



Tópicos del Seminario

ISSN: 1665-1200

ses@siu.buap.mx

Benemérita Universidad Autónoma de

Puebla

México

Venuti, Lawrence

La traducción: entre lo universal y lo local
Tópicos del Seminario, núm. 25, enero-junio, 2011, pp. 161-179
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Puebla, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59419294008>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La traducción: entre lo universal y lo local

Lawrence Venuti
Universidad Temple

Traducción de Juan Gabriel López Guix

Traducir es una práctica eminentemente local. La idea misma de lo que es una traducción —y si es una forma diferente de la paráfrasis o la parodia, o si se solapa con la adaptación o la imitación— constituye una categoría que varía según las diversas culturas receptoras. Además, un texto traducido debe responder a las inteligibilidades y los intereses de la lengua y la cultura de llegada con el fin de ser eficaz como traducción, sin importar el efecto o la función concretos para la que esté concebida, ya sea literaria o académica, religiosa o científica, comercial o política, entre muchas otras. Y, aunque cualquier proyecto de traducción suele iniciarse y ejecutarse en la cultura de llegada, las condiciones locales que permiten y restringen el texto resultante están presentes incluso cuando el proyecto se inicia en la cultura de la lengua de partida. Ni siquiera las culturas bilingües o multilingües, en las que tienen lugar de forma rutinaria una gran cantidad de traducciones internas, y donde los lectores pueden conocer perfectamente las lenguas de partida y de llegada (hasta el punto de imposibilitar la denominación de extranjera para cualquiera de ellas), constituyen una excepción a ese localismo: la lengua de llegada, con sus estructuras diferentes y sus pautas

de uso, sus tradiciones literarias y sus filiaciones sociales adquiere inevitablemente una importancia decisiva a la hora de moldear la traducción.

Este hecho hace que, de manera indisoluble, la traducción sea una práctica histórica, arraigada en las situaciones culturales de momentos históricos concretos, y apunta a la necesidad de un enfoque historicista en los estudios de traducción. Utilizo a propósito el término *historicista* como manera de subrayar la naturaleza local del conocimiento de las prácticas de traducción anteriores, el hecho de que las historias académicas de la traducción deben responder a las inteligibilidades y los intereses imperantes en las disciplinas universitarias, ya que varían a medida que éstas evolucionan a lo largo del tiempo. Las tendencias disciplinares permiten y restringen el estudio de la traducción, regido en considerable medida por la investigación lingüística o filológica, un fenómeno que Sheldon Pollock definió en un ensayo sobre la traducción del sánscrito como la “historización disciplinada del conocimiento textual” (Pollock, 1996: 120).

Por lo demás, la gama de discursos que se aplican hoy a la traducción (lingüísticos y literarios, académicos y profesionales) dista de ser coherente y se resiste a cualquier intento fácil de conciliación. Es posible que hoy más que nunca algunos comentaristas que de otro modo quizás no habrían cedido a ello se inclinan por abordar la cuestión de la traducción, incluidos los traductores profesionales que rara vez someten su práctica a una crítica inquisitiva. Con todo, esos comentarios no traspasan unas fronteras creativas, disciplinares, intelectuales o profesionales bastante estrechas, limitándose a anexar ámbitos e intereses particulares a la traducción.

Como consecuencia de todo esto, podría considerarse que la postura que he esbozado aquí —incluso si el lector se inclina por coincidir con ella— es peculiar y, posiblemente, paradójica. Con mi insistencia en la naturaleza local e histórica de la traducción, he formulado un universal. La traducción, según he señalado, se caracteriza en todas partes y siempre por un localis-

mo fundamental que da forma también al estudio de la traducción. Aunque las prácticas de traducción se conciben sin excepción en respuesta a momentos históricos concretos, a menudo revelan sin querer cuestiones recurrentes que respaldan la formulación de universales; es decir, conceptos teóricos y estrategias prácticas que deben contextualizarse para comprenderse del todo, insertarse en las situaciones culturales históricamente específicas en las que aparecieron, pero que, no obstante, predominan en toda lengua, toda cultura y todo período en los que pueda practicarse y estudiarse la traducción.

La posibilidad de dichos universales plantea cierto número de preguntas que aún no se han analizado de modo suficiente en los estudios de traducción, ya sea en la naciente disciplina que recibe ese nombre o en las diversas disciplinas que han hecho cada vez más de la traducción un ámbito de práctica e investigación. Quizá la más urgente de todas ellas sea metodológica: ¿hasta qué punto la noción de “universales de traducción” impone en nuestro pensamiento un nivel de abstracción o generalización que eclipsa la especificidad histórica de los textos traducidos y demuestra ser de escasa o nula utilidad a la hora de iluminar o hacer avanzar las actuales prácticas traductoras? Hay también preguntas relacionadas con lo que cabría llamar “territorialidad institucional”, preguntas acerca del tipo de saber o preparación creativa necesarios para practicar o investigar la traducción. ¿Qué repercusión, cabría preguntar, tiene la posibilidad de unos universales de traducción sobre la diferenciación contemporánea del trabajo académico, esos comportamientos disciplinares dentro de los cuales practicamos y estudiamos la traducción? ¿Puede hacer avanzar nuestro trabajo un conocimiento de esos universales, dirigiéndolo quizás hacia formas interdisciplinares que desafíen tales divisiones?

Para explorar estas y otras preguntas, deseo considerar tres categorías interrelacionadas que podrían ser vistas como universales de traducción: la interpretación, la intertextualidad y la ética. Además, mis comentarios se aplicarán sobre todo al tipo de

traducción presente en el trabajo de muchos de nosotros, lo que cabría llamar “traducción humanística”, es decir, la traducción tal como es estudiada y practicada en todo el ámbito de las artes y las ciencias humanas.

Por más que sea desde hace mucho un lugar común en el comentario sobre traducción, aún no se ha teorizado de forma precisa en qué sentido la traducción humanística supone un acto de interpretación. Es necesario que abandonemos el modelo instrumental todavía ampliamente mantenido por los lectores, ya sean profesionales o populares, académicos o estudiantes. De acuerdo con ese modelo, la traducción es la reproducción o transferencia de un invariante contenido en el texto de partida o causado por él, sea su forma, su significado o su efecto. Leer instrumentalmente una traducción no sólo encierra los estudios y las prácticas de traducción en una comparación limitadora y oscurecedora entre el texto de partida y la traducción, sino que en realidad diluye la traducción dentro del texto de llegada, ocultando tanto la labor interpretativa del traductor como sus condiciones lingüísticas y culturales. Las ideas de la traducción en tanto que traición, como la contenida en la conocida calumnia italiana *traduttore traditore*, se basan en el modelo instrumental, no sólo de la traducción, sino también del lenguaje.

Sin embargo, el lenguaje no puede nunca contener o causar un invariante; es una fuerza activa y moldeadora que está a su vez moldeada por quien la utiliza. Un texto de partida es variable en forma, sentido y efecto, todo lo cual se ve transformado durante el proceso de traducción. Un traductor intenta fijar esa variabilidad inscribiendo una interpretación, que debería ser leída y estudiada con una gran atención a la lengua y la cultura de llegada que la permiten y la restringen al mismo tiempo y con una aguda conciencia de que siempre son posibles interpretaciones rivales. Éstas pueden surgir dentro de las disciplinas académicas, respaldadas por la indagación filológica en lenguas antiguas y modernas, pero también en el seno de otras tradicio-

nes, movimientos e instituciones culturales, respaldadas por una amplia y profunda familiaridad con los estilos, géneros y discursos de las lenguas de llegada. Al presentar este modelo propiamente hermenéutico, no deseo afirmar que no pueda existir ninguna correspondencia formal o semántica entre los textos de partida y de llegada; más bien, que cualquier correspondencia de ese tipo está sometida a las exigencias de una tarea interpretativa determinada de modo fundamental por la lengua y la cultura de llegada.

Tomemos un ejemplo extraído de la Antigüedad. En el siglo III antes de la era cristiana, Livio Andrónico, de quien se cree que fue un griego nacido en Tarentum, en lo que hoy es Apulia (sur de Italia), trabajó como gramático enseñando griego y latín, escribió obras de teatro y poemas en latín y produjo una versión latina de la *Odisea* de la que hoy sólo sobreviven unos vestigios (alrededor de 45 fragmentos o versos), algunos de los cuales son de autoría dudosa (Conte, 1999: 39-40). Livio Andrónico eligió la palabra latina *dacrimas* para traducir la griega *dakru* en su versión de un pasaje donde Ulises se enjuga las lágrimas cuando escucha a un aedo en el palacio de Antínoo (*Odisea*, 8.88; Warmington, 1936: 32). *Dacrima* es la forma latina arcaica de *lacrima*, de modo que para los primeros lectores de Andrónico, su elección verbal fue percibida como un acto interpretativo productor de un efecto arcaizante al señalar la lejanía histórica de la epopeya homérica (Lewis y Short, 1879: s. v. ‘lacrima’). En realidad, produciría ese efecto al margen de que el lector romano conociera o no el texto griego en la medida en que Livio Andrónico eligió un arcaísmo susceptible de ser identificado como tal. El ejemplo demuestra que incluso las traducciones que se ciñen mucho al texto de partida, hasta el punto de calcar el eco sonoro de sus palabras, liberan resonancias que exceden a una correspondencia formal y semántica y que, en última instancia, tienen más que ver con la lengua de llegada. Y aún más: puesto que la traducción lleva a cabo una interpretación, nunca puede ser literal, sólo figurativa; o, de modo más preciso,

inscriptora de efectos que sólo funcionan en la lengua y la cultura de llegada.

La traducción debería ser vista como interpretación porque es radicalmente descontextualizadora. La diferencias estructurales entre lenguas, incluso entre lenguas con importantes parecidos léxicos y sintácticos basados en etimologías compartidas o una historia de préstamos mutuos o rasgos formales análogos como las flexiones, exigen que, de modos diversos, el traductor desmantele, reordene y, por último, desplace la cadena de significantes que da lugar al texto de partida. Son tres los contextos de la lengua de partida que se pierden. El primero es intratextual y, por lo tanto, constitutivo del texto de partida, de sus pautas lingüísticas y sus estructuras discursivas, su textura léxica. El segundo es intertextual e interdiscursivo, aunque igualmente constitutivo, puesto que comprende la red de relaciones lingüísticas que dota al texto de partida de significación para los lectores con una amplia experiencia lectora en la lengua de partida. El tercero, que también es constitutivo pero a la vez intertextual, interdiscursivo e intersemiótico, es el contexto de recepción, las diversas intermediaciones a través de las cuales el texto de partida sigue acumulando significación cuando empieza a circular en su cultura de origen; y que abarcan desde las frases publicitarias de la sobrecubierta, las fotos del autor y los anuncios en publicaciones periódicas, la crítica académica y los *blogs* de Internet hasta las ediciones, las antologías y las adaptaciones. Por *constitutivo* quiero decir que ese contexto triple es necesario para el proceso significante del texto de partida, para su capacidad de respaldar sentidos, valores y funciones que, por lo tanto, nunca sobreviven intactos a la transición hasta una lengua y una cultura diferentes.

Por consiguiente, el lector de una traducción nunca puede experimentarla con una respuesta que sea equivalente o ni siquiera comparable a la respuesta experimentada por el lector del texto originario, es decir, un lector que ha leído de forma extensa en la lengua de partida y que está inmerso en la cultura de

partida. Ni siquiera un lector bilingüe familiarizado con las culturas de partida y de llegada experimentará los dos textos de un modo idéntico o similar. Las estrategias aplicadas por Livio Andrónico a su *Odisea* incluyeron la latinización de los nombres griegos en el caso de diversas figuras mitológicas: Cronos se convirtió en Saturno, Musa se convirtió en Camena, Moira (Destino) se convirtió en Morta (Muerte), y la musa Mnemósine fue llamada Moneta (*Odisea*, 1.1, 1.45, 2.99, 8.480-1; Warmington, 1936: 24, 28, 32, 34). Esas elecciones comportaron la pérdida de referencias culturales griegas. No cabe duda de que el lector romano bilingüe formado en literatura griega pudo compensar la pérdida de contexto, pero habría percibido al mismo tiempo el hiato creado por las acciones interpretativas de Andrónico. Un lector del texto griego, ya fuera romano o griego, no habría percibido semejante hiato.

Como señala este ejemplo, la fuerza interpretativa de la traducción pone de manifiesto que el texto de partida no sólo se descontextualiza sino que se recontextualiza en la medida en que la traducción lo reescribe en unos términos que son inteligibles e interesantes para los receptores y lo sitúa dentro de unas pautas de uso de la lengua diferentes, unos valores culturales diferentes, unas tradiciones literarias diferentes y unas instituciones sociales diferentes. El proceso de recontextualización supone la creación de otro conjunto de relaciones intertextuales establecidas por la traducción y dentro de ella, un intertexto receptor. De modo que, al ser traducido, el texto de partida no sólo experimenta una pérdida formal y semántica, sino también una enorme ganancia: en su esfuerzo por fijar la forma y el sentido de dicho texto, el traductor desarrolla en la lengua de llegada una interpretación que en última instancia hace proliferar las diferencias culturales. Los versos que nos han llegado de la *Odisea* de Livio Andrónico indican que no sólo latinizó el texto griego, sino que era más explícitamente detallado. En el pasaje en que Nausícaa, la hija de Alcínoo, invita a Ulises a visitarla, Livio Andrónico insertó las palabras *me carpento vehentem* ('condu-

ciendo mi carro') que no tienen contraparte griega en el poema homérico (*Odisea*, 6.295; Warmington, 1936: 22). La versión latina proporcionó de ese modo un contexto romano: Livio Andrónico añadió una referencia al *carpentum*, un carro de dos ruedas utilizado por las matronas romanas en las procesiones que se celebraban durante las festividades públicas (Lewis y Short, 1879: s. v. 'carpentum').

Semejantes elecciones léxicas no son sólo lingüísticas, sino culturales. No sólo traducen palabras y expresiones, sino que establecen sentidos culturalmente específicos. El traductor inscribe una interpretación aplicando una categoría que media entre la lengua y la cultura de partida, por un lado, y, por otro, la lengua y la cultura de llegada, un método de transformación del texto de partida en traducción. Dicha categoría está compuesta de interpretantes, que pueden ser formales o temáticos. Los interpretantes formales incluyen una noción de equivalencia, como la correspondencia semántica basada en la investigación filológica, o una noción de estilo, un léxico o una sintaxis característicos relacionados con un género o discurso. Los interpretantes temáticos son códigos e ideologías: valores, creencias y representaciones específicos; un discurso en el sentido de un *corpus* de conceptos, problemas y argumentos relativamente coherentes; o una interpretación particular del texto de partida que se ha articulado de modo diferente en el comentario. Los interpretantes son, ante todo, intertextuales y se basan en primera instancia en la situación receptora, aunque en algunos casos puedan incorporar materiales específicos de la cultura de partida. Es la aplicación de los interpretantes por parte del traductor la que recontextualiza el texto de partida, sustituyendo las relaciones intertextuales de la cultura de origen por un intertexto receptor, por unas relaciones con la lengua y la cultura de llegada que se incorporan a la traducción.

La noción de *interpretante* ayuda a clarificar el manejo que hizo Livio Andrónico de la *Odisea*. Livio Andrónico aplicó varios interpretantes formales; entre ellos, un estilo arcaizante que

recurría a rasgos léxicos y sintácticos del latín arcaico, pero también una noción de equivalencia, una correspondencia semántica bastante cercana con el texto griego. A diferencia de escritores posteriores como Plauto, Horacio y Catulo, no produjo lo que hoy en día llamaríamos una adaptación. De modo interesante, también adoptó cierta forma poética, el verso saturniano, considerado como propio de las tradiciones poéticas latinas. No optó por desarrollar una prosodia basada en el hexámetro griego, una práctica que caracterizó la obra de poetas posteriores como Ennio. También aplicó un interpretante temático, evidente en la latinización de las referencias culturales griegas y en la introducción de términos latinos como *carpentum*: codificó su traducción con valores claramente romanos.

La interpretación del traductor suele llevarse a cabo y estar influida por una situación cultural donde los valores, las creencias y las representaciones, así como los grupos sociales a los que éstos están asociados, se disponen según un orden jerárquico de poder y prestigio. Y las relaciones intertextuales establecidas por la interpretación afectan tanto al texto de partida como a los textos de la cultura de llegada. La intertextualidad se crea reproduciendo una palabra, un expresión o un texto preexistentes en la lengua de llegada, ya sea de modo específico mediante la cita o, de forma más general, mediante la imitación de grafemas y sonido, léxico y sintaxis, estilo y discurso. En una traducción, al igual que en una composición original, la cita y la imitación no producen una identidad o una simple repetición de un texto preexistente. En cuanto el lector reconoce la intertextualidad, también se hace evidente una diferencia debido a lo que Jacques Derrida llamó la “iterabilidad” del lenguaje: el sentido de cualquier significado puede cambiar porque “puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable”. Una traducción, pues, recontextualiza el texto de partida que traduce y el texto en lengua de llegada que cita o imita, sometiéndolos a una transformación que cambia su significación. Por esta razón, las relacio-

nes intertextuales establecidas por una traducción no son sólo interpretativas, sino potencialmente interrogativas: inscriben formas y sentidos que invitan a una lectura crítica de los textos citados o imitados, e incluso de las tradiciones culturales y las instituciones sociales en las que se enmarcan dichos textos, al tiempo que invitan al lector a comprender el texto de partida sobre la base de textos, tradiciones e instituciones específicos de la cultura de llegada.

Se cree que Livio Andrónico fue un liberto, y por eso su traducción latinizada quizá refleje una profunda implicación con sus orígenes culturales griegos y un intenso apego a la cultura romana dominante a la que él contribuyó. Su versión de la *Odissea* fue considerada más tarde como el primer gran poema en latín (Conte, 1999: 40). Al margen de que consideremos el hibridismo de Livio Andrónico como un elemento complejizador de sus intenciones como traductor o, en otras palabras, al margen de que su mediación como subdito colonial sea ambivalente en algún aspecto decisivo, podemos percibir que la referencia al *carpentum* romano constituye en su traducción un nodo de sentidos proliferantes. Por una parte, la naturaleza especializada y privilegiada de ese carro (vinculado a las matronas romanas, utilizado con frecuencia en las ocasiones festivas y, por lo demás, prohibido en la ciudad durante toda la época de la República) lo convierte en un vehículo apropiado para la hija de un rey como Nausícaa y, al mismo tiempo, apunta a las restringidas circunstancias del poema homérico, producto de una cultura arcaica oral en un estadio rudimentario del desarrollo literario y social (Smith, 1875: 242-243). Por otra, el texto griego reaparece para trastocar la cultura romana por medio de la propia palabra *carpentum*, creando un contexto que no sólo destaca la sofisticación de esa cultura, sino que expone las ideologías de clase y género que le daban forma, incluso en objetos tan prosaicos como un carro. Esa lectura, como señalo, estuvo al alcance de los primeros públicos latinos o bilingües de Livio Andrónico, porque tuvieron que ser sensibles a esas distinciones culturales

e históricas. Hoy sólo la consideraría un lector minoritario, un clasicista.

Ahora bien, ¿qué clasicista leería los fragmentos de la traducción de Livio Andrónico como acabo de hacerlo? Tendría que ser un lector que coincidiera conmigo en que la interpretación y la intertextualidad son universales de la traducción humanística, en que entendida de acuerdo con semejante modelo hermenéutico la traducción puede ser vista como ejecutora de una inscripción de formas y sentidos que descansa sobre las relaciones intertextuales en la cultura de llegada, incluso cuando —o, quizá, especialmente cuando— las elecciones léxicas del traductor reflejan una investigación filológica. Semejante acto interpretativo puede y debe ser sometido a una completa contextualización histórica, debe entenderse que opera en una situación cultural específica donde los valores y las prácticas están dispuestos jerárquicamente, donde asimismo las relaciones jerárquicas caracterizan las relaciones interculturales y donde las prácticas como la traducción participan en la formación de las identidades culturales de los agentes sociales y en el funcionamiento de las instituciones sociales en las que actúan dichos agentes. El modo en que la interpretación del traductor es entendida por los lectores, en que éstos procesan la intertextualidad en la que se basa, depende de variables que siempre moldean las prácticas lectoras, unos factores que son personales y culturales, cognitivos e institucionales, psicológicos e ideológicos. En todo caso, la fuerza cognitiva de la traducción complica el modelo instrumental y pone en entredicho las nociones de entendimiento intercultural que no tienen en cuenta la complejidad del proceso traductor, las múltiples diferencias que aseguran que las traducciones se leen de modo diferente de los textos de partida que traducen, y eso convierte en simple deseo cualquier *fusión de horizontes* gadameriana (Gadamer, 1977: 377). Postular universales de traducción no es elevar la investigación y la práctica hasta un nivel inútil de abstracción o generalización; esos universales son, más

bien, recursos heurísticos, instrumentos analíticos que permiten una historización más incisiva.

A la hora de considerar si la reflexión ética es un universal de traducción, resulta esencial que adoptemos una perspectiva histórica. Como ilustra el caso de Livio Andrónico, las prácticas de traducción premodernas pueden calificarse como repletas de problemas de transmisión material, pero también como muy revisionistas y apropiadoras. Las estrategias *ad sensum* que dominaron las afirmaciones teóricas en el Occidente latino desde Cicerón hasta Jerónimo tienen sus contrapartidas orientales en el comentario chino del siglo III sobre las traducciones de las escrituras budistas, donde se producen debates sobre el valor relativo de la fidelidad (*xin*), la comprensibilidad (*da*) y la elegancia (*ya*). Semejantes estrategias ocultan la fuerza interpretativa de la traducción junto con el programa ideológico a cuyo servicio se ha llevado a cabo: un programa de conversión en el caso de los textos religiosos y la acumulación de capital cultural en el caso de los textos literarios y filosóficos. Las estrategias *ad sensum* fueron extremadamente influyentes y dieron lugar a proyectos de traducción que reportaron un enorme poder cultural, ya sea en la creación de una literatura latina, mediante la Vulgata de Jerónimo o en los talleres en los que el monje indio Kuramajiva dirigió a miles de colaboradores dedicados a verter del sánscrito al chino los sutras budistas. Ese impulso apropiativo de cualquier trascendencia subjetiva sólo empieza a ponerse en entredicho con la modernidad, con la aparición de una noción individualista del sujeto humano que trasciende sus condiciones epistemológicas y sociales. Algunos teóricos y traductores, como Henri Meschonnic y Antoine Berman, han tratado la traducción como una práctica cultural capaz de expresar respeto por las diferencias de los textos y las culturas extranjeros y, en consecuencia, han intentado formular estrategias discursivas para conservar o señalar esas diferencias en las traducciones (Meschonnic, 1973; Berman, 1985). Esa línea teórica coincide con la conciencia de que la traducción no es sólo

interpretativa, sino localizadora en sus interpretaciones; que ejerce una violencia etnocéntrica que no sólo es reductora del texto extranjero, sino anacrónica en los traslados modernos de textos antiguos. Debe importarnos, pues, el significado ético de la interpretación que el traductor inscribe en la creación de un intertexto receptor.

Sin embargo, en cuanto formulamos una ética de la traducción sobre la base de un modelo hermenéutico, abandonamos de hecho la posición mantenida por Meschonnic y Berman. Y es que ¿cómo puede una traducción expresar respeto por un texto extranjero, un texto que se erige como un otro cultural, cuando el proceso traductor coincide con una violencia etnocéntrica que adquiere la forma de una inscripción interpretativa? La ética debe alejarse de cualquier presunción de un invariante en el texto extranjero, incluida una otredad que no varía, y debe arraigarse en la naturaleza de la interpretación, en sus divergencias con respecto a los saberes institucionalizados, de modo que cualquier diferencia señalada en la traducción sea concebida como innovación. ¿Está guiada una traducción moderna de un texto antiguo, deberíamos preguntarnos, por una ética de la identidad que valida una interpretación vigente hoy en la academia o en cualquier otra institución cultural dominante y, por lo tanto, dicha traducción resulta familiar por su forma y su sentido? ¿O se encuentra guiada por una ética de la diferencia que ofrece una interpretación cuestionadora de las lecturas canónicas y, por lo tanto, obra en favor de la desfamiliarización del texto de partida, señalando una sensación de extranjeridad y alentando la innovación lingüística y cultural en la situación receptora?

Permítaseme considerar otro texto antiguo, el *Edipo* de Séneca, y dos versiones escritas casi en el mismo momento histórico por dos traductores británicos: la traducción del helenista E. F. Watling realizada en 1966 para Penguin Classics y la adaptación del poeta Ted Hughes realizada en 1969 para el director Peter Brook. Watling aplicó diversos interpretantes formales: se ciñó bastante al latín y recurrió al verso blanco, combinando el

inglés estándar contemporáneo con rasgos léxicos y sintácticos anteriores al siglo XIX, incluidas una serie de arcaísmos poéticos y algunas inversiones en el orden de las palabras. Su intertexto es el drama isabelino, con lo que nos recuerda que los dramaturgos isabelinos estuvieron muy influidos por las tragedias de Séneca. Watling logró un verso grandilocuente que evoca a Marlowe y Shakespeare. Ésta es su versión de un discurso de Edipo al principio de la obra:

No man can brand me with the name of coward.
My heart is innocent of craven fears.
Against drawn swords, against the might of Giants,
Against the fiercest rage of Mars himself
I would march boldly forward. Did I run
From the enchantment of the riddling Sphinx?
I faced the damned witch, though her jaws dripped blood
And all the ground beneath was white with bones.
There, as she sat upon her rocky seat,
Waiting to seize her prey, with wings outspread
And lashing tail, a lion in her wrath,
I asked “What is your riddle?” She replied,
Shrieking above me with a voice of doom,
Snapping her jaws and clawing at the stones,
Impatient to tear out my living heart.
Then came the cryptic words, the baited trap;
The monstrous bird had asked her fated riddle,
And I had answered it!... Fool that I am,
Why should I now be praying for my death?...
You could have had it then!

(Watling, 1966: 212).

El verso blanco de Watling es notable por su capacidad a la hora de crear una voz coherente, esbozando los contornos psicológicos de un personaje, y este hecho revela otro interpretante

presente en su traducción: la crítica de T. S. Eliot del drama isabelino. En su ensayo de 1927 titulado “Shakespeare y el estoicismo de Séneca”, Eliot señaló que

aquella influencia que la obra de Séneca y Maquiavelo y Montaigne me parecen que ejercen en común sobre esa época, y en especial a través de la obra de Shakespeare, es una influencia hacia una suerte de conciencia de sí mismo que es nueva; la conciencia de sí mismo y la dramatización de sí mismo del héroe shakespeariano, del cual Hamlet es sólo un caso (Eliot, 1944: 178).

Watling inscribió la noción eliotiana de la *conciencia de sí mismo* isabelina en su versión de un drama latino en verso que parece menos psicológico que retórico.

El enfoque de Ted Hughes fue muy diferente. En el prólogo de su texto publicado escribió que, en contraste con la obra “plenamente civilizada” de Sófocles, las *figuras* de Séneca son más “primitivas que los indígenas” (Hughes, 1969: 8). Dicha interpretación encajaba con la estilizada producción de Peter Brook que, en palabras de Hughes, suponía un *tipo de hablante intensificado y hasta cierto punto despersonalizado* (*ibid.*). He aquí la versión de Hughes del mismo pasaje:

have I turned back whatever there is that frightens
men in this world whatever shape terror pain and
death can come in it cannot turn me back not
even Fate frightens me not even the sphynx
twisting me up in her twisted words she did not
frighten me she straddled her rock her nest of
smashed skulls and bones her face was a gulf her
gaze paralysed her victims she jerked her wings up
that tail whipping and writhing she lashed herself
bunched herself convulsed started to tremble
jaws clashing together biting the air yet I stood
there and I asked for the riddle I was calm
her talons gouged splinters up off the rock saliva

poured from her fangs she screamed her whole
body shuddering the words came slowly the
riddle that monster's justice which was a death
sentence a trap of forked meanings a noose of
knotted words yet I took it I undid it I
solved it

that was the time to die all this frenzy now this
praying for death it's too late Oedipus

(Hughes, 1969: 18-19).

Hughes mantuvo cierta correspondencia semántica, aunque no tan estrecha y precisa como la de Watling, pero evitó cualquier tipo de interpretación canonizadora como la noción elotiana de la conciencia de sí mismo isabelina. En realidad, Hughes socavó la evocación de una voz recurriendo a la prosodia discontinua vinculada con el movimiento poético estadounidense contemporáneo conocido como Black Mountain, del que formaban parte poetas como Charles Olson y Paul Blackburn, quienes utilizaron un espaciado poco convencional para crear un texto que era también una partitura para la representación (véanse Olson, 1950; Feinstein, 2001: 179). Sin embargo, Hughes también estaba asimilando el texto latino a sus propios experimentos poéticos de esa época. Realizó esa traducción al tiempo que componía los poemas que aparecerían en su colección *Crow* (1970), donde de hecho reinventó la poesía británica desarrollando un verso libre prosaico con un léxico muy heterogéneo (a la vez arcaico y actual), mezclando formas estándar y no estándar, recurriendo a la literatura y la mitología antiguas, creando una visión de la violencia humana y natural muy incisiva en términos filosóficos pero siempre desolada. *Crow*, su personaje mítico, encarna a Edipo en algunos poemas, y Hughes reconoció más tarde que la obra de Séneca le resultó “útil al escribir los poemas de *Crow*” (Faas, 1980: 212). Así, el intertexto

de su versión fue la poesía que estaba componiendo para poner en entredicho la corriente principal de la poesía británica, las tendencias de la posguerra dominadas por la contenida formalidad introspectiva de John Betjeman y Philip Larkin donde la construcción de una voz característica considerada como expresiva de la personalidad del poeta seguía siendo central en sus proyectos.

¿Cómo calibramos el diferente significado ético de las versiones de Watling y Hughes? Sin duda, ambas tienen hoy su valor en función de los usos que el lector quiera darles, pero también lo tuvieron en su propio momento histórico, la segunda mitad de la década de 1960. Las dos partieron de un impulso extrajerizante inicial por el mero hecho de decidir que traducirían el *Edipo* de Séneca: entre la ceñida versión que apareció en la edición de la Loeb Classical Library en 1917 y la versión de Watling para Penguin Classics en 1966 no se publicó ninguna otra versión moderna de la obra, y los traductores del siglo XX favorecieron claramente a los trágicos griegos (Esquilo, Sófocles y Eurípides). No obstante, al abordar las versiones de Watling y Hughes desde una perspectiva ética, la pregunta no es si contribuyen a una representación más completa del drama romano en inglés o si captan “con éxito” los rasgos del texto latino, sino si las relaciones que construyen con las tradiciones, los estilos y los discursos poéticos anglófonos permiten que sus versiones inscriban una interpretación diferente de la lectura que predominó en la década de 1960. En el breve análisis que he presentado aquí, la versión de Hughes es a todas luces mucho más desfamiliarizadora, mucho más vigorosa al registrar la extrajeridad del texto latino, aunque sólo indirectamente, mediante una adaptación que evoca su propia poesía experimental. Si la traducción humanista es en todas partes y siempre una interpretación, una inscripción de formas y sentidos que descansa en las relaciones intertextuales de la lengua y la cultura de llegada, resulta que sólo mediante la intertextualidad puede el traductor intentar asumir responsabilidades por la violencia etnocéntrica

de esa interpretación enfrentando al lector con las diferencias lingüísticas y culturales en el seno de la situación receptora. En cierto sentido, para obrar bien fuera, el traductor tiene que obrar mal en casa; tiene que alterar la jerarquía de los valores receptores que amenaza con borrar de modo complaciente la extranjeridad de los textos extranjeros.

Empezamos a vislumbrar aquí cómo los estudios de traducción requieren una forma de investigación y análisis que trastoque y supere las actuales divisiones interdisciplinares. Y es que para dar sentido a la fuerza interpretativa de una traducción es necesario no sólo estar sumergido en una lengua extranjera, sino en la lengua de llegada; no sólo ser experto en la historia literaria y cultural de una lengua extranjera, sino en las tradiciones literarias y culturales de la lengua de llegada; y estar versado en los avances de la teoría de la traducción, así como de los discursos teóricos (literarios y culturales, sociales y políticos) que tratan de un texto o una disciplina concretos. Dado que, al recurrir a diferentes especialidades, el estudio de la traducción siempre puede desembocar en la creación de semejantes interdisciplinas, probablemente lo mejor sea no dejarlo a un ámbito llamado estudios de traducción. O que ese ámbito se llame adecuadamente *culturas y literaturas comparadas*.

Referencias

BERMAN, Antoine (1999 [1985]). *La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain*. París: Seuil.

CONTE, Gian Biagio (1999). *Latin Literature: A History*, trad. de Joseph B. Solodow [rev. por Don Fowler y Glenn W. Most]. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

DERRIDA, Jacques (1972). “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Márgenes de la filosofía*. trad. de Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 361-362.

ELIOT, T. S. "Shakespeare y el estoicismo de Séneca" (1927 [1944]), en *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. trad. de Sara Rubinstein, vol. I, Buenos Aires: Emecé.

FAAS, Ekbert (1980). *Ted Hughes: The Unaccommodated Universe*. Santa Bárbara (CA): Black Sparrow.

FEINSTEIN, Elaine (2001). *Ted Hughes: The Life of a Poet*. Londres: Weidenfeld and Nicolson.

GADAMER, Hans-Georg (1977 [1975]). *Verdad y método*. trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme.

HUGHES, Ted (1969). *Seneca's Oedipus*. Londres: Faber and Faber.

_____ (1970). *Crow: From the Life and Songs of the Crow*. Londres: Faber and Faber.

LEWIS, Charlton T., y Charles Short (1879). *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.

MESCHONNIC, Henri (1973). *Pour la poétique II*. París: Gallimard.

OLSON, Charles (1950). "Projective Verse", en Donald M. Allen (ed.), *The New American Poetry*. Nueva York: Grove, 1960, pp. 386-399.

POLLOCK, Sheldon (1996). "Philology, Literature, Translation", en Enrica Garzilli (ed.). *Translating, Translations, Translators: From India to the West*, Cambridge (MA): Harvard University Press, pp. 111-129.

SMITH, William (1875). *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. Londres: John Murray.

WARMINGTON, E. H. (ed. y trad.) (1936). *Remains of Old Latin*, vol. 2, Londres, William Heinemann y Cambridge (MA): Harvard University Press.

WATLING, E. F. (ed. y trad.) (1966). *Seneca: Four Tragedies and Octavia*. Harmondsworth: Penguin.