diálogos estilo directo como en su moraleja.

En la última parte del libro, luego de la selección de fábulas encontramos un epílogo titulado “Esopo” en el que se lo ubica contextualmente. El misterio o desconocimiento certero es el eje de la explicación: “Las fábulas de Esopo son tan famosas como tan grande es el misterio sobre la existencia de su autor” (31) y, asimismo, se da cuenta de la naturaleza oral de la transmisión de las mismas: “300 años después de que Esopo dejara este mundo, a un escritor se le ocurrió pasarlas en limpio, miedoso del olvido.” Entre esos escritores menciona posteriormente luego también a Tomás de Iriarte, Félix de Samaniego y Jean de la Fontaine. Hacia el final, predomina el carácter incierto de Esopo, que adquiere un carácter fantasmal. Y el género de la fábula es anclado a la

tradición oral: "las fábulas de Esopo siguen en el aire (...) como si las hubiera dictado a nadie un viejo fantasma". Destacamos además que el libro no cuenta con elementos que podamos asociar a los materiales didácticos como sí veremos en la otra publicación, no posee actividades u otros elementos paratextuales que se vinculen directamente con la esfera escolar.

Con respecto al lugar que poseen los textos visuales en el libro, en la imagen de tapa se ve a Esopo vestido con una túnica raída, descalzo, con larga barba y cabello castaño, una nariz prominente, características que ilustran la caracterización del prólogo, pero además, como mencionamos más arriba, la imagen se compone de manera muy similar al recurso utilizado en los *Isopetes* incunables con sus imágenes-ícono, puesto que el personaje se encuentra rodeado de elementos que se asocian a su figura: diferentes animales, una lámpara, unas columnas griegas de estilo jonio y está dibujando con carbonilla en un papel que sostiene con la mano un ratón. La representación visual de Esopo escribiendo o con elementos del mundo libresco la encontramos por ejemplo *Las crónicas de Núremberg* (1493) o en el cuadro de Velázquez (1640). De esta manera, observamos que la ilustración no sólo traduce en términos visuales lo que expresa el texto, sino que, siguiendo a Istvan Schritter (2005) "la imagen habla". No sólo en la tapa, sino en las imágenes del interior del libro que ilustran la mayoría de las fábulas es posible leer nuevos sentidos que la imagen aporta al texto verbal, en donde además es marcadamente reconocible un estilo gráfico que un lector que compra o conoce el periódico *Página 12* puede reconocer como propio de Rep. Esto resulta interesante porque si bien no hay indicaciones sobre las fuentes de las versiones de fábulas o un trabajo con el texto verbal, la firma o autoridad de quien ilustra está indicada en cada imagen. La operación de recreación de la fábula, en este sentido, no radica en el texto verbal sino antes bien en el trabajo con las ilustraciones, que siguiendo a Teresa Colomer (2002): "vuelan solas" y ofrecen información extra para comprender la obra. En efecto, las ilustraciones del interior se presentan como viñetas gráficas, incluyendo en algunos casos, globos de diálogo entre los personajes dibujados. Además, poseen trazos irregulares, líneas indefinidas, dando forma a personajes casi grotescos con pocos rasgos antropomórficos y que son representados mostrando alguna emoción (codificada según un lenguaje gestual compartido) reconocible en los rasgos faciales como el enojo, la decepción, la desesperación, la impotencia.

A modo de conclusión parcial de este primer apartado, identificamos que la "imagen" de Esopo en esta antología con respecto a la presentación narrativa que se realiza, se construye en función de los elementos de la tradición literaria asociada al fabulista, así como también, en cuanto personaje legendario, se presentan rasgos cristalizados e "infantilizados" como son su carácter servil, su tartamudez, su habilidad para contar historias. No se indica información sobre la fuente de las fábulas seleccionadas, aunque sí por la variante española predominante entendemos que es española. Los textos que aportan nuevos sentidos a las fábulas esópicas y que asimismo nos permiten leer elementos del contexto en el que se anclan son las ilustraciones-viñetas de Rep, en cuanto presentan recursos propios de los retratos medievales, así como también se inscriben en el estilo singular de la obra visual de este ilustrador argentino.

### 3. El caso de *Fábulas y antifábulas* de Ed. Uranito

El libro de Graciela Repún y Enrique Melantoni reúne seis fábulas y antifábulas enmarcadas, antecedidas por una breve introducción y un cierre. Con ilustraciones a color de Walter Garzón y tipografías en mayúscula grandes y legibles, Esopo aparece como un personaje que narra historias a un grupo de niños, historias que son comentadas y cuestionadas por este grupo. Se trata de una publicación del año 2013, hecha por Uranito Editores, una editorial con sede en Argentina, Chile, Colombia, España, EE. UU, México, Perú, Venezuela y Uruguay. No obstante, tanto los autores como el ilustrador son argentinos. Graciela Repún es una reconocida escritora de literatura infantil que ha publicado numerosos cuentos y re-

latos no sólo en nuestro país, sino también en otros de habla hispana. Ha realizado adaptaciones y reversiones de leyendas, fábulas y otros relatos populares en reiteradas ocasiones (*Leyendas argentinas, Los tres hermanos sabios*, entre otros).

Uranito es una editorial multinacional, como ya indica el libro en su primera página. En las solapas del mismo se encuentra una pequeña biografía de cada autor y del ilustrador. En la solapa de la contratapa se adjunta una regla de cartoné recortable, elemento que compone el soporte del libro que nos informa sobre su público destinatario y su posible utilización en tareas escolares. La colección en la que se inserta se titula "Dicen por ahí" y dentro de los elementos paratextuales de la tapa encontramos también una edad sugerida de 8 años. La publicación cuenta en el inicio con un índice, indicando el número de página en donde se encuentra determinada fábula (en color negro) y su antifábula (en color rojo).

En la introducción del libro se describe el marco espacio-temporal de la historia. Un narrador primario externo describe a Esopo sentado en una escalera de mármol, en un edificio "frente a la plaza del pueblo" (5). Las coordenadas espaciotemporales se presentan de manera indeterminada y es la ilustración la que repone dicha información que el texto no proporciona al presentar a los personajes con togas en torno a columnas griegas, apelando a "una lectura automática" y "un estereotipo del inconsciente colectivo" (Istvan Schritter, 2005:61). En dicha presentación identificamos una 'metalepsis' ya que se dice cómo eran las historias que contaba Esopo, famoso por ser "gran inventor de historias (...) en la que los animales hablaban y eran protagonistas" (5). Característica que se repite en la otra publicación de nuestro 'corpus'. Esopo aquí narra "historias" que, además, poseen la característica de "hacer pensar en la diferencia entre actuar bien y actuar equivocadamente" (5). De esta manera se explicita el carácter moralizante de la fábula que será tematizado en los diálogos del personaje de Esopo recurrentemente.

Las "historias incrustadas" reunidas en el libro poseen una función que se asemeja al ejemplo que Fludernik (2009:92) menciona sobre *Ilíada*, ya que los relatos buscan persuadir en el nivel de la comunicación entre el narrador secundario y sus narratarios secundarios, y esa misma estructura se replica para el narrador primario y sus respectivos narratarios. Esto se observa tanto textualmente porque el narrador primario expresa: "Esopo comenzó a narrarles otra historia" (13); "Esopo pensó que este auditorio era el más difícil que había encontrado. Para conformarlos, tendría que contar la historia con algunos cambios..." (22). Como paratextualmente, dado que, por ejemplo "fábula" y "antifábula" están demarcadas con título y diferentes colores, por lo que, si el lector quisiese, podría leerlas autónomamente.

La primera fábula inserta es "El zorro y el cuervo" que posee un subtítulo: "(la fábula que todos conocemos)". Lo que sucede tanto aquí, como en la publicación de *Página 12* es que se coloca una fábula como atribuida a Esopo cuando esta versión corresponde al fabulista latino Fedro. Lo reconocemos en tanto lo que el cuervo sostiene es un trozo de queso. Y en las versiones de Esopo de las diferentes colecciones (Chambry, 1925; Hausrath, 1940-1956 y Perry, 1952) posee un trozo de carne. Esto ocurre con frecuencia en publicaciones recientes de fábulas e hipotetizamos que puede explicarse, por un lado, teniendo en cuenta la tradición abierta del género, que según explica García Gual:

esos textos son de autor desconocido porque, en primer lugar, su originalidad y su calidad literaria no merecieron, según la opinión de sus contemporáneos y tal vez de sus mismos autores, que se inmortalizara con ellos el nombre de un escritor, que seguramente no pertenecía a la mejor sociedad literaria de su tiempo. En segundo lugar, (...) esos textos no salieron acabados de la pluma o del estilo de un solo escritor, sino que, en buena medida, son el resultado de un largo proceso de acumulación y selección, un conglomerado que, en torno a un cañamazo original, ha reunido elementos de diversas manos y épocas. (S/D:80)

Y, por otro lado, por la operación de infantilización que ya explicamos en el primer apartado y que aquí reconocemos en diferentes aspectos del libro. Entre ellos, el trozo de queso permite evadir la imagen de la carne y la sangre que proviene de otro animal, siendo de esta manera menos cruento.

Con respecto a las fábulas o antifábulas en general, ninguna posee una moraleja explícita, dato que distingue a la publicación de libros similares publicados recientemente. Pervive, en este sentido, un elemento propio de las fábulas esópicas según Gibbs:

what is important are the two functions that move the plot forward: the function of the mistake and the function its correction with combine to both open and close the story of the fable. The pairing of these two narrative functions also explain in what sense the Aesopic fable is a didactic genre: the didactic element is part of the narrative structure which demonstrates the lesson (1986:21).

En griego, la moraleja de "El zorro y el cuervo" se explicita al final de la versión de Hausrath (1940–1956) y es la siguiente: *πρὸς ἄνδρα ἀνόητον ὁ λόγος εὐκαιρος* [126.1.10] (el relato es oportuno 'eukairos' para el hombre insensato). Esta versión de la fábula es seguida tanto por Fedro, Babrio, Félix Iriarte de Samaniego y Jean de la Fontaine. No obstante, hay otra versión en donde la moraleja se modifica: *ὁ μῦθος δηλοῖ, ὅτι οὐδέ τινα ὑπὸ τῶν κολάκων ἐπαίρεσθαι πολλάκις γὰρ βλάβος αὐτοῖς ἐκ τούτων γίνεται.* [126.2.10] (La fábula muestra que seguramente algo se alza debajo de los aduladores, pues el perjuicio se produce desde estos hacia nosotros mismos). En una se destaca la insensatez del cuervo en el sentido literal, la de no tener cerebro. Y en otra, se destaca su vanidad, tal como es caracterizado en la publicación que estamos analizando. Cualquiera de las dos cualidades constituye el error que le lleva a perder el pedazo de carne/queso en boca del zorro. En la versión de Repún y Melantoni, no tenemos información de la versión que han recreado para esta fábula, pero sí podemos ver cómo se continúa la tradición esópica, y que optan por este segundo error del cuervo como moraleja implícita, esto es la vanidad. En la reescritura de los autores, no obstante, no se caracteriza al zorro como "astuto o mañero" como en diferentes versiones, sino sólo como hambriento. Y es esta hambruna lo que le llevaría a querer quedarse con el queso. De esta manera, en la focalización del cuervo como vanidoso y posteriormente, avergonzado, se construye en la fábula una dicotomía entre ambos animales, en donde el cuervo porta rasgos negativos y por defecto, el zorro, positivos (sólo quería saciar su hambre). Predomina de esta manera la estructura típica de los cuentos populares analizados por Propp (1928) de un protagonista y un antagonista que portan rasgos opuestos y que dicha oposición por la manera en la que se construyen los personajes (tal como analizamos) conduce a ser leída moralmente: el zorro es bueno y el cuervo es malo. Esto se elimina en la "antifábula" en donde ambos animales portan rasgos positivos (aquí sí el zorro es caracterizado con "talento para el engaño" [10]) y se anula el "error" (Gibbs, 1986) cometido por el cuervo en tanto la resolución no implica que se quede sin el queso sino compartirlo con el zorro. Así es el principio constructivo de las antifábulas en el libro y tal como el prefijo lo indica, se trata de relatos que utilizan la estructura narrativa de la fábula esópica pero modifican la resolución de manera que resulte feliz para ambos personajes que se encuentran.

El par "fábula" y "antifábula" funciona en el relato por el lugar que los narratarios internos poseen. Luego de insertarse la fábula "tal como la conocemos" del zorro y el cuervo (entre comillas y con letras en color azul) continúa un diálogo que se desarrolla entre Esopo (a quien se le atribuye la narración de la fábula) y el grupo de niños. En dicho diálogo diferentes niños que son descriptos según algunos rasgos físicos ("pequeño con un gracioso flequillo", "niña de enormes ojos color violeta", "niño con engañosa cara de bueno") cuestionan la fábula apelando a lo inverosímil de que un zorro coma queso, a la ausencia de otros animales o al miedo que genera un queso con agujeros. Esopo entonces, enfatizando en el carácter educativo de su relato y perdiendo la paciencia, reformula el relato y allí entonces se inserta la "antifábula". Debemos aclarar que los diálogos se presentan en estilo directo y la narración sigue a cargo de un narrador primario externo.

En la antifábula, se destacan en mayúsculas elementos del diálogo, como por ejemplo que el queso no tenía agujeros. Y aparecen asimismo otros animales. Este será un obstáculo para la trama, en tanto el zorro habiendo obtenido el queso no puede escapar porque se lo impiden, emocionados con el canto del cuervo. De esta manera, se modifica la resolución del conflicto y el "error" del cuervo resulta positivamente tanto en el halago de otros animales como en el compartir con el zorro el queso. Se presenta un relato opuesto al de la fábula fuente en tanto ocurre una resolución feliz para todos los personajes. Y, además, el narrador vuelve a mencionar la "moraleja" alterada por Esopo y a este dudando si la habrían entendido. Los niños quedan en silencio y así comienza otra fábula, "El perro y su reflejo (La fábula que todos conocemos)", a partir de los mismos procedimientos e incorporando asimismo elementos catafóricos de la fábula anterior, que los niños van confundiendo en sus preguntas. El narrador primario puntualiza además la burla o el aburrimiento hacia el personaje de Esopo por parte de los niños, que "por ser viejo" igualmente lo escuchan.

Otro punto para destacar respecto a las operaciones textuales es la recurrente tematización del aspecto moralizante de la fábula, en tanto leemos enunciados como: "¿Qué les habría querido decir con esa historia?" o "Debían tener una sola conclusión" (47). Con este recurso, se reflexiona tanto sobre el género de la fábula como se apela a la audiencia externa al relato, que según vimos, corresponde también a un público infantil. Esto se relaciona además con todo el formato de la publicación, teniendo en cuenta tipografía grande y legible, ilustraciones a color y gran tamaño y no olvidemos, la regla recortable que incluye.

Los criterios de edición mencionados muy brevemente que nos indican que el texto participa del género de la literatura destinada a un público infantil (la indicación de la edad sugerida de lectura resulta un dato central), nos conduce necesariamente a reflexionar sobre la relación entre mercado y literatura, dado que es una dimensión que atraviesa de lleno a estas publicaciones enmarcadas dentro del género mencionado en el período temporal al que corresponden las publicaciones que analizamos. Arpes y Ricaud, quienes estudian la literatura infantil argentina como género de la cultura de masas, sostienen al respecto que:

al haberse configurado la infancia como objeto de mercado, la industria editorial ya hacia fines de los '60 comienza a regular la producción para dicho mercado editando los textos que la escuela demanda, la clásica literatura de tradición popular o las adaptaciones de la literatura universal y, finalmente, poniendo en circulación esta novedosa escritura de textos literarios pensada específicamente para el público infantil (2008:19).

En este sentido, la circulación de los libros de fábulas pensados como recurso escolar no es algo novedoso. Este proceso se puede historizar en Argentina desde comienzos del siglo XX: "Al inicio de la escolarización primaria en Argentina no existía una literatura infantil argentina, sino traducciones de textos de la literatura universal que circulaban en colecciones, en muchos casos españolas, y cuentos populares de tradición oral que ya habían sido edulcorados y adaptados con un afán pedagógico." (Sardi, 2009:4). Ahora bien, las colecciones de "cuentos populares de tradición oral" en la primera década del 2000 han cambiado, así como la concepción de la infancia, tal como mencionamos siguiendo a Arpes y Ricaud (2008). No obstante, un punto en común pervive si pensamos la fábula esópica que estamos trabajando: los textos siguen siendo manipulados (recuperando a Lefevre, 1992) en función de un afán pedagógico.

Para mostrar esta hipótesis, encontramos otro argumento en un elemento paratextual: las ilustraciones. Como ya mencionamos más arriba, la ilustración de tapa que se repite en la primera parte del libro en la que Esopo dialoga con un grupo de niños repone las coordenadas espacio-temporales que el texto escrito no menciona. El mismo escenario volverá a aparecer hacia el final del libro, pero esta vez mostrando separadamente a un grupo de niños riendo y a Esopo enojado caminando de regreso a su casa. Luego, hacia el interior del libro y acompañando a las fábulas vemos una ilustración que da cuenta de la situación inicial de la misma. Y posteriormente, acom-

pañando a la antifábula, una ilustración que muestra el desenlace “feliz” de la misma. ¿De qué nos “hablan” estas imágenes (parafraseando a Istvan Schritter)? En primer lugar, a diferencia de lo que observamos en la publicación anterior, estas imágenes solo ilustran lo que el texto verbal narra. Evidencia de esto es el hecho de que las ilustraciones replican la estructura de relato enmarcado que presenta el texto escrito. En segundo lugar, y en función de lo último mencionado, no ilustran todo el relato, sino que se omite cualquier muestra de violencia o crueldad (rasgo central en la fábula esópica) construyendo un relato visual paralelo al verbal que muestra la situación inicial de una fábula, el encuentro de los dos actores, y el desenlace de la antifábula, relato que según hemos analizado, elimina el “error” característico en las fábulas esópicas y se resuelve de manera favorable para ambos actores.

En la transformación de los relatos esópicos y en los paratextos analizados identificamos entonces una marcada intención persuasiva y pedagógica, así como también una intención creativa y reflexiva sobre las posibilidades del mismo género textualizada en el propio libro, por ejemplo, en las escenas en que los niños discuten con Esopo sobre las historias que él les cuenta. Al fabulista se lo figura (tanto en el relato como en las ilustraciones) como un anciano “amigable” que cuenta sus fábulas a los niños y hacia el final, enojado volviendo a su casa (una construcción reconocible como griega por sus columnas) porque “decidió que la próxima vez que contara una fábula, se aseguraría de que entre el público no hubiera nadie ingenioso, crítico, inteligente o impresionable...como un niño” (48). Finalmente, el narrador primario valoriza la inventiva de un “niño” por sobre las historias de Esopo, al punto que el subtítulo de la última sección es: “Esopo se calló”.

A modo de conclusión, planteamos que, en esta “renarración”, por un lado, se tematiza una reactualización del género según los parámetros de la literatura infantil en función de una determinada concepción de la niñez como sujetos lectores críticos, activos tal como se ve en los narratarios internos (grupo de niños) que dialogan con Esopo. Pero, por el otro, subyacen en los procedimientos compositivos (tanto textuales como paratextuales) analizados, la misma operación de infantilización de las fábulas esópicas y mediante una operación metonímica, de la figura de Esopo mismo que porta, en este libro, solo uno de los rasgos cristalizados del estereotipo mencionado en el primer apartado: el de ser narrador de fábulas.

#### 4. Reflexiones finales

Tras el análisis de las publicaciones seleccionadas, concluimos que ambas transparentan un acomodamiento deliberado al receptor infantil, es decir, que subyace una concepción de infancia que condiciona los procesos textuales que operan sobre las fábulas esópicas compiladas. Dicho acomodamiento funciona tanto en la estructuración interna como externa de las antologías de fábulas.

Esopo se figura en ambas tanto como personaje (cuya acción es narrar fábulas) y como narrador secundario (en *Fábulas y antifábulas*) según rasgos cristalizados cuyos ecos remiten a la tradición de la *Vita Aesopi* (circa s. II) y otros textos posteriores. Es figurado como anciano, con la piel blanca, barba y túnica, perviviendo procedimientos de los retratos esópicos modernos. Los rasgos característicos del personaje son los de educar y narrar relatos de animales asociado a la esfera de lo infantil.

El punto de contacto de ambas publicaciones radica en el despliegue de operaciones de infantilización respecto tanto a la figura misma de Esopo, por ejemplo, en la mención de la esclavitud como trabajo (Ed. Página 12) o la omisión de este dato (Ed. Uranito), en las ilustraciones, en la construcción narrativa de fábulas y antifábulas, en la omisión de las fuentes, entre otras mencionadas. Estas estrategias nos permiten dar cuenta del modo en que se manipulan y controlan los relatos destinados para la infancia, priorizando, en este caso, la tradición y configuración misma del género de la fábula asociado a la enseñanza moral, destacando ese carácter pedagógico. No



obstante, en tanto fábulas ilustradas, identificamos el aporte de sentidos y el diálogo construido con la tradición pictórica de las representaciones de Esopo que construyen las ilustraciones de Rep en el libro de *Página 12*, lo que nos actualiza una problemática en la que continuaremos reflexionando: la fábula destinada a niños y jóvenes como texto ilustrado y sus relaciones, modificaciones o pervivencias con respecto a otras versiones previas de las mismas u otros géneros también pensados para el público infantil.

Sin dudas, Esopo sigue estando presente en la cultura argentina y el efluvio de renarraciones de sus fábulas en la actualidad dan cuenta de ello. El desafío se nos presenta en reconocer qué publicaciones nos permiten seguir escuchando sus relatos en toda su complejidad, en detrimento de la cristalización y la manipulación creciente que el mercado hace de la literatura, y aún más, de la así llamada literatura destinada a niños y jóvenes.

### Referencias

- Arpes, Marcela y Ricaud, Nora (2008) *Literatura infantil argentina: infancia, política y mercado en la constitución de un género masivo*. Buenos Aires: La Crujía.
- Alvar, Carlos; Carta, Constance; Finci, Sarah (2011). "El retrato de Esopo en los Isopetes incunables: imagen y texto". En *Revista de Filología Española* (RFE), XCI, 2.o, p. 233–260, ISSN: 0210–9174.
- Bal, Maike (1990) *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Blanco, Lidia y Charti (2013) *Fábulas de mayor a menor*. Buenos Aires: Ed. Uranito.
- Bixio, Cecilia (2005) "La literatura infantil o la infantilización de la literatura". Disponible online en: <https://www.7calderosmagicos.com.ar/Sala%20de%20Lectura/UNR/bixio.htm>. Consultado el 1/10/2022
- Carnes, Pack (1992) "The Fable and the Anti-fable". En *Bestia: Yearbook of the Beast Fable Society*, 5–33.
- Chambry, Émile (1925–6) *Ésope. Fables*. París: Les Belles Letres.
- Cinetto, Liliana (2014) *El asno y el lobo y otras fábulas*. Buenos Aires: Ed. Colihue. Colección *Los grandes para los chicos en Página/12* (2022). En *Revista Imaginaria*. Disponible online en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-3610-2002-04-05.html>; Consultado el 20/07/2022.
- Colomer, Teresa (2002). "La lectura infantil y juvenil". En *Millán, José (Coord.) La lectura en España. Informe 2002*. Madrid: Federación de Gremios de Editores de España. pp. 263–285.
- Díaz Rönnner, María Adelia (1989). *Cara y cruz de la literatura infantil*. Buenos Aires, Libros del Quirquincho.
- Dido, Juan Carlos (2013) *La fábula argentina. Estudio y antología*. Ituzaingó: Maipue.
- Felder, Elsa (2002) *Las Inolvidables Fábulas*. Buenos Aires: Ed. Imaginador.
- Frank, Milena (2021) "Consideraciones sobre adaptación y traducción en versiones de fábulas de Esopo argentinas: el caso de la Colección Mini Biblioteca Trapito y Ediciones Colihue". En *Actas de las X Jornadas de Estudios Clásicos FAHCE-UNLP*, ISSN 2250–6837.
- Esopo. *Babrio, Fábulas de Esopo, Vida de Esopo*. (1993) Trad. de Pedro Bádenas de la Peña y Javier López Facal. Madrid: Ed. Gredos.
- Esopo. *Fábulas*. (2002), Buenos Aires: Ed. La Página S.A.
- Fludernik, Monika (2009) *An Introduction to Narratology*. New York: Rutledge.



- García Gual, Carlos (S/D) "La tradición abierta de los clásicos populares". Disponible online: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/la-tradicin-abierta-de-los-clscicos-populares-0.pdf>
- García Jurado, Francisco (2016) *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gibbs, Laura (1986) *Lost in a town of pigs. The story of Aesop's fables*. Berkeley: University of California.
- Hausrath, August (1940-1956) *Corpus Fabularum Aesopiarum*. Leipzig: Teubner.
- Lefevere, André (1992) *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Trad. de Ma. Del Carmen África Vidal y Román Álvarez. Ed. Colegio de España, 1997.
- Lotman, Iuri y Mints, Sara (1981) "Literatura y mitología". Trad. de Desiderio Navarro. En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra, pp. 129-142.
- Matic, Gordana (2017) *Aesopus emendatus: la fábula contemporánea iberoamericana. precursores, exponentes y situación actual*. Tesis doctoral, Zagreb. Disponible online: <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9475/1/Matic,%20Gordana.pdf>
- Miguens, Silvia y Paris, Diana (1998) *Fábulas. Esopo, Fedro, La Fontaine, Samaniego, Iriarte*. Buenos Aires: Ed. Puerto de palos S.A.
- Perry, Ben Edwin (1933) "The text tradition of the greek *Life of Aesop*". *TPhA*, 64, pp. 198-224.
- Perry, Ben Edwin (1952) *Aesopica: A Series of Texts Relating to Aesop or Ascribed to Him*. Urbana: University of Illinois Press.
- Propp, Vladímir (1928) *Morfología del cuento*. España: Ed. Akal.
- Propp, Vladímir (2006) *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Repún, Graciela y Melantoni, Enrique (2013) *Fábulas y antifábulas*. Buenos Aires: Uranito Editores.
- Rodríguez, Adrados (1976) "The Life of Aesop and the origins of the novel in antiquity". *QUCC*, 1, pp. 93-112.
- Ruíz Montero, Consuelo y Sánchez Alacid, Ma. Dolores (2005) "La estructura de la Vida de Esopo: análisis funcional". *Habis*, 36.
- Sánchez Corral, Luis (1992) "(Im)posibilidad de la literatura infantil: hacia una caracterización estética del discurso". *Cauce* 14-15, pp. 525-560.
- Sardi, Valeria (2009) "Literatura para niños y escuela: una aproximación histórica". En *Actas de las I Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niñ@s*, Universidad Nacional de La Plata. Disponible online: <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev7737>
- Schritter, Istvan (2005) *La otra lectura: la ilustración en los libros para niños*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Silva Santisteban, Ricardo (2004) *Fábulas y antifábulas*. Perú: La insignia.
- Trevisán, Olga Natalia. (2019) *La épica grecolatina: Ilíada, Odisea y Eneida en la literatura destinada a niños y jóvenes de Argentina*. Resistencia: Con-Texto Libros.
- Viola, Miguel (1992) *Fábulas famosas de Esopo, Iriarte, Samaniego y La Fontaine con variaciones para que te diviertas, pienses y aprendas*. Buenos Aires: Ed. Orión.

### Notas

- 1 Entre ellas podemos nombrar las ya estudiadas (Frank, 2021): Colección de la Mini biblioteca Trapito (Revista *Anteojito*, 1996) y *El camino de la fábula* (Ed. Colihue, 2004). Y otras antologías que forman parte de un 'corpus' aún en construcción en el marco de nuestra investigación doctoral como: *Fábulas famosas de Esopo, Iriarte, Samaniego y La Fontaine con variaciones para que te diviertas, pienses y aprendas* (Viola, 1992), *Fábulas. Esopo, Fedro, La Fontaine, Samaniego, Iriarte* (Miguens y Paris, 1998), *Inolvidables fábulas* (Felder, 2002), *Fábulas de mayor a menor* (Blanco, 2013), *Fábulas de Esopo en versos* (Proyecto Larsen, 2012), *El asno y el lobo y otras fábulas* (Cinetto, 2014), *Fábulas de Esopo* (Min. de Educación de Santa Fe, 2017), entre otras.
- 2 Laura Gibbs inicia su estudio sobre las fábulas de Esopo problematizando la naturaleza del material con el que contamos y afirma: "This written collection present the modern scholar with a very paradoxical problem: these are and are not Aesopic fables." (1986:9)
- 3 Existe en nuestro país una tradición de fábulas publicadas en medios gráficos sobre la que da cuenta Juan Carlos Dido (2013). Asimismo, un antecedente interesante que instaura la pregunta por la relación entre la fábula y el discurso publicitario lo establece la colección de *Fábulas de Manón* publicadas en la revista *Billiken* en la década del '60.
- 4 Para un análisis sobre esta biografía anónima: Perry (1933), Rodríguez Adrados (1976), Ruíz Montero y Sánchez Alacid (2005).
- 5 La traducción es propia.
- 6 Cfr. también sobre este concepto profusamente trabajado citamos a Sánchez Corral (1992).
- 7 Ver nota 1.
- 8 Rep además ha realizado ilustraciones para textos literarios como *Don quijote de la mancha* (2009) y *La divina comedia* (2016), entre diversas exposiciones en museos y otras publicaciones gráficas.
- 9 Uranito pertenece al grupo Urano y publica Literatura infantil. Dentro de la colección *Dicen por ahí* encontramos además otras renarraciones de fábulas esópicas como las *Fábulas de menos a mayor*, de Cecilia Blanco con ilustraciones de Charti (2014).
- 10 Alvar, Carta y Finci mencionan que "Fedro, heredero en gran medida de la tradición griega emanada de la versión que Demetrio de Falero llevó a cabo de las Fábulas de Esopo; y aunque la colección de Demetrio aún pervivía en el siglo IX, no tardó en perderse igual que toda la obra de su predecesor. Así, Fedro se convierte en el principal pilar de la tradición esópica." (2011:234)
- 11 El término "antifábula" ha sido utilizado de maneras diferentes y por ello explicamos solamente qué es una antifábula según esta publicación (Cfr. Silva Santisteban, 2004; Die, S/D). Resulta interesante agregar además que esta noción es utilizada por Pack Carnes (1992) para denominar a todas las fábulas contemporáneas que intervienen en el subtexto clásico de diferentes maneras.
- 12 Utilizo aquí la categoría de "actores" para referirme a agentes de la acción en términos generales, incluyendo elementos no humanos
- 13 Con respecto a la tendencia de las publicaciones de literatura destinada a niños y jóvenes en Argentina a remarcar o priorizar el discurso moral, adecuando e infantilizando relatos, y la relación entre adultos y el público destinatario, Díaz Ronner señala: "Un rumbo oblicuo toma nuestra peculiar literatura infantil cuando se la mira desde sus utilidades o servicios morales o moralizadores. (...) El discurso didáctico que apunta hacia la moral o la moraleja engendra verdaderos desconsuelos, ya que desbarata el placer por el texto literario –en su grado de gratuidad y trasgresión permanentes– para los incipientes lectores. Los educadores, padres o docentes, tergiversan a menudo la dirección plural de los textos para consumarlos en una zona unitaria de moralización. (...) lo literario se subordina a la ejemplificación de pautas consagradas que tienden peligrosamente a homogeneizar las conductas sociales desde la infancia. O, sencillamente, sugieren que se las acate sin ninguna crítica." (1989:19)

Pilar Gómez Cardó\*

Universitat de Barcelona,  
España.

pgomez@ub.edu

## Editar, traducir, leer a Luciano de Samosata: jalones de una pervivencia

Editing, translating, reading Lucian of Samosata: some milestones of a survival

### El hilo de la fábula

Universidad Nacional  
del Litoral, Argentina  
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,  
julio-diciembre, 2022  
vol. 20, núm. 24, e0025,  
[revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar)

Recepción: 16 08 2022  
Aprobación: 26 08 2022

URL: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/12222>

DOI: <https://doi.org/10.14409/hf.20.24.e0025>



Esta obra está bajo una  
Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0  
Internacional.

### Resumen

El objetivo de este trabajo es reseñar y comentar algunas características específicas de los procesos que históricamente ha marcado el estudio, la conservación y la transmisión de los textos clásicos de la Antigüedad grecorromana. El escritor de la Segunda Sofística, Luciano de Samosata, es tomado como ejemplo para ilustrar algunas de las tareas vinculadas a esos procesos como son la edición de textos y la traducción.

### Palabras clave

Luciano de Samosata, edición, traducción, filología clásica, crítica textual

### Abstract

The aim of this paper is to review and discuss some specific characteristics of the processes that have historically marked the study, conservation and transmission of the classical texts since the Greco-Roman Antiquity. The writer of the Second Sophistic, Lucian of Samosata, is considered an example to illustrate some of the tasks related to these processes, such as text editing and translation.

### Keywords

Lucian of Samosata, edition, translation, classical philology, textual criticism

\*Pilar Gómez Cardó es doctora en Filología Clásica, profesora titular de Filología Griega en la Universitat de Barcelona, miembro del grupo de investigación *Graecia Capta* (UB). Su principal ámbito de estudio es la literatura griega de época imperial romana y algunos de sus autores más destacados como Plutarco, Elio Arístides y, en especial, Luciano de Samosata, en cuya edición crítica y traducción para la colección *Alma Mater de autores griegos y latinos*, del C.S.I.C. participa.

## 1. A modo de preámbulo

Salí de la ciudad, ribera abajo, al encuentro solitario del barco que aguardaba, sin saber cuándo vendría. Llegué hasta el muelle viejo, esa construcción inexplicable, puesto que la ciudad y su puerto siempre estuvieron donde están, un cuarto de legua arriba. Entreverada entre sus palos, se menea la porción de agua del río que entre ellos recae. Con su pequeña ola y sus remolinos sin salida, iba y venía, con precisión, un mono muerto, todavía completo y no descompuesto. El agua, ante el bosque, fue siempre una invitación al viaje, que él no hizo hasta no ser mono, sino cadáver de mono. EL agua quería llevárselo y lo llevaba, pero se le enredó entre los palos del muelle decrepito y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos nosotros. Ahí estábamos, por irnos y no. (Di Benedetto, 2017:11)

Estas líneas pertenecen al inicio de la novela *Zama*, publicada inicialmente en 1956, por Antonio de Benedetto; corresponden a una edición posterior, aparecida en la colección *la lengua / novel*, de Adriana Hidalgo editora (Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Cuando leemos este pasaje, el relato entero o un capítulo de él, sea por primera vez, sea en una relectura, no tenemos la menor duda de que estas son las palabras que el escritor, periodista y guionista mendocino quiso que abrieran la narración de su novela; porque no nos planteamos que no puedan ser las que salieron de su pluma original, solo quizás con alguna modificación, siempre consentida por el autor, a raíz de posibles informes de lectura derivados del proceso editorial, si los hubo. En cualquier caso, cuando cogemos el ejemplar de nuestra biblioteca o lo tomamos prestado, tenemos como cierto que vamos a leer a Di Benedetto y una obra importante de la literatura latinoamericana del s. XX. El ejemplo planteado con la página inicial de esta novela, que los críticos consideran obra maestra de su autor (Saer, 1997:44–50), puede extrapolarse, al menos, a la literatura contemporánea.

¿Ocurre lo mismo con los clásicos griegos y latinos? La respuesta es rotunda: no. Y no solo por la distancia temporal entre el momento de su producción y nuestra lectura ahora, que lógicamente es un factor importante a tener en cuenta para apreciar esa diferencia, sino sobre todo porque los modos y medios de la composición literaria, de difusión y conservación de la literatura y de su transmisión son completamente distintos ahora de los que operaban en la Antigüedad (Bernabé, 1992:9–46).

La Real Academia Española identifica la primera acepción del término “literatura” con el «arte de la expresión verbal». Se trata, sin duda, de un vocablo polisémico, susceptible, además, de ser calificado con inúmeros adjetivos: estos pueden delimitar su contenido –cuando hablamos, por ejemplo, de literatura médica, de literatura técnica, de literatura jurídica–, precisar su dimensión temporal –literatura del Siglo de Oro, literatura barroca, literatura medieval–, o circunscribir el lugar de producción, abarcando entonces el conjunto diacrónico de manifestaciones literarias de un espacio geográfico o lingüístico –literatura alemana, literatura argentina, literatura africana, literatura iberoamericana–. Asimismo, sin entrar en otras consideraciones como el carácter ficcional de la literatura, aunque ficción tampoco debe ser entendido como término opuesto a verdad (Saer, 1997:9–16), o como la estricta identificación de literatura con práctica de la escritura (Barthes, 1953), sí es oportuno recordar que etimológicamente en el término “literatura” reconocemos la palabra latina ‘littera’ (letra) y, por lo tanto, queda asociada al acto de escribir, es decir de inscribir signos que transcriben sonidos en una superficie. En este sentido, en griego antiguo el mismo verbo (γράφω) designaba tanto la acción de pintar, de dibujar como de escribir, y el sustantivo que denota el resultado de dicha acción (γράμμα) servía indistintamente para designar imágenes (el pintor era denominado γραφεύς)<sup>1</sup> o letras (el escritor de prosa era llamado συγγραφεύς, que literalmente significaría algo así como «compilador de letras»).

## 2. Escribir y leer para seguir escuchando

Desde la óptica contemporánea, la asociación entre literatura, escritura, libro impreso es –o, al menos, así nos lo parece– indisoluble, pero no era así en los albores de la literatura occidental. Apenas tenemos constancia material sobre el aspecto de los libros producidos en la Grecia clásica, y solo a partir de muestras posteriores puede intuirse cómo serían esos primeros libros que ya en época clásica contuvieron literatura griega. La existencia de libros en ese período contribuyó a la difusión escrita de la literatura: en el siglo V a.C. se podían comprar libros en el ágora ateniense (Turner, 1992:21–22), y el libro griego más antiguo conocido –un rollo de papiro del siglo IV a.C.– contiene *Los Persas* una obra del poeta trágico Timoteo (ca. 450–360 a.C.) (Morocho Gayo, 1980:8). Además, que en el siglo IV a.C. ya estaba extendido el comercio de libros, lo muestra el hecho de que Licurgo encarga una versión “oficial” de las grandes obras trágicas para evitar el cambio que solían sufrir al ser representadas una y otra vez. Sin embargo, ello no significa que la literatura pasase a ser consumida en un acto estrictamente y definitivamente privado. La lectura en voz alta siguió siendo la forma dominante de lectura en el mundo antiguo, y, si bien está atestiguada la lectura silenciosa desde el siglo V a.C., ganando terreno en el siglo III a.C., esta no se convirtió en el modo predominante de lectura hasta el siglo II d.C. No obstante, a pesar del triunfo de la “cultura del libro”, la oralidad siguió presente en la literatura griega y su difusión también oral pervivía todavía entre las elites del Imperio, cuando “the practice of public reading reached its peak in the Imperial era and was one of the main characteristics of the literary culture of the period, that is, the culture of the Second Sophistic” (Ruiz Montero, 2019:9).

La forma del libro era la de un rollo, sobre una de cuyas caras se escribía el texto en columnas sucesivas. El lector lo desenrollaba gradualmente, usando una mano para sostener la parte ya vista, que iba enrollando; pero como el resultado de este formato consistía en darle la vuelta completa al rollo, todo el libro tenía que ser desenrollado de nuevo antes de que un nuevo lector pudiera usarlo. Este tipo de soporte era incómodo por la notable longitud de algunos libros: uno de los más largos que se han conservado (P. Oxy. 843, del s. II a.C.) contenía, cuando estaba completo, la totalidad del *Banquete* de Platón, y debió medir cerca de 7 m. Por ello, el posterior paso del rollo al formato *codex* supuso un cambio significativo en los hábitos de lectura y comercio de libros, por ser una forma más manejable y adecuada para encontrar rápidamente un paso, para uso escolar, por su mayor capacidad de contenido al poder incluir diferentes rollos, por lo tanto todos los libros de la misma obra, o más obras del mismo autor o de diferentes autores, y también “migliore possibilità di sistemare in un corpus o canone, selezionando, testi scritturali o giuridici (pilastrigli uni e gli altri della formazione tardoantica) ma anche i classici in un’epoca tesa a conservare quanto le rimaneva della tradizione antica piuttosto che a creare opere nuove” (Cavallo, 1992:xx).

Con el formato de rollo, el material usado para escribir fue habitualmente el papiro (Turner, 1992:13) que crecía libremente en el delta del Nilo, y cuyo proceso de preparación para convertirlo en soporte de escritura describe con detalle Plinio el Viejo (s. I d.C.) en *Historia natural* XII, 68–82. Egipto era prácticamente la única fuente de suministro de este material y, en consecuencia, el comercio del libro no fue ajeno a fluctuaciones de mercado, producidas tanto por conflictos bélicos como comerciales. El historiador Heródoto, al explicar cómo fue introducido el alfabeto en Grecia, a través de la Jonia, observa:

Ellos [los jonios] recibieron las letras por enseñanza de los fenicios y las usaron, mudando la forma de algunas pocas, y al servirse de ellas, las llamaban, como era justo, letras fenicias, ya que los fenicios las habían introducido en Grecia. Así también, los jonios llaman de antiguo «pieles» a los papiros, porque en un tiempo por falta de papiros usaban pieles de cabra y de oveja; y aún en mis tiempos muchos de los bárbaros escriben en semejantes pieles. (Hdt. 5.58)

Como soporte de escritura el cuero era menos apto que el papiro, pero para paliar la carestía de este, en Pérgamo la piel de animal fue tratada con objeto de transformarla en una superficie más adecuada para escribir que la del cuero: el resultado fue el pergamino, aunque este material no fue de uso común en los “libros” hasta los primeros siglos de la era cristiana.

Por otra parte, junto a los aspectos materiales, hay que considerar otras características formales de los libros antiguos, que incidieron de manera notable –y de forma negativa para conservar su fidelidad al original– en la transmisión de los textos: la puntuación era muy rudimentaria; se escribía sin dividir las palabras; el sistema de acentuación, que en griego podría haber compensado la dificultad de lectura, no se generalizó en la práctica escrita hasta principios de la Edad Media; los nombres de los personajes se omitían con frecuencia y no se indicaban los cambios de sus parlamentos en los textos dramáticos y dialogados, sino que bastaba con trazar un rasgo horizontal al principio de una línea, o dos puntos, uno encima de otro, para cualquier tipo de cambio. Estas eran dificultades que debían afrontar tanto el lector de un libro antiguo como aquel que deseara transcribir su propia copia, de modo que la escasa precisión de todo el proceso abonó la mala interpretación y la consecuente corrupción del texto.

### 3. Alejandría y más

Ello explica en buena medida cómo eran los libros que fueron a parar al Museion de Alejandría, fundado por Ptolomeo I Sóter como un centro de atracción para científicos y literatos por su función instructiva, pero sobre todo como un potente instrumento de propaganda política de la nueva dinastía, los Lágidas, y de reafirmación cultural de los griegos ante la cultura egipcia. De todas las dependencias del Museion la gran Biblioteca fue la más relevante (Escobar, 2001:80).

La fundación de la Biblioteca de Alejandría, que en sus mejores tiempos llegaría a contener 490.000 volúmenes, constituye un eslabón crucial en la conservación y transmisión de los textos clásicos, y supuso el nacimiento de la Filología (Pfeiffer, 1981:165-194). En Alejandría doctos gramáticos y eruditos filólogos se dedicaron al estudio de los textos para salvaguardar el legado de poetas y prosistas clásicos, catalogando sus obras y emprendiendo una tenaz tarea de revisión de los textos con el fin de establecer una versión depurada y tenida por “auténtica”. Consecuencia directa del trabajo llevado a cabo por los filólogos alejandrinos –algunos de ellos también poetas de renombre como Calímaco<sup>2</sup> fue el famoso canon alejandrino, de influencia decisiva en la literatura posterior, puesto que los autores en él contenidos fueron considerados en lo sucesivo los verdaderos modelos dignos de imitación en cada género. En dicho canon, Homero y Hesíodo encabezan una reducida nómina de cinco poetas épicos, del mismo modo que Esquilo, Sófocles y Eurípides son los tres trágicos entre un selecto grupo de también cinco tragediógrafos, mientras que quedó fijado con diez nombres el universo de la oratoria –Demóstenes, Lisias, Hipérides, Isócrates, Esquines, Licurgo, Iseo, Antifonte, Andócides y Dinarco–, estando Heródoto y Tucídides al frente de los historiadores.<sup>3</sup> Sin duda, la existencia de dicho canon, que contribuyó a la configuración y articulación de la literatura y cultura griega antigua tal como la conocemos, también sumergió en el olvido a otros autores y textos no menos importantes para contextualizar el sistema de comunicación en la antigua Grecia (Colesanti y Giordano, 2014:2-6), y, por ello, se hace necesario “inquire more fully into the function played by canons: assess their impact on literary

production and establish in what measure they determined the institution of evaluative categories and classification grids” (Nicolai, 2014:45).

Por otra parte, aunque a menudo se habla también de “ediciones antiguas”, de “ediciones helénicas”, de autores clásicos, este concepto no es equiparable a la idea de edición moderna, pues esta implica la producción impresa –actualmente incluidos también los medios digitales– de un determinado número de ejemplares todos idénticos, es decir la tirada de un libro. Pero tanto la copia de un texto sobre papiro en la Antigüedad, como más tarde los manuscritos en la Edad Media, es siempre un ejemplar único, marcado por unas características peculiares e individuales que lo distinguían del resto, puesto que incluso el copista más avezado no reproducía exactamente su modelo. En este sentido, cabe recordar que el verbo griego que suele traducirse por «editar» es ἐκδίδωμι, y la acción de él derivada es una ἔκδοσις, que se identifica como «edición», pero ni la forma nominal ni la forma verbal indican la actividad propia de un editor ni de un librero como lo entendemos ahora, sino más bien el acto por el cual el autor «abandona» su obra –ejemplar único de un texto que seguramente tuvo en principio una ejecución oral y el propio autor después puso por escrito, y será sucesivamente copiado– a cuantos se interesan por ella:

No obstante, se puede hablar de «edición» a propósito de los textos establecidos por los grandes filólogos de la antigüedad. Zenódoto, Aristófanes de Bizancio, Riano, Apolonio, Calimaco, Crates, Aristarco y otros han coleccionado, colacionado, catalogado, criticado, purificado, interpretado y comentado un número considerable de textos. (Morocho Gayo, 1980:12–13).

En la Edad Media, antes de la invención de la imprenta, los textos se conservaban y difundían exclusivamente mediante copias manuscritas, hechas por copistas, normalmente en los monasterios. Ello significaba que el texto –y los textos clásicos no son una excepción– seguía estando sujeto a alteraciones, y la incompetencia y el descuido de los escribas podía agravar la corrupción. Por ello, antes de la era Gutenberg no es posible hablar de textos idénticos, si bien la constatación por parte de gramáticos, metricistas e historiadores, de una fijeza de leyes, conexión de hechos y lógica de ideas permiten concederles una general confianza, y puede ser “tan exagerado afirmar que poseemos el texto casi exacto de nuestros clásicos como suponer la carencia de fiabilidad en el mismo” (Morocho Gayo, 1980:10).

De ahí que la crítica textual sea en la filología clásica un pilar fundamental para el estudio de los clásicos de la Antigüedad grecolatina, si identificamos la filología como la técnica que se aplica a los textos para reconstruirlos, fijarlos e interpretarlos (Andrés Sanz, 2022:185).

#### 4. Luciano de Samosata

Si en lugar de leer la novela de Di Benedetto, nos decidimos por una obra de literatura griega antigua, las posibilidades son varias, puesto que en la actualidad pueden encontrarse libros con solo traducciones de textos clásicos, ediciones críticas con solo el texto griego, o ediciones bilingües que incluyen texto griego y traducción. Para ilustrar algunas de las observaciones hasta aquí expuestas sobre la conservación y transmisión de obras de la Antigüedad clásica, tomaré como referencia a Luciano de Samosata, un prolífico autor del s. II d.C., de origen sirio, pero helénico de cultura y ciudadano romano, que escribió en griego. Sus obras han sido editadas y también traducidas a muchas lenguas desde el Renacimiento; no en vano la ‘editio princeps’ del samosatense fue publicada en Florencia en 1496, en el taller de Lorenzo Francesco de Alopa, y fue preparada por Juan Láscaris, un gran helenista, bibliotecario de Lorenzo de Médicis (Zappala, 1990:119), siendo uno de los primeros textos griegos que vie-



ron una nueva luz a través de la imprenta. Además, Luciano había sido prácticamente ignorado en los siglos posteriores a su muerte, hasta que los bizantinos, a pesar de reconocer en sus textos las obras de un pagano, sin embargo también supieron apreciar su claro estilo ático y la variedad de sus temas, de modo que fue uno de los autores griegos “más leídos e imitados –como se comprueba por el gran número de manuscritos de su variada obra (Wittek, 1952:309–323), escritos a lo largo de la historia de las letras bizantinas– cautivando a los literatos que, a su vez, comunican la importancia de su obra a los helenistas italianos del Quattrocento” (Grigoriadu, 2003:239–240). Además la traducción al latín que Erasmo de Rotterdam y Tomás Moro hicieron de sus obras, permitió que la Europa occidental descubriera el pensamiento poco convencional de Luciano y la sarcástica mordacidad de su espíritu crítico (Robinson, 1979).

Mi elección no es casual, puesto que formo parte de un equipo de profesoras de la Universitat de Barcelona que desde hace años estamos completando la edición crítica bilingüe de Luciano para la Colección Alma Mater de autores griegos y latinos, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Pero, ¿hasta qué punto el texto griego que conocemos “es realmente” el que escribió Luciano?

Una edición crítica de cualquier obra de la Antigüedad grecolatina se realiza en diversas fases. En primer lugar, hay que recopilar los materiales existentes de la tradición directa<sup>4</sup> del texto del que se va a realizar la edición crítica, jerarquizando y relacionando dichos materiales. Entre estos, los manuscritos ocupan un lugar preeminente. A esta recensión (‘recensio’) sigue la colación (‘collatio’)<sup>5</sup> de los distintos manuscritos en los que la obra a editar haya sido transmitida, y consiste fundamentalmente en la comparación sistemática entre sí de su contenido, tomando nota de las variantes aportadas por los distintos manuscritos (trasposiciones de palabras o de líneas, lagunas y errores de índole diversa). Los manuscritos considerados en nuestra edición abarcan un arco temporal que va del s. X al s. XV (Gómez y Vintró, 2021:xlvi). Por lo tanto, esos primeros documentos que apoyan la edición crítica, guardan una distancia cronológica significativa respecto a la época en que vivió y escribió Luciano, aunque esa misma secuencia temporal permite también ordenar los manuscritos en distintas tradiciones, clases o familias, cada una de las cuales agrupa aquellos que, a pesar de sus variantes, mantienen una mayor unanimidad y, en consecuencia, esta es garantía de una misma filiación.<sup>6</sup> En el caso de Luciano se distingue la tradición  $\gamma$  y la tradición  $\beta$ , cuya denominación se debe a que el considerado arquetipo –y “mejor” manuscrito– de la primera es el ms.  $\Gamma$  (*Vaticanus Graecus* 90, s. X), y el de la segunda es el ms. B (*Vindobonensis Phil. Graecus* 123, s. X–XI).

#### 4.1. “Ni son todos los que están ni están todos los que son”

La divergencia entre manuscritos se observa no solo en lo que al texto mismo se refiere (variantes morfológicas, léxicas, omisiones, glosas, correcciones, añadidos, etc.) cuando se analiza una obra concreta, sino también en el número de obras que contienen,<sup>7</sup> y en la ordenación de las mismas.

En cuanto al contenido de los dos principales manuscritos de Luciano, el ms.  $\Gamma$  incluye ochenta y tres obras –esto es casi entero el corpus luciano–, siendo el mejor y más antiguo para cincuenta y nueve de ellas, mientras que en el ms. B solo hay treinta y una obras. Por ello, el ms. N (*Parisinus Graecus* 2957, s. XV) resulta muy valioso, a nuestro juicio, porque, a pesar de ser ‘recentior’, y considerado mixto y aun ‘deterior’ por algunos editores –según la divisa tradicional de ‘recentiores deteriores’–, guarda significativas conexiones con la parte perdida del más antiguo manuscrito griego de Luciano, el ms. E (*Harleianus* 5694, s. X), de modo que con sus setenta y nueve obras puede considerarse el testimonio más completo conservado de la familia  $\beta$  (Coenen, 1977:xcii–xciv; Bompaire, 1993:lxiv).

Una muestra de la disparidad que pueden presentar los manuscritos en cuanto a número de obras y ordenación, la ofrece el diálogo de Luciano, *Juicio de diosas*, que recrea el famoso juicio de Paris. Ni en la tradición manuscrita ni, en consecuencia, tampoco en las ediciones hay unanimidad sobre la identificación de esta pieza como uno de los *Diálogos de dioses*: en el *libellorum ordo* del ms. Γ es la obra número 35, siendo, por lo tanto, una pieza independiente de ese conjunto de diálogos ('opus' número 79 con un total de veinticinco piezas),<sup>8</sup> mientras que otros códices y la mayoría de las ediciones incluyen *Juicio de diosas* entre los *Diálogos de dioses* –conjunto compuesto entonces por veintiséis piezas–, aunque tampoco concuerda el orden interno de estos ni el lugar que *Juicio de diosas* ocupa en ellos.<sup>9</sup> Asimismo, el ms. Γ introduce cada uno de los *Diálogos de dioses* con un subtítulo, pero presenta el conjunto como una unidad, habida cuenta de que la marca de separación entre obras utilizada en el resto del códice solo aparece antes del primer diálogo y después del último de esta serie. En cambio, en el ms. B –así como otros representantes de la familia γ– el conjunto de los *Diálogos de dioses* va precedido de un epígrafe genérico (Θεῶν διάλογοι), pero el título de cada uno de ellos está rubricado como si fuera una nueva pieza y numerado de forma independiente.

La divergencia de la tradición manuscrita en este punto ha condicionado la propia concepción de los *Diálogos de dioses* en la tarea de edición e interpretación de editores y críticos modernos, al contrastar la tradición directa con la 'editio princeps'. Esta se basa en la familia γ, constituida sobre una "edición" completa de las obras de Luciano, pero ninguno de los dos manuscritos florentinos sobre los que, al parecer, Láscaris habría fundamentado su edición, pudo ser útil para fijar el texto de los *Diálogos de dioses*: el ms. Φ (*Laurentianus Conv. Ssoppr. 77, s. X*) no contiene estos diálogos, y en el ms. M (*Parisinus Graecus 2954, olim Florentinus, s. XIV*) están mutilados. De ahí, el valor predominante de la familia β para *Diálogos de dioses* en la *editio princeps*, porque, si bien la familia β derivaría de una 'edición' antológica de las obras del samosatense –y por ello presenta un corpus reducido e incompleto, como señalábamos antes–, no cabe duda de que esa antología debía incluir aquellos diálogos que gozaban de mayor aceptación entre el público, como sin duda sucedía con los *Diálogos de dioses*, si ponderamos también la tradición iconográfica renacentista de inspiración luciana (Faedo, 1994:129–142).

Por otra parte, hay que tener en cuenta que los títulos de las obras de Luciano transmitidos por la tradición manuscrita probablemente no pueden ser asignados al propio autor (Ureña, 1995:23–37), y es muy plausible entonces que esos mismos títulos hayan podido también influir en la ordenación ('akolouthia') interna de los textos en cada manuscrito y en el orden de las piezas que integran conjuntos de textos, como ocurre con los *dialogi minores*.<sup>10</sup> De este modo, un título como Θεῶν κρίσις (*Juicio de diosas*), cuyo contenido revela la importancia de Afrodita y el poder de Eros, es fácilmente asociable a la serie de diálogos que tratan temas con motivos míticos relacionados con las divinidades olímpicas.

#### 4.2. Prejuicios culturales y contextuales

Las ediciones, como las traducciones, son fruto y producto de una época y entorno determinado, reflejados en el nivel de registro y código lingüístico utilizado, que pueden determinar la elección de una u otra lectura en la edición de un texto, o bien con el paso del tiempo motivan la necesidad de "actualizar" las traducciones, a fin de que su lectura resulte atractiva a las nuevas generaciones. Por lo que al texto respecta, así lo constatamos al editar y traducir la obra de Luciano titulada *El escita o el cónsul* (Jufresa, Mestre y Gómez, 2000a:273–285), uno de cuyos pasajes describe el poder cautivador de un joven y, como indican de manera unánime los principales manuscritos, el autor habría utilizado para ello la forma verbal *ἐπάξεται*. Sin embargo, a partir de una primera enmienda propuesta por Valckenaer (1808) y seguida por Dobree (1831), los editores posteriores, casi sin excepción, dan por sentado que la 'lectio codicum' es imposible y editan *ἐπάξεται*, por considerar que el contexto solo puede exigir la expresión de una atracción "hacia" – como indicaría la forma verbal compuesta con preverbo *ἐπι-* (*ἐπάξεται*)–. Un análisis del contexto

por comparación con otros lugares paralelos de Luciano y otros autores aticistas, permite interpretar que el autor quiso deliberadamente connotar un desplazamiento “desde” –como expresaría la forma verbal compuesta con preverbo *ἀπο-* (*ἀπάξεται*)–, que describe con mayor precisión la capacidad de seducir del joven tanto por su aspecto físico como por su maestría en el manejo de la palabra, siendo ambas cualidades explícitamente enunciadas en términos de habilidad erótica. No hay duda de que Luciano, al utilizar este verbo según transmiten los manuscritos, lo hace de manera consciente y de acuerdo con un significado claro que es del todo adecuado con el valor alusivo de la descripción del joven y la intención semántica deseada, mientras que la enmienda de los editores puede responder a un afán de hipercorrección lingüística por parte de los filólogos decimonónicos, a los que tampoco es ajeno, como corresponde a su época, un cierto puritanismo (Jufresa, Mestre y Gómez, 2000b:269–278).

#### 4.4. ‘Traduttore, traditore’: respetar el original vs. potenciar la expresividad

Para la conservación del legado clásico, la práctica de la traducción es esencial, puesto que ha permitido y permite establecer vínculos de conexión entre el pasado grecorromano y el mundo del lector que accede a ese legado a través precisamente de una traducción. El objetivo de toda traducción es decir lo mismo en una lengua distinta, pero ello implica siempre interpretación, al ser prácticamente imposible “decir lo mismo”, suscitando en cualquier traducción inevitables recelos sobre una posible imprecisión y falta de fidelidad respecto al original. Porque el acto de traducir no es una mera traslación de palabras a partir de los significados que ofrece un diccionario, sino que exige conocer tanto el contexto del texto en origen y sus convenciones lingüísticas como la realidad de lengua, cultura y contexto del espacio y tiempo que ve surgir una traducción.

La dificultad inherente a la tarea de traducir a los autores clásicos aumenta cuando el texto a traducir es de un autor bien conocido en la tradición cultural de la lengua de destino (Vives Coll, 1959; Grigoriadu, 2003:244–270). Así ocurre con Luciano de Samosata, cuya habilidad paródica contribuye de forma notable a enriquecer el vocabulario griego con la creación de nuevos términos, puestos al servicio de sus intereses literarios como se echa de ver en obras plagadas de personajes, pueblos y lugares extraordinarios en las que el autor despliega su prodigiosa imaginación a través del lenguaje empleado. En estos casos, el traductor ha de tomar importantes decisiones, como pudimos constatar en nuestra traducción de una de las obras más conocidas de Luciano, *Relatos verídicos* (Mestre y Gómez, 2007:10–61), donde aparecen numerosos nombres propios creados por el samosatense para describir a los integrantes de los ejércitos enfrentados en el episodio lunar de dichos relatos (VH 1.11–21).

Luciano presenta la singularidad de las extrañas criaturas que luchan junto a los selenitas y heliotas, acuñando términos compuestos, cuya hibridación da cuenta de la naturaleza extraordinaria y terrible, pero no menos irrisoria, y del origen o de la función de los seres que describen. Sin embargo, en contra de lo que cabría esperar, muy pocos componentes de esos términos remiten al léxico militar, sino que apelan al lugar donde se desarrolla el combate, pertenecen al mundo vegetal y al reino animal, especialmente al de las aves o insectos alados. Estos ‘hapax’ por composición impiden una traducción estrictamente mecánica, sea una pura transliteración sea un mero calco de significados, a riesgo de traicionar la fuerza expresiva del original. Tampoco es posible mantener un mismo patrón de traducción en todos los casos, porque la dificultad para el traductor no estriba en la aprehensión del texto, sino en su expresión, y, por lo tanto, para intentar ser fieles al espíritu de Luciano, la formulación en la lengua de destino no puede reducirse a una simple yuxtaposición de los términos del compuesto del original griego. Asimismo, tampoco es posible conservar siempre el orden de los componentes ni su viveza expresiva ni su plasticidad pueden quedar diluidas en una traducción perifrástica, por ser ésta a menudo demasiado explícita. Además, los términos sobre los que Luciano construye los nombres de los combatientes forman parte del léxico común, lo cual es esencial para producir el efecto cómico deseado, y, en consecuencia, la traducción ha de poder reflejar también esa condición, prescindiendo a menudo de los étimos,

que en la lengua de destino suelen pertenecer a un registro léxico más elevado. Con dos de esos términos (*Λαχανόπτεροι* y *Κυνοβάλανοι*) podemos ilustrar algunas de estas dificultades, dejando constancia, al mismo tiempo, de la capacidad del autor sirio para enriquecer el vocabulario griego, siempre con la intención de crear un efecto satírico y paródico; y ello obliga a adaptar en la lengua de destino juegos de palabras, a todos los niveles, que son fruto de una reflexión lingüística basada, esencialmente, en la función primordial que, según el samosatense, debe tener la lengua: una capacidad de comunicar tanto como sea posible.

En el primer caso (*Λαχανόπτεροι*, «Lechugópteros»), mantuvimos el étimo de la segunda parte del compuesto, que el diccionario la RAE registra como prefijo (ptero-) o sufijo (-ptero), siendo un elemento compositivo que sirve para formar términos científicos (hemíptero, pterodáctilo), y, por lo tanto, lejos de ser asociado a una simple hortaliza: *λάχανον*. No obstante, es también posible reconocer el sufijo en un sustantivo de registro coloquial como “chupóptero”, de modo que una traducción como «Lechugópteros» contiene, a nuestro juicio, una mayor fuerza impresiva que otras posibles opciones utilizadas en otras traducciones y lenguas –«ales-de-verdura», «Lachanopteri», «Lachanoptère (qui ont des ailes de légume)», «jinetes sobre plumaverdes»–, para denominar unos pájaros extraordinarios, pues esos veinte mil Lechugópteros del ejército lunar eran seres enormes cuyo cuerpo “en lugar de alas estaba completamente cubierto por lechugas y tenía las más rápidas muy semejantes a las hojas de una lechuga silvestre” (VH 13 = Mestre y Gómez, 2007:16).

En el caso de los *Κυνοβάλανοι*, optamos por la traducción de los sustantivos comunes que integran cada parte del compuesto también en un único término, «Perrobellotas», porque, según describe Luciano, el contingente enviado por los habitantes de Sirio estaba formado por cinco mil hombres “con cara de perro que luchaban montados sobre bellotas aladas” (VH 16 = Mestre y Gómez, 2007:18). Para no traicionar la invención lucianesca, es obligado, según nuestro criterio, que en la lengua de destino aparezca el término ‘perro’ no solo como traducción de *κυνο-*, sino también por la procedencia de esos soldados venidos desde la estrella más brillante del firmamento, Sirio, que forma parte de la constelación del Canis: una razón etiológica para que esos soldados tengan «cara de perro».

## 5. A modo de balance: para no romper el hilo

Los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado (o más sencillamente, en el lenguaje o en las costumbres. (Calvino, 1992:15)

Desde la Antigüedad grecorromana hasta nuestros días, la conservación y transmisión de su patrimonio literario ha estado condicionado por numerosas vicisitudes, algunas de las cuales hemos tratado de exponer aquí, de forma muy sumaria.

La distancia temporal, los condicionantes de tipo técnico, azares de índole diversa, la evolución de la lengua, alternativas ecdóticas, la mediación de la traducción cuando esta es el único medio de acceder al contenido de los textos, y un largo etcétera, marcan esa huella de la que habla Calvino. Ha sido y es, sin duda, la labor paciente, en ocasiones anónima, individual casi siempre, de copistas, editores, traductores, filólogos, lingüistas, helenistas, latinistas, la que hace posible imprimir en un texto la huella de tantas sucesivas lecturas. El sofista Gorgias (s. V a.C.) ya advirtió que el *λόγος*, la palabra, es «un poderoso soberano» (*λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν*, GORG. D24.8 Laks-Most). La pervivencia del legado clásico muestra que su poder se extiende, además, en el tiempo y trasciende fronteras lingüísticas porque siendo única la lengua de origen, las de destino son múltiples, infinitas. Pero ese *λόγος*, tan peñado de significados, es, asimismo, expresión y

conocimiento que desvelan y ayudan a descubrir cuántas personas estudian una cultura tal como se presenta a través de sus escritos.

Los alejandrinos fueron los primeros «amantes de las palabras», y tal vez sin ser plenamente conscientes de su importancia futura, empezaron a hilar un ovillo infinito de múltiples hebras, el de los clásicos griegos y latinos, inolvidables, escondidos “en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual” (Calvino, 1992:14).

Al escribir sus obras en el s. II d.C., Luciano de Samosata pudo renovar el diálogo –una forma literaria vinculada en la tradición literaria griega al debate filosófico– porque Platón y el comediógrafo Aristófanes ya estaban en ese ovillo, junto a Homero, Heródoto, Tucídides, Demóstenes, Esquilo, entre tantos otros. Pero él encontró, en el cobijo de la tradición literaria griega, nuevas claves para actualizar, alterar y distorsionar esa misma tradición, tirando de la hebra de una enérgica y vigorosa sátira que le permitió denunciar con maestría la ignorancia y la vanidad humana, y suscitar también la risa, al desvelar cuánto de cómico y de ridículo hay en ellas. Por eso, Luciano es también un clásico.

### Referencias

- Alfaro-López, Héctor Guillermo (2002). La biblioteca de Alejandría: el surco de la lectura en el mundo antiguo. *Investigación Bibliotecológica: arquivonomía, bibliotecología e información*, 16(33), 48-73.
- Andrés Sanz, María Adelaida (2022). Historia de los textos, crítica textual y filología, o caminar de la Antigüedad al siglo XXI con un verso de Virgilio (*Ecl.*, 4, 62). *Nova Tellus*, 40(1), 183-208.
- Barthes, Roland (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. Seuil.
- Bernabé, Alberto (1992). *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*. Ediciones Akal.
- Bompaire, Jacques (1993). *Lucien. Oeuvres I. Opuscles 1-10*. Les Belles Lettres.
- Calvino, Italo (1992). *Por qué leer los clásicos*. [Traducción al español: Aurora Bernárdez] (1991) Tusquets editores.
- Cavallo, Guglielmo (Ed.) (1992). *Libri, lettori e pubblico nel mondo antico: guida storica e critica*. Laterza.
- Coenen, Jürgen (1977). *Lukian. Zeus tragodos: Überlieferungsgeschichte, Text und Kommentar*. Hain.
- Colesanti, Giulio y Giordano, Manuela (Eds.) (2014). *Submerged Literature in Ancient Greek Culture: An Introduction*. De Gruyter.
- Di Benedetto, Antonio. (2017), *Zama*. Adriana Hidalgo Editora.
- Escobar, Hipólito (2001). *La biblioteca de Alejandría*. Gredos.
- Faedo, Lucia (1994). «Le immagini dal testo». En Maffei, Sonia (Ed.), *Luciano di Samosata. Descrizioni di opere d'arte*. Einaudi, pp. 129-142.
- Gómez, Pilar (2012). «Secrets de família: amor i poder als *Diàlegs de déus de Llucià*». En Vintró, Eulàlia, Mestre, Francesca y Gómez, Pilar (Coords.), *Μελέτη. Homenatge a Montserrat Jufresa*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 117-138.
- Gómez, Pilar y Mestre, Francesca (2010). «Traducir a Luciano». En Cañizares, Patricia (Ed.), *Traducir a los clásicos*. Sociedad Española de Estudios Clásicos [EClás. Anejo 1], pp. 115-126.
- Gómez, Pilar y Vintró, Eulàlia (2021). *Luciano. Obras VII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Grigoriadu, Teodora (2003). *Situación actual de Luciano de Samósata en las Bibliotecas españolas (manuscritos, incunables e impresos de los siglos XIII-*

- XVII). *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 13, 239–272.
- Jouanna, Jacques (2001). «ΓΡΑΦΕΙΝ, 'écrire' et 'peindre': Contributions à l'histoire de l'imaginaire de la mémoire en Grèce ancienne». En AAVV, *La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours*. actes du XIVe Congrès de l'Association Guillaume Budé, Limoges, 25–28 août 1998. Les Belles Lettres, pp. 55–70.
- Jufresa, Montserrat, Mestre, Francesca y Gómez, Pilar (2000a). *Luciano. Obras III*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Jufresa, Montserrat, Mestre, Francesca y Gómez, Pilar (2000b). Belleza y elocuencia, o la rendición por los sentidos (Lucianus, *Scyth.* 11). *Emerita*, 68(2), 269–278.
- Macleod, Matthew D. (1972). *Lucian Opera. Tomus I (Libelli I–XXV)*. Clarendon Press.
- Mestre, Francesca y Gómez, Pilar (2007). *Luciano. Obras IV*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Morocho Gayo, Gaspar (1980). La transmisión de textos y la crítica textual en la antigüedad. *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, 38(1), 3–27. Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones.
- Nicolai, Roberto (2014). «The Canon and Its Boundaries». En Colesanti, Giulio y Giordano, Manuela (Eds.) *Submerged Literature in Ancient Greek Culture: An Introduction*. De Gruyter, pp. 33–45.
- Pfeiffer, Rudolf (1981). *Historia de la Filología Clásica (I)*. De los comienzos hasta el final de la época helenística. [Traducción al español: Justo Viçuña y M.<sup>a</sup> Rosa Lafuente] (edición inglesa 1968) Editorial Gredos.
- Reynolds, Leighton D. y Wilson, Nigel G. (1986). *Copistas y filólogos*. [Traducción al español: Manuel Sánchez Mariana] (edición inglesa 1974) Editorial Gredos.
- Robinson, Christopher (1979). *Lucian and his influence in Europe*. Duckworth.
- Ruiz Montero, Consuelo (2019). «Introduction» en *Aspects of Orality and Greek Literature in the Roman Empire*. Scholars Publishing.
- Saer, Juan José (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A. / Ariel.
- Turner, Eric Gardner (1992). «I libri nell'Atene del V e IV secolo a.C.». En Cavallo, Gluglielmo (Ed.) *Libri, lettori e pubblico nel mondo antico: guida storica e critica*. Laterza, pp. 3–24.
- Ureña, Jesús (1995). *El diálogo de Luciano: ejecución, naturaleza y procedimientos de humor*. Adolf M. Hakkert.
- Vives Coll, Antonio (1959). *Luciano de Samosata en España (1500–1700)*. Sever Cuesta, 1959).
- Wittek, Martin (1952). *Liste des manuscrits de Lucien*. *Scriptorium*, 6(2), 309–323.
- Zappala, Michael O. (1990). *Lucian of Samosata in the two Hesperias: an Essay in literary and cultural Translation*. Scripta Humanistica, Potomac.

## Notas

- 1 Jouanna (2001:55–70) señala que 'γράφειν' designa ante todo una técnica, que él asocia al raspado que los pintores de vasos hacían para grabar en ellos su nombre. Luciano de Samosata en una obra en que define su propia concepción de la literatura, califica a Zeuxis, el reputado artista de la Atenas clásica, como 'ἄριστος γράφέων' («el mejor de los pintores», *Zeux.* 3), pero también se refiere a Homero



en los mismos términos: τὸν ἄριστον τῶν γραφέων Ὅμηρον («al mejor de los pintores, a Homero», *Im.* 8), por el modo en que, a través de sus versos, describe a los personajes de sus poemas.

- 2 A pesar de no haber sido bibliotecario principal, Calímaco elaboró una especie de guía bibliográfica de todas las ramas de la literatura griega que constaba de 120 libros (*Pinakes*, fr. 429–453 Pfeiffer), a partir de la ingente masa de libros llegados a la Biblioteca del Museo (Reynolds y Wilson, 1986:15–18).
- 3 El canon completo es referenciado por Morocho Gayo (1980:12). Entre las obras de Plutarco de Queronea (s. I–II d.C.) se incluye una dedicada a los diez oradores; cf. *Plut. Vitae decem oratorum* (= *Moralia* 832b–852e).
- 4 Así llamada por contraposición a la tradición indirecta, es decir a la conservación de una obra o de un pasaje de la misma en la cita y dentro de la obra de otro autor.
- 5 Este término también se utiliza en bibliografía para indicar la descripción física de un libro impreso: paginación, dimensiones o material complementario.
- 6 Cuando los manuscritos recopilados proceden de un único modelo, este se denomina arquetipo o apógrafo, mientras que los manuscritos recopilados, cuando pueden clasificarse en distintos grupos independientes, constituyen un ‘*stemma codicum*’, es decir el árbol que puede formarse con los diferentes manuscritos de un texto, como puede observarse en la edición de Oxford Classical Texts de las obras de Luciano (MacLeod, 1972:xii–xix).
- 7 Algunas obras legadas en manuscritos luciánicos han sido consideradas espurias (Bompaire, 1993:xli–xlix).
- 8 Las obras del ms. Γ están numeradas, de forma correlativa, y el orden de los textos de este manuscrito Γ sirve también para comparar los manuscritos entre ellos.
- 9 Algunos manuscritos (Ω, B, N) la añaden siempre al final como la pieza número 26, sea cual sea la ordenación de los restantes diálogos; en cambio, la ‘*editio Aldina*’ –la surgida del taller de Aldo Manucio, en Venezia (1503 y 1522)– y numerosos editores suelen intercalar esta obra entre el diálogo «Afrodita y Eros» y el diálogo «Ares y Hermes», siendo entonces la pieza número 20 (Gómez 2012:119–126).
- 10 Se consideran como tales diálogos menores los conjuntos de *Diálogos de dioses*, *Diálogos marinos*, *Diálogos de muertos*, *Diálogos de heteras*.



**Franco Luján\***

Universidad Nacional del  
Litoral, Argentina  
francolujan2@hotmail.com

**Pablo Martín  
Routier\*\***

Instituto de Humanidades  
y Ciencias Sociales, Consejo  
Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas -  
Universidad Nacional del  
Litoral, Argentina  
francolujan2@hotmail.com

**Lucía Aguilar\*\*\***

Universidad Nacional del  
Litoral, Argentina  
lucia.aguilar.sf@gmail.com

**El hilo de la fábula**

Universidad Nacional  
del Litoral, Argentina  
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,  
julio-diciembre, 2022  
vol. 20, núm. 24, e0026,  
revistaelhilodelafabula@  
fhuc.unl.edu.ar

Recepción: 22 08 2022  
Aprobación: 17 10 2022

URL: [https://  
bibliotecavirtual.unl.edu.  
ar/publicaciones/index.  
php/HilodelaFabula/article/  
view/12223](https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/12223)

DOI: [https://doi.org/  
10.14409/hf.20.24.e0026](https://doi.org/10.14409/hf.20.24.e0026)



Esta obra está bajo una  
Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0  
Internacional.

## “Y ahora, una vez más”, acerca de la edición del libro-objeto “*Ἔρως/Eros* *políglota. Lenguas, traducción y sentido de un dios antiguo*”

“Now once again”, about the edition of the book-object “*Ἔρως/  
Eros políglota. Lenguas, traducción y sentido de un dios antiguo*”

**Resumen**

En el siguiente artículo nos proponemos describir el trabajo colectivo que dio lugar a la edición del ‘libro’ *Eros Políglota. Lenguas, traducción y sentido de un dios antiguo*. En la primera sección del escrito analizamos cómo la lengua griega configuró la experiencia erótica y el imaginario sobre Eros durante la Grecia arcaica y clásica y la relevancia actual de dicha experiencia. La segunda sección focaliza en el formato elegido para la edición del libro, respondiendo a las preguntas ¿por qué «un libro-objeto»? y ¿cómo se vinculan los autores traducidos y comentados? Proponemos que i) la fuerza o potencia del imaginario griego sobre Eros se constituye desde la lengua en las expresiones, la sintaxis, los elementos métricos y retóricos que desarrollan los autores. ii) La elección del formato “libro-objeto” en una ‘capsa’ como propuesta de lectura responde al interés de alojar una multiplicidad de sentidos que se adecúan mejor a nuestro proyecto de selección y traducción.

**Palabras clave**

Eros, Traducción, literatura griega clásica y arcaica, edición, libro-objeto

**Abstract**

Throughout the history of Occidental thinking, love and its effect have been among the most explored subjects. The Ancient Greeks built a whole imaginary around the god Eros and how he affects people, but it was the current relevance of this imaginary that brought us to write the book *Eros Políglota. Lenguas, traducción y sentido de un dios antiguo*. The paper below addresses the methodology we applied to write the book, and is presented in two sections: first, we explore how the Greek language builds the erotic experience and describes the god Eros during the Archaic and Classic Greece, and how the building of that experience is still relevant nowadays. Secondly we focus on the «book-object» as the form we choose for our book, the reason why we decided to go that

\*Franco Lujan es estudiante de la Licenciatura en Filosofía en la UNL. Ayudante Alumno en la cátedra de Filosofía Antigua en la Universidad Nacional del Litoral. Realizó una adscripción en la asignatura Griego II, coautor de *Eros Políglota* (Ediciones UNL), ha realizado un artículo en torno al pensamiento platónico, ha participado en talleres y cursos especializados sobre el mundo antiguo.

\*\*Pablo Martín Routier es profesor de Filosofía (Universidad Nacional del Litoral - 2019). Docente de Griego en la Universidad Autónoma de Entre Ríos y de Problemática Filosófica en el Instituto Terciario del CEJS. Becario doctoral del Conicet (2020), estudia la poesía griega arcaica de Arquíloco, Safo y Alcamán desde una perspectiva filosófica contemporánea. Coautor de *Eros Políglota* (Ediciones UNL).

\*\*\*Lucía Aguilar es profesora en Letras (Universidad Nacional del Litoral - 2018) y estudiante de la licenciatura. Realizó dos adscripciones en la asignatura Literaturas griega y latina. Ha participado de cursos y congresos especializados sobre el mundo antiguo y cuenta con publicaciones hechas en el área. Coautora de *Eros Políglota* (Ediciones UNL). Docente de Lengua y literatura en nivel secundario en diferentes instituciones de la ciudad.

way and how the decision is related to the original passages we translated. We suggest that: i) The power of the Greek imaginary over Eros is built from the language in the expressions, grammar, metrics and rhetoric developed by the authors we translated; ii) The decision to use a book-object in the form of a capsula as a reading proposal responds to the interest of accommodating a multiplicity of meanings that are best suited in this format to our selection and translation project.

**Keywords**

Eros, Translation, greek archaic and classic literature, edition, book-object

A lo largo de la historia del pensamiento de Occidente una serie de tópicos ha sido ubicada en primer plano: la muerte, el amor, la felicidad, Dios (o los dioses), la libertad, el tiempo. Sin embargo, el segundo de la lista mantiene una relación íntima con el resto de la serie. Psicoanálisis, ética, política, filosofía, teología, psicología, ensayística y literatura son algunos de los campos desde los cuales, en todas las épocas, se ha forjado alguna noción sobre el amor o, como lo llamaron los griegos, ‘eros’.<sup>1</sup> Ya sea como dios, potencia, afecto o motivación, el «erotismo» se configuró en un punto nodal de la reflexión en la pregunta por lo humano. «Ternura», «locura», «cuidado», «daño», «enfermedad», «salud», «deseo», «repulsión», «cuerpo», «alma» son nociones, en gran medida contrapuestas, que confluyen en la literatura de la Antigüedad arcaica y clásica griega como producto de ‘eros’ en forma de poemas, diálogos o tragedias. Con el paso del tiempo, y como indica la expresión que da título a este escrito, estas impresiones han vuelto una y otra vez en las vivencias que, aún en la actualidad, los seres humanos experimentan cuando aman o son amados. Recurrente en la poesía griega arcaica, la fórmula “y ahora, una vez más” (δηῦτε) traduce un adverbio en el que se unen dos partículas que indican la yuxtaposición de un tiempo pasado (αὔ-τε) con el momento actual (δή), componiendo y señalando la confusión temporal en la que se halla el enamorado. Así nosotros, bajo los efectos de ‘eros’, de la lengua griega y del trabajo de traducción, nos propusimos revisar aquellas impresiones y corresponder, a su vez, a otro deseo, un deseo nuestro, el deseo de lenguaje, el deseo de explicar el deseo.

En el siguiente texto nos proponemos describir la forma que adquirió dicho deseo, en la traducción y el comentario a una selección de fragmentos en griego sobre ‘eros’ y la familia de pasiones que lo acompañan; labor que dio lugar al “*Eρως/Eros políglota. Lenguas, traducción y sentidos de un dios antiguo*”, libro-objeto de pronta aparición en Ediciones UNL. Esta publicación es producto de la tarea realizada durante el cursado de Griego III (2019), mientras aún éramos estudiantes de Letras, algunos, y de Filosofía, otros. En el trabajo colectivo, transdisciplinar, con los pasajes y fragmentos, vimos la necesidad de formular un proyecto de traducción que devino en un proyecto de edición particular: el estudio filológico junto a la reflexión conceptual, en el movimiento entre las lenguas, nos hizo pensar y transformar el modo en que la poderosa experiencia erótica de la Grecia antigua podía compartirse.

A continuación adelantaremos algunos aspectos de ese proyecto: de cómo las flechas de Eros y su carcaj dieron lugar a un libro-objeto, de nuestra traducción y nuestra edición, del encuentro y el trabajo con la lengua griega. En primer lugar, (1) nos detendremos brevemente en los modos en que el griego otorgó forma y palabras a la experiencia amorosa –casi nunca «feliz», pero siempre ambivalente. En una segunda sección, detallaremos las principales decisiones tomadas a la hora de estructurar y editar el texto (2.1), y expondremos algunas características sobresalientes de la relación entre los fragmentos y pasajes traducidos y comentados (2.2).

### 1. Hablar de amor en griego

La mitología griega poseía varias versiones sobre la génesis de Eros; en algunos relatos era el primer dios, nacido del huevo del mundo, ya que sin él no existiría ningún otro ser; en otros, era hijo de Afrodita y Hermes o Afrodita y Ares (Graves, 2011:83–4). Pero siempre se trataba de un dios respetado por el resto de las divinidades y temido por los mortales, pues los efectos de sus flechas resultaban irreversibles. Eros era el dios que, tal

como un niño, se paseaba a sus anchas entre olímpicos y hombres, generando todo tipo de enredos. Este comportamiento caprichoso, en buenas ocasiones, concluía en la unión feliz de los amantes pero, en malas, podía llegar a desatar guerras y enfrentamientos entre familias y naciones.

Asimismo, los griegos de la antigüedad poseían tres raíces diferentes para hacer referencia a los varios tipos de afectividades que se podían vivenciar; reconocían que no es lo mismo la amistad (‘philotes’), el deseo (‘potos’) o el amor (‘eros’) (Rodríguez Adrados, 1996:22-34). Para los helenos, las relaciones que involucraban al ‘eros’ eran las que contemplaban un proceso de atracción, el deseo sexual por el amado y, por supuesto, el sentimiento de amor. No es casual, pues, que haya sido éste el término elegido para nombrar al dios. Se desarrolló, con él, todo un imaginario sobre lo que el dios generaba, pensado en y desde la lengua griega: ya sea como fuerza de la naturaleza, como nos cuentan Empédocles y Sófocles, o como influjo de la mente, en la imaginación de Anacreonte, Safo o Platón. Por esto también se decía que Eros tenía poder sobre el destino de los mortales y sobre la voluntad de los dioses, y todo lo gobernaba.

Nos acercamos a ‘eros’, pues, en primera instancia, con intenciones de dilucidarlo, de poder comprender mejor sus efectos. Pronto nos dimos cuenta de que la única manera de hacerlo era desde un abordaje exhaustivo hacia el interior de la lengua: debíamos comprender en griego para después poder contarle a otros en castellano. Sobre este punto nos iluminó Anne Carson al recuperar el vocablo γλυκύπικρον (‘glukúpikron’) para titular su libro sobre Eros en la Antigüedad, *Eros el dulce-amargo*.<sup>2</sup> A lo largo de este texto, la autora explora el íntimo vínculo entre la lengua y el ‘eros’, la lengua y el deseo, demostrando que aquél parece adquirir su fuerza y su potencia justamente del lenguaje que poetas y creadores le prestan a su influjo. Expresiones novedosas como las mencionadas hasta aquí –y en las que ahondaremos más abajo–, recursos métricos y retóricos, usos originales de los casos griegos, y en general un desarrollo de la sintaxis en cada caso particular, son los elementos de los que se nutrió ‘eros’ para nacer a la vez como experiencia y divinidad.

Al momento de elegir los textos que queríamos traducir, realizamos un corte histórico hasta el siglo V a C. Así, trabajamos con fragmentos de Empédocles, Arquíloco, Safo, Anacreonte, Sófocles, Eurípides y Platón<sup>3</sup>. El desafío que presentaban nuestros textos era, no sólo cómo pensar al ‘eros’, sino cómo interpretar y traducir este ‘kosmos’ de significantes que acompañan al dios y construyen su imperio. Comprendimos que en cada uno de los fragmentos seleccionados había un término que contribuía en la construcción de sentidos en torno a la figura del dios. Así, Eros es “cósmico” para Empédocles, pues surge junto al agua, el fuego, la tierra y es “igual en grandeza y extensión” (ἴση μῆκος τε πλάτος);<sup>4</sup> es “manía” para los líricos ya que confunde y genera que los “pensamientos” estén “divididos” (δίχα μοι τὰ νοήματα); es “tirano” para los trágicos y genera la discordia que “trae a todos los mortales desgracias cuando llega” (πέρθοντα καὶ διὰ πάσας/ ἰόντα συμφορᾶς/ θνατοῖς, ὅταν ἔλθῃ); y cuando es solamente “retórico”, para Platón, busca alejar de “la divina filosofía” (ἡ θεία φιλοσοφία), aquella que lleva a la prudencia, cualidad de la que carece el enamorado. Por esto, decidimos reflejar esta diversidad de puntos de vista en el formato que elegimos para nuestro libro.

## 2.1 Un «libro-capsa»

Los fragmentos y ensayos que integran el *Eros políglota* han sido dispuestos de un modo particular que recuerda a la primera forma de encuadernación de rollos, cual papiros de la Antigüedad. Se trata de una ‘capsa’, un recipiente circular que contiene y protege los diferentes rollos de «papiro» dispuestos para su lectura de manera azarosa pero concertada.<sup>5</sup> Como Carson nos hiciera ver, en el libro ya citado, el lenguaje es aliado del deseo a través del acto singular de la lectura. Los rollos de nuestra ‘capsa’ quieren ser, pues, como las flechas que el dios lleva en su carcaj, con las que provoca y suscita el deseo. Sin arrogarnos la potencia del dios, nuestros «papiros-flechas»

tienen su misma pretensión: despertar el deseo, producir una experiencia erótica en el encuentro con la lengua griega.<sup>6</sup>

Esta intención es el resultado del trabajo de traducción y comentario de los fragmentos, ocupación que nos permitió entender y acercarnos a una experiencia singular del ‘eros’ antiguo que no tenía que ver con disciplinas estancas ni con una supuesta evolución del pensamiento que abandonarían el dominio del ‘mythos’ para volverse finalmente ‘logos’. En su lugar, la labor filológica reveló la potencia de la lengua griega no sólo para alojar sino para dar forma a una experiencia erótica siempre renovada, fuese de placer, desdicha, gozo o incertidumbre. No cabía permitir, pues, que el canon habitual del pensamiento filosófico se impusiera como ordenamiento de la experiencia amorosa, sino intentar, como hiciera Barthes en sus *Fragmentos de un discurso amoroso*, “hacer entender lo que hay en su voz de inactual, es decir, de intratable” (2014:17). Lo inactual, para Barthes, define aquello de la experiencia que es intemporal, que se actualiza en cada encuentro con el texto, en cada intento de aprehensión, sea a través de la traducción, de la escucha, del recitado a viva voz, o de la lectura silenciosa. “Inactual” e “intratable” son dos expresiones que combinan perfectamente con una divinidad que alcanza tal ‘status’ porque se dio a los individuos como una experiencia de ese estilo; su irrupción compromete el tiempo, al acto y la potencia, al sujeto.

Además, la disposición de los rollos en la ‘capsa’ induce, así lo esperamos, a “tomar a cada poeta por sus palabras”. Como sugiere Cassin en el *Elogio de la traducción*, elegimos pensar no desde las cosas sino desde las palabras, al modo de la ‘logología’, que es no el “régimen de la ontología y la fenomenología, cuya misión es decir lo que es tal como es, sino [...] el régimen de la performance, que hacer ser lo que es dicho” (2019:38–9). El lector o la lectora podrá acercarse a cada conjunto de fragmentos traducidos no en el marco de una evolución de las concepciones del amor, sino en la ocasión de una performance particular del lenguaje, de “lo que la lengua le hace a un dios” (Chialva, Rivera, Routier, Aguilar, Lujan, en prensa: Prólogo). Así, un Eros engrandecido podrá ser “el soberano entre los dioses” (θεῶν δυνάστης) y “el que domina a los mortales” (βροτοῦς δαμάζει), pero también como “deseo” (πόθος) ‘eros’ podrá ser alguna vez “el que-afloja-los-miembros” (ὁ λυσιμελής). Otros poetas lo hacen ser, por su parte, “el que por los ojos derrama deseo” (ὁ κατ’ ὀμμάτων στάζεις πόθον), o “el que trae consigo la locura” (ὁ δ’ ἔχων μέμνηεν). Y aun los amantes, bajo el influjo de la divinidad, se convertirán ellos mismos en “lobos” (λύκοι) que sólo buscan saciar, con el amado, su apetito más voraz (ὡς λύκοι ἄρνας ἀγαπῶσιν, ὡς παῖδα φιλοῦσιν ἐρασταί). De todas estas formas y muchas otras, nombraron, poetas y filósofos, a ‘eros’/‘Eros’, unas veces dios, otras veces fuerza; no sólo describiendo sus atributos, sino «haciéndolos surgir» con nuevas palabras, giros en la lengua, metros rítmicos originales y poderosas comparaciones.

En el esfuerzo por alojar esta multiplicidad de sentidos, cada rollo contiene un pasaje o fragmento del texto griego, su traducción, y un ensayo en el que confluyen la reflexión sobre el griego y su (im)posible versión al español. Estos ensayos no son estudios críticos exhaustivos, sino que buscan iluminar algunos aspectos singulares de cada autor traducido; aspectos que, como mencionamos, involucran el léxico, la sintaxis y la inventiva, además del trabajo particular de la traducción. Se dirigen, pues, tanto a interesados en la Antigüedad griega como a lectores desprevenidos que no imaginan, todavía, lo que el dios hará en la lectura. Creímos así en la posibilidad de “albergar lo lejano”<sup>7</sup> de la lengua griega, y de llevar al receptor a ello, desde la disposición singular de estos «rollos-papiros» que no son sino otras de las flechas de Eros. O como las figuras del discurso amoroso barthesiano, que mencionamos más arriba:

Ninguna lógica liga las figuras ni determina su contigüidad: las figuras están fuera de todo sintagma, fuera de todo relato; son Erinias; se agitan, se esquivan, se apaciguan, vuelven, se alejan, sin más orden que un vuelo de mosquitos. El *dis-cursus* amoroso no es dialéctico; gira como un calendario perpetuo, como una enciclopedia de la cultura afectiva. (Barthes, 2014:20–1)

Mientras que Barthes pensó sus fragmentos como en un calendario, nosotros elegimos la ‘cap-sa’: sin un ‘telos’ que predetermine la lectura y sin cercenar una experiencia en «disciplinas» o «ramas» como las de la poesía o la filosofía. Aunque tal vez convenga pensar en géneros.

## 2.2 Los géneros discursivos y la conjunción de «disciplinas»

Como indicamos, la presentación del libro en una ‘capsa’ responde a la concepción inabarcable del Eros por medio de una sola disciplina o perspectiva teórica.<sup>8</sup> Con ello, buscamos volver a plasmar el imaginario que envuelve y constituye a Eros desde y hacia la lengua griega misma. Poetas y filósofos, sumergidos en un contexto ético, político, poético y filosófico, dieron nombre y forma a ‘eros’, como deidad o fuerza, en la cultura. Producto del proceso de selección y traducción, entendimos que tragedia, lírica y diálogos son géneros que no solo tematizan la experiencia erótica sino que conforman esa misma experiencia (Ortega Gutiérrez, 1999:58–66).

El análisis filológico, nos permitió comprender que los autores utilizan distintas estrategias discursivas de acuerdo con el público que buscan interpelar. Podemos concebir diversos géneros discursivos en la literatura griega antigua; cada uno de estos pueden ser definidos, a partir de Bajtín, como un conjunto de enunciados, compuestos por elementos verbales (en referencia a la selección de palabras y su ordenamiento) y extraverbales (como la entonación y la situación), que aseguran la comprensión y una adecuada recepción por parte de los receptores. El género discursivo es una unidad, una totalidad semántica anclada a la actividad humana, donde los enunciados se ejecutan con una función verbal determinada en una relación de comunicación social (Bajtín, 1998:248–90). De esta manera, cada uno de los estilos se ve atravesado por circunstancias históricas específicas que abonan a la composición de cada género (Goldhill, 2008).

El ejercicio mediado de escritura por parte de los autores seleccionados reconoce una herencia histórica, literaria y filosófica en vistas a objetivos específicos en cada caso (Nietzsche, 1973:120–1). Por ejemplo, Empédocles toma parte por la tradición parmenídea, presentando su discurso como aquella única vía transitible para conocer. El poeta-filósofo de Agrigento hace uso del hexámetro dactílico y el dialecto épico para persuadir a sus interlocutores. Platón, por su parte, enfatiza sobre la necesidad lógica que encadena una oración con otra (por medio de complejas estructuras de subordinantes), a la vez que la construcción de sus personajes está sujeta a un interés pedagógico, filosófico y político (Szlezák, 1997:44–59).<sup>9</sup> Sin embargo, en tanto «escritores», cada uno de estos inaugura en la cultura una concepción por medio de las herramientas que la lengua provee en una métrica, un vocabulario o un personaje. Esta concepción sobre los escritos antiguos bajo la teoría bajtiniana de los géneros discursivos (Lujan, en prensa) habilita la reunión de filósofos y poetas para trabajar un tema que se encuentra entre los límites de una disciplina y otra, límites que la lengua atraviesa.

## 3. Conclusión

En el presente artículo hemos intentado compartir nuestra experiencia en la creación de un «libro» que busca atrapar conceptualmente un objeto por naturaleza errático y multifacético pero vigente en la pregunta por lo humano: el ‘eros’. Presentamos el escenario seleccionado para trabajar, describiendo el imaginario griego arcaico y clásico que conformó la experiencia erótica de una potencia que transgredió su tiempo. Para abordar esa tarea decidimos identificar las herramientas que provee la lengua griega, los usos que de ella hicieron los autores seleccionados, en vistas a elaborar un proyecto no sólo de traducción sino “acerca de” la traducción. El «libro» reúne un ‘eros’ “cósmico” (κοσμικός), “maníaco” (μανικός), “filántropo” (φιλόανθρωπος), “retórico” (ρήτωρ) y “tirano” (τύραννος). La sintaxis, la morfología y la semántica de los términos

configuran, precisamente, las diferentes vivencias eróticas que no serían posibles sin tener en cuenta la función performativa del lenguaje. Nos propusimos traducir no solo términos sino experiencias reactualizadas y reactualizables que se originan en el imaginario helénico pero no se agotan en él.

Finalmente, presentamos una sección dedicada a la fundamentación del proyecto de edición y selección de fragmentos que dio lugar a *Ἔρως/Eros políglota. Lenguas, traducción y sentidos de un dios antiguo* y exponemos las influencias teóricas que motivaron la decisión de un «libro-‘capsa’». Nuestra propuesta de lectura invita a desentrañar al interior de la cultura griega, con recursos provistos por la filología, qué dimensiones del ‘eros’ son construidas a partir de esa lengua (‘eros’, ‘póthos’, ‘philotes’) para revelarlos en su forma y su potencia. Para concluir en la búsqueda de un «Eros políglota» buscamos aunar un grupo de sentidos sobre el dios, afecto o fuerza, resaltando las diferencias que presenta cada género, cada filósofo, cada poeta. Es preciso remarcar que la selección de textos presentados en este formato, que imita al antiguo, no propone un texto por encima de otro para hablar de Eros sino que, como afirma Nietzsche sobre los discursos en *Banquete*, se “remata la cúpula del edificio que ellos gradualmente han erigido, no [se] lo vuelve a derribar.” (Nietzsche, 2020:1)

### Referencias

- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1998). *Estética de la creación verbal*. (Traducción de Tatiana Bubnova). Siglo XXI Editores.
- Barthes, Roland (2014). *Fragmentos de un discurso amoroso* (Traducción de Eduardo Molina) Siglo XXI Editores.
- Berman, Antoine (1999). *La Traduction et la lettre ou l’Auberge du lointain*. Seuil.
- Berman, A. (2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. (Traducción de Ignacio Rodríguez). Dedalus.
- Burnet, Ioannes (1901). *Platonis. Opera, vol. 2. Phaedrus*. Clarendon Press.
- Burnet, Ioannes (1901). *Platonis. Opera, vol. 2. Symposium*. Clarendon Press.
- Carson, Anne (2015). *Eros el dulce-amargo*. (Traducción de Mirta Rosemberg y Silvina López Medin). Fiordo.
- Carson, Anne (2019). *Flota*. (Traducción de Jordi Doce y Andrés Catalán). Cielo eléctrico.
- Cassin, Barbara (2019). *Elogio de la traducción. Complicar el universal*. (Traducción de Irene Agoff). El cuenco de plata.
- Chialva, Ivana Selene; Rivera, Paloma; Routier, Pablo Martín; Aguilar, Lucía y Franco Lujan (en prensa). *Ἔρως/Eros políglota. Lenguas, traducción y sentidos de un dios antiguo*, Ediciones UNL.
- Cortázar, Julio (2016). *Rayuela*. Alfaguara.
- Dain, Alphonse. (1967). *Sophocle, Tragédies, Vol. 1. Antigone*. Les Belles Lettres.
- Goldhill, Simon. (2008). *The end of the Dialogue in Antiquity*. Cambridge University Press.
- Graves, Robert. (2011). *Los mitos griegos 1* (Traducción de Esther Gómez Parro). Alianza.
- Kirk, C. S. y Raven, J. E. (1957). *The presocratic philosophers*. Cambridge University Press.
- Lujan, Franco (en prensa). “¿Quién es Fedro? Estructura discursiva y análisis filosófico en torno al personaje de la obra platónica”. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos Argos* (47).



- Lobel, Edgar y Page, D. L. (1955) *Poetarum Lesbiorum fragmenta*. Clarendon Press.
- Murray, Gilbert. (1966). *Euripidis. Fabulae, vol. 1. Hippolytus*. Clarendon Press.
- Neri, Camillo. (2021). *Saffo, testimonianze e frammenti*. De Gruyter.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. (2020). “La relación del discurso de Alcibíades con los otros discursos del Banquete platónico”, en *Nietzsche: crítica de la moral* (Campioni Giuliano). (Traducción de Sergio Sánchez). Brujas.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. (1973). *El nacimiento de la tragedia*. (Traducción de Andrés Sánchez Pascual). Alianza.
- Ortega Gutiérrez, David. (1999). “Los valores de la polis en la sofística y en Platón”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, n°16, pp. 57–83.
- Page, D. L. (1962). *Poetae Melici Graeci*. Clarendon Press.
- Platón (2009). *Banquete*, (prólogo Soares Lucas, traducción y notas Mársico Claudia). Miluno Editores.
- Rodríguez Adrados, Francisco (1996). *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*. Alianza.
- Szlezák, Thomas A. (1997). *Leer a Platón*. Alianza.
- Todd, Stephen. C. (2005). “Law, Theater, Rhetoric and Democracy in Classical Athens”, Taylor and Francis Group Ltd.
- West, M.L. (1971). *Iambi et elegi Graeci*, vol. 1. Clarendon Press.

### Notas

- 1 El término no es la traducción sino la transliteración del nombre griego de la diinidad, Eros (Ἔρωσ).
- 2 *Eros the bittersweet*, en el idioma original de la edición. En español, sin embargo, se conserva el orden en que la poeta Safo ordenó los atributos del dios: dulce (‘glukós’), primero, amargo (‘pikrón’), después. Cfr. Safo fr. 130N (citamos el fr. por la reciente edición de Neri, C. 2021).
- 3 Ediciones de los textos y fragmentos traducidos y comentados en el *Eros políglota*: Kirk & Raven (1957), para Empédocles; Lobel & Page (1955), Page (1962), West (1971), para Anacreonte, Arquíloco y Safo; Dain (1967), para Sófocles; Murray (1966), para Eurípides; Burnet (1901) para Platón.
- 4 Todas las referencias al texto griego presentes en este texto pertenecen a Chialva, Rivera, Routier, Aguilar y Lujan, *Ἔρωσ/Eros políglota. Lenguas, traducción y sentidos de un dios antiguo* (en prensa).
- 5 Ofrecemos una lectura que nos recuerda a la propuesta de Julio Cortázar al inicio de su *Rayuela*, donde se dice que “a su manera este libro es muchos libros.” (2016:1).
- 6 Hay que mencionar, además, la más reciente publicación de Anne Carson, que procede en un sentido muy similar al nuestro. Nos referimos a *Flota. Una colección de veintidós cuadernillos sin un orden fijo y de temas diversos*, editado en español en el año 2019. Como indica el subtítulo, el volumen está compuesto por cuadernos de extensión diversa que abordan temas vinculados a la cultura griega de la Antigüedad, pero sin predeterminedar ni orden, extensión o tiempo de la lectura ni, sobre todo, un sentido total que englobe a todos y cada uno de los cuadernillos. Sintonizamos con la autora cuando afirma, allí, que «la lectura puede ser una caída libre» (2019: tapa).
- 7 La expresión es de Antoine Berman, reconocido crítico y traductor francés (1942–1991). La misma aparece como título de uno de sus libros (publicado póstumamente), en el que reflexiona sobre la labor de traducción: quien traduce intentará, según el autor, dar lugar en la lengua receptora a aquello de la lengua de origen que, por ser distinta de la propia, permanece siempre extraño, extranjero, lejano (Berman, 1999).
- 8 Lucas Soares sostiene que el *Banquete* platónico invita a pensar en que “para hablar del amor, no basta ser un filósofo” (Soares en Platón, 2009:19).
- 9 La selección de palabras, su ordenamiento y la creación conceptual en relación a Eros es lo que se trató de hacer manifiesto en nuestro trabajo a partir de los fragmentos seleccionados. En el caso de Platón, Todd sostiene que no es trivial el uso

de estos recursos con el fin de exponer sus teorías. Por ejemplo, un caso claro de la selección de palabras se puede ver en *Phd*. Platón elimina de su relato los efectos explícitos de la cicuta a fin de plantear un escenario trágico en la muerte de su maestro. En el relato platónico no aparece la palabra «cicuta» (κόνειον), sino «fármaco» (φάρμακον) que tanto puede ser remedio como veneno. Los cambios en el léxico condicionan nuestra lectura de la muerte de Sócrates (Todd, 2005:63).

**Abril Sofía Sain\***

Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

## “Hablar de amor”: el *Fedro* de Platón

Platón / *Fedro*, de María Angélica Fierro (trad.).  
ISBN: 978-950-563-106-3  
Cantidad de páginas: 439  
Casa editora: Colihue  
Año: 2022

**El hilo de la fábula**

Universidad Nacional del Litoral, Argentina  
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,  
julio-diciembre, 2022  
vol. 20, núm. 24, e0027,  
[revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar)

Recepción: 26 08 2022  
Aprobación: 06 10 2022

URL: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/12224>

DOI: <https://doi.org/10.14409/hf.20.24.e0027>



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

\*Abril Sofía Sain es profesora de Enseñanza Media Superior y Licenciada en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente está realizando la carrera de Doctorado en Filosofía en la misma casa de estudios con una beca CONICET, con la cual investiga en particular el tema del cuerpo en la filosofía platónica.

El *Fedro* de Platón es, sin dudas, uno de los más interesantes e influyentes diálogos del filósofo antiguo. La presente traducción al español está acompañada de un amplio cuerpo de notas y una introducción que incluye un útil recorrido conceptual, histórico y dramático de la obra; pero esta edición se destaca por ofrecernos, además, una serie de estudios exegéticos que anteceden cada sección del diálogo, y en los que se condensan la explicación y estado del arte de las distintas problemáticas que presenta el texto. De esta forma se habilita ya un acercamiento ameno al texto, ya una lectura crítica y especializada.

El diálogo platónico necesita de traducciones fieles redactadas con conocimiento del griego y del pensamiento de Platón, quien expresaba su filosofía no solo con argumentos en prosa sino también con chistes e ironías, guiños dramáticos y usos astutos del lenguaje, un lenguaje del que el filósofo se apropia para dotarlo muchas veces de nuevos sentidos que rebasan la literalidad o el significado usual de la época. Es importante destacar, entonces, que esta traducción está a cargo de una especialista en la filosofía platónica y conocedora de la lengua griega. María Angélica Fierro, *Doctor of Philosophy* (Universidad de Durham) y Profesora en Filosofía (Universidad de Buenos Aires) es actualmente investigadora del CONICET y docente de Historia de la Filosofía Antigua y Griego en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En sus distintas pertenencias institucionales, ha dictado numerosos cursos, realizado publicaciones académicas, así como también ella misma ha desarrollado espacios de estudio, formación e investigación. Este recorrido profesional puede verse ciertamente reflejado en la presente edición del *Fedro*.

En cuanto a este diálogo en particular, sabemos que una de las cuestiones de recurrente discusión es el problema de su unidad, pues en una primera lectura parecieran haber distintos temas desperdigados por el camino hacia el río Iliso. El amor, el alma, la belleza, la escritura, la retórica: ¿dónde está el hilo conductor? ¿O es, acaso, precisamente en esta obra, en la que Platón plantea la necesidad de que todo discurso sea compuesto como un organismo vivo articulado, que nuestro filósofo perspicaz en la lengua escribe un diálogo decapitado que no sabe de dónde viene ni a dónde va? Si bien el *Fedro* ha sido caracterizado como "una sinfonía musical" (Bourget, 1919:335), su melodía escapa muchas veces a una explicación acabada. En la edición de Gredos, por ejemplo, no hallamos una respuesta definitiva acerca de cuál es el tema del *Fedro*, pues el traductor, Emilio Lledó, señala en sus notas que el tema del *lógos* aparece desde las primeras líneas del diálogo, pero no explica cuál es la conexión entre las partes de la obra, mientras que el estudio introductorio a cargo de Antonio Alegre Gorri se refiere al *Fedro* con el subtítulo "de la belleza". Por su parte, Luis Gil Fernández, en la edición de Dykinson, propone que la retórica es el "motivo general" del *Fedro*, en el que se encuentra subsumido el tema del amor como "motivo dominante" y el del alma como una "variación" (2009:20-27); no obstante, su propuesta de una jerarquización temática no logra explicar cabalmente el problema de la unidad, que seguiría presente entre estos distintos "motivos" del diálogo.

Decidir qué está intentando responder Platón en cada diálogo no es una tarea menor, y en la presente edición, la traductora hace una novedosa propuesta que sintetiza de algún modo su lectura del *Fedro* al tiempo que responde al problema de su unidad. "Hablar de amor" es el nombre que Fierro le pone al entramado que elabora Platón entre el 'éros' y el 'lógos' en el *Fedro*. Este subtítulo nos invita a entender al amor como tema y como motor del discurso, pues es sobre el amor que versan el discurso de Lisias y los que produce Sócrates mientras conversa con Fedro, pero es también por amor a los discursos, es decir, por la fascinación que tienen los personajes por las palabras, que el diálogo continúa fervoroso por investigar acerca del apropiado uso del lenguaje. Es asimismo interesante cómo la traductora refleja, con este "hablar de amor", una concepción de la 'philosophía' platónica que resulta muchas veces desatendida por la literatura. Fierro nos invita a pensar que Platón se apropia de las reflexiones de la cultura griega para elaborar su pensamiento filosófico, pero sin rechazar del todo las bases de las que parte. En este sentido, en el caso del

'éros' se da cuenta de los componentes de la irracionalidad y la corporalidad que despiertan en el amante una "manía" amorosa causada por algún tipo de belleza, aunque la expresión más elevada del amor sea el deseo intenso de la razón por la verdad. La tensión entre estos elementos apropiados y elaborados se encuentra precisamente en esa loca pasión por los discursos que lleva a Fedro y a Sócrates a investigar cuál es el modo más bello de usar el lenguaje. En este caso, como bien muestra Fierro, los elementos de la retórica tradicional referentes a la persuasión, como ser la verosimilitud, el engaño y la antilogía, están presentes, aunque resignificados con la inclusión de la dialéctica y la 'psychagogía', en la propuesta platónica de una técnica retórica digna de la filosofía.

En síntesis, la traducción de María Angélica Fierro del *Fedro*, presentada en la colección Colihue Clásica que es dirigida por el Dr. Mariano Sverdloff, resulta un aporte meritorio y sumamente valioso a quienes quieren leer, releer o estudiar a Platón.

### Referencias

- Bourget, Émile. (1919). "La composition dans le Phédre de Platon". En *Revue de metaphysique et de morale*, 26, 335-351.
- Gil Fernández, Luis (trad.) (2009). *Platón. Fedro*. Edición bilingüe. Madrid: Dykinson.
- Lledó, E. (trad.) *Fedro*, en Platón I. Madrid: Gredos.