

año 17
número 13
noviembre
2017
ISSN 2250-8910

Lenguas *Vivas*

13

ESCRIBEN

Patricia Willson

Andrea Pagni

Alejandrina Falcón

Griselda Mársico

Roberto Bein

Mariana Dimópulos

Claudia Fernández Speier

Uwe Schoor

Omar Lobos

Eugenio López Arriazu

Laura Fólica

Santiago Venturini

Georgina Fraser

Gabriela Villalba

Bárbara Poey Sowerby

Camila Nijensohn

Flavia Nanio

Márgara Averbach

Mariana Breijo

Enzo Diolaiti

Violeta Palacios

Marcela Suárez

Romina Vazquez

Ana Eugenia Vázquez

Silvina Rotemberg

Sofía Ruiz

Daniela Szpilbarg

Publicación del
Instituto de
Enseñanza Superior
en Lenguas Vivas
"Juan Ramón
Fernández"



La traducción en Argentina

Traducir comedia *palliata* para la lectura y la escena: recorrido generativo de una experiencia grupal

Mariana Breijo, Enzo Diolaiti, Violeta Palacios,
Marcela Suárez, Romina Vazquez

Universidad de Buenos Aires

Y en el principio fue la traducción...

En la actualidad nadie niega la importancia de traducir puesto que, desde el punto de vista histórico, la traducción ha transmitido la memoria de la Antigüedad, ha contribuido como ninguna otra práctica a crear en la humanidad la conciencia de su pertenencia común y ha sido importadora y naturalizadora de corrientes y valores culturales múltiples.¹

En opinión de Botton-Burlá (1994: 332), “los procesos básicos que se encuentran implicados en todo acto de traducción son dos: la comprensión del texto original y su formulación en la lengua meta”. Cuando el texto que está en juego es un texto clásico escrito en latín o en griego, esta tarea presenta algunas peculiaridades que hay que considerar en relación a dos diferencias básicas: 1) los instrumentos relativos a la lengua de partida

se remonta al año 240 a.C., cuando Livio Andronico traduce al latín la *Odisea* de Homero.

1 En la cultura romana, el testimonio más antiguo de esta labor

son distintos; 2) ningún hablante en la actualidad tiene una lengua clásica como lengua materna.

Los traductores de obras clásicas grecolatinas son filólogos, lo cual resulta lógico si se tiene en cuenta que estas obras fueron escritas en condiciones históricas distintas de las actuales en lo que concierne a la civilización material. Por ello la comprensión de las mismas exige una ardua preparación específica, que es la que tienen los especialistas en Filología Clásica. Ahora bien, ¿cómo se define un filólogo? El filólogo es aquella persona versada en filología, es decir, en la ciencia que estudia una cultura tal como se manifiesta en su lengua y en su literatura, principalmente a través de los textos escritos, los cuales debe reconstruir, fijar e interpretar aplicando técnicas filológicas. En efecto, los problemas que implica el trabajo con un texto escrito dos siglos antes de Cristo en lengua latina o griega requieren de un minucioso trabajo que permita fijar el texto y lograr una traducción que, además de las cuestiones estrictamente lingüísticas y estilísticas (elección entre el verso y la prosa, cuestiones sintácticas, cuestiones léxicas), favorezca la comprensión de la dimensión semántica, que pone en juego no solamente la pluralidad de sentidos que de por sí la lengua abre, sino también las referencias culturales (mitológicas, históricas, sociales, intertextuales), muchas veces fuera del alcance del lector o espectador contemporáneo.

Las traducciones de textos clásicos suelen estar acompañadas de elementos paratextuales como prólogos y notas. Estos paratextos permiten dar cuenta de la civilización material, la geografía, las instituciones sociales, los valores y las creencias que subyacen a la obra original.

Cabe señalar además que los textos originales no se conservan. En la mayoría de los casos, han sido transmitidos en copias manuscritas, de las

cuales se han hecho a su vez nuevas copias manuscritas. En cada copia, sin duda, se han deslizado errores con respecto al modelo. Es por ello que el filólogo traductor se enfrenta a una edición que está dotada de un aparato crítico ubicado debajo del texto donde se recogen las variantes textuales más importantes que el editor ha hallado en los manuscritos que toma en consideración. En este sentido, es fundamental decidir qué edición va a utilizarse a la hora de emprender un trabajo de traducción.

La mayor parte de las obras clásicas grecolatinas ha sido ya traducida una o más veces, tanto al español como a otras lenguas. Esto quiere decir que es casi imposible que un filólogo se enfrente al reto de dar a luz una primera traducción. Hay quienes piensan que no hay textos nuevos y, por tanto, la traducción de obras clásicas es una tarea terminada. Sin embargo, siempre hay algo que aportar o algún aspecto que enriquecer.

Cada época tiene sus propias traducciones y se apropia de los textos y de los autores de una manera singular. Cada traductor ofrece una imagen del autor que permite una determinada difusión y recepción de la obra. Esto se advierte quizá con mayor claridad en autores como Terencio, que durante siglos ha sido leído como un dramaturgo moralizante y didáctico. Podemos afirmar entonces que no hay un solo Terencio, ni un solo Virgilio, ni un solo Plauto en el mundo de habla hispana. Ofrecer entonces una nueva traducción de una obra ya traducida plantea básicamente el desafío de actualizar conocimientos y mostrar facetas, aspectos, lecturas del texto que no se han visibilizado en traducciones anteriores.

Los estudios de traducción en el mundo clásico grecolatino han mostrado orientaciones lingüísticas basadas en conceptos tales como fidelidad vs. equivalencia, tipos de traducción, interferencias

entre lenguas, discrepancias interlingüísticas, entre otros. La reflexión acerca de la tarea del traductor y su relación con la obra que traduce se remonta, por lo menos, al siglo I a.C. En esa época, es Cicerón quien hace referencia a las implicancias que tiene tal tarea y sienta las bases de una distinción que llega hasta nuestros días y sigue siendo polémica: traducción libre *versus* traducción literal.²

Como bien se sabe, la traducción literaria entraña decisiones en las que influye un conjunto de factores diversos, por lo cual está claro que no se trata, en palabras de Pujante-Gregor (1996), de una “transcodificación lingüística transparente y aséptica”, sino de una reelaboración, una reescritura de obras nacidas en una cultura para que funcionen en una cultura receptora diferente. Ahora bien, ¿qué sucede con la traducción de un texto dramático que, por su doble naturaleza literaria y performativa, plantea una problemática específica? Ubersfeld (1998: 7) considera que no se puede leer teatro porque el texto dramático implica una traición al teatro. Entonces, se impone una pregunta inevitable: ¿traducir para leer o traducir para representar?

La comedia de Plauto y la normativa editorial

Entre los años 2007 y 2011, parte de los integrantes de un grupo de traductores que habíamos comenzado nuestro trabajo con la modalidad de taller en el marco de la Facultad de Filosofía y Letras, mantuvimos con una editorial de Buenos Aires una relación contractual de la que resultó la edición de tres comedias de Plauto: *El gorgojo*, *La comedia de la ollita* y *Anfitrión*.

2 Cf. Cicerón, *De optimo genere oratorum* (14-15). La misma distinción entre traducción libre y traducción literal se encuentra en Horacio (cf. *Ars poética*, 128-135).

Este vínculo contractual implicó la obligación de ceñirnos a una serie de normas impuestas por la editorial que iban desde pautas de formato hasta pautas de puntuación y contenido. Entre estas últimas se hacían una serie de indicaciones respecto de la introducción, la bibliografía, las notas y, también, sobre la traducción.

Sobre este punto en particular, las normas se detenían con bastante especificidad en una serie de aspectos:

- Dado que la colección se distribuía en varios países de habla hispana, se pedía evitar localismos.
- Respecto a la utilización de los pronombres en segunda persona, el traductor podía elegir entre “tú, usted, vos arcaico, ustedes, vosotros”, pero quedaba prohibido el uso del voseo argentino. Justificaba este requerimiento el hecho de que un tono arcaizante no sería indeseable en obras antiguas, según el criterio de esta editorial.
- Se solicitaba no “corregir” al autor en el caso de que el texto presentara repeticiones de palabras, ya que se interpretaba la repetición como recurso literario.
- Del mismo modo, si se presentaba un anacoluto o falla gramatical, se pedía explícitamente trasladarlo fielmente y aclarar en una nota que así lo presentaba el original. -En el mismo sentido, la normativa pretendía que, en el caso de que el traductor se topara con frases que considerara “largas”, la traducción debería reflejar esta extensión.
- En relación con el orden de palabras, se pedía que fuera respetado, en tanto el castellano lo permitiera.

- Por último, estas normas sentenciaban que “traducir no es explicar”, de modo que si el original era “oscuro”, la traducción también debía serlo. Toda “explicación” debía ser remitida a las notas al pie.

Tales indicaciones condicionaron e influyeron inexorablemente en nuestras traducciones, desempeñando la función de un marco inflexible del que era imposible salir. Más allá de la cuestión del voseo –que también imprime una impronta estilística determinada a cualquier traducción–, la no “corrección” del autor, el “respeto” por el orden de las palabras y la prohibición de una “explicación” de un sentido ambiguo del original dieron por resultado una traducción rígida y almidonada. La obligación de derivar al paratexto de las notas cuestiones que considerábamos que en la traducción no quedaban claras o que no eran lo suficientemente fieles a lo que interpretábamos que quería transmitir el texto latino, iba en detrimento de la traducción misma. Lo que las normas editoriales pregonaban como “arcaísmo”, resultaba una extrañeza excesiva, teniendo en cuenta los textos con los que tratábamos: nuestro objeto de traducción era la obra de Plauto, esto es, eran obras de teatro, eran comedias. Comenzamos, entonces, a tomar conciencia de que, en virtud del corsé que constituían las normas editoriales, las dimensiones del humor y de la performance³ presentes en

3 En palabras de Bexley (2014), “Performance is a crucial element of drama. The appearance of the set, the audience’s mood, how an actor chooses to deliver a particular line: each of these factors will affect not just a play’s success but its very meaning. Studying theater in textual form often leaves us with a false impression of its stability” (“Performance es un elemento crucial del drama. La apariencia del conjunto, el ánimo de la audiencia, cómo un actor elige pronunciar una línea, cada uno de estos factores afectará no solo el éxito de la

las obras originales aparecían de forma deficitaria en nuestra traducción.

Al rescate de Terencio

La experiencia de traducción de Plauto en el marco de una editorial fue simultánea a la tarea de investigación desarrollada en dos proyectos UBACyT de carácter interdisciplinario, en los que estudiábamos *grosso modo* la obra de Plauto como fuente extrajurídica de conocimiento del Derecho Romano.

En ese período también parte del equipo participó de un proyecto de cooperación UAM-Santander, bajo la dirección de la Dra. Carmen González Vázquez, de carácter interdisciplinar, interuniversitario e internacional, que tuvo como fruto la publicación del *Diccionario de personajes de la comedia antigua*. La tarea consistió en elaborar las entradas del diccionario correspondiente a los personajes de Terencio.

Ese trabajo brindó la posibilidad de ahondar en la obra de un autor ciertamente marginal dentro de los estudios filológicos que se desarrollan en nuestro país –y en general en el ámbito académico internacional–, en la crítica especializada en su producción y en las traducciones al español de sus comedias.

Un estudio detenido de la bibliografía crítica evidenció entonces cierta desactualización en las discusiones, que giraban fundamentalmente en torno al carácter didáctico y moralizante del africano, lo cual incidió claramente en el olvido de que ha sido objeto dentro de los planes de estudios universitarios. Como afirman Palacios y Suárez (2015: 8), “Esto se debe, en gran medida, a la tradición de

obra sino su propio significado. Estudiar teatro en forma textual a menudo nos deja con una falsa impresión de estabilidad.”)

lectura heredada del Humanismo, que ha derivado en una concepción didáctica del teatro de Terencio, que implica un humor reflexivo y poco apto para el público de la comedia, lo que habría motivado su fracaso como dramaturgo. En este punto la crítica ha hecho hincapié, sustentando tal afirmación en la lectura de los prólogos de *Hecyra*, que refieren dos interrupciones de la representación.”

Esta situación ha sido revertida en la última década, producto indudablemente de la influencia de las lecturas en clave teatral y performativa que desde hace ya varias décadas se vienen haciendo de la obra de Plauto, autor a cuya sombra siempre ha estado Terencio.

En lo que respecta a las traducciones al español del corpus terenciano, en los últimos treinta años no tenemos más que dos versiones españolas y una local de la obra completa:⁴ por un lado, la edición bilingüe de José Román Bravo, que contiene un completo estudio introductorio, publicada en el año 2001 por la editorial Cátedra; por otro, una traducción con introducción y notas de Concepción Cabrillana, publicada en 2006 por Ediciones Clásicas de Madrid; finalmente, en el año 2007, Colihue publicó una traducción con introducción y notas de Hugo Francisco Bauzá. Fuera de ellas, solo han visto la luz traducciones parciales, como *La muchacha de Andros*, *La suegra* y *Los hermanos* de A. Pociña y A. López, publicadas en 1986 por Akal; *El eunuco*, *Formión* y *La suegra* con traducción, introducción y notas de Antonio López Fonseca, publicada en 2005 por Editorial Alianza.

En cuanto a las versiones en español representables teatralmente, el panorama es por cierto desolador: en 1966 Alfredo Marquerie publica un

4 No consignamos la reedición, en la década del 90, de la traducción de las seis comedias a cargo de Voltes Bou, que data de 1953.

volumen bajo el título *Versiones representables del teatro griego y latino*, que presenta once dramas grecolatinos, entre los que figura *Formión*, y en el año 2000 Ediciones Clásicas de Madrid da a conocer una adaptación en verso del *Eunuco* de P. Sáenz, pensada para su representación.

La escasez de traducciones y la ausencia de las obras de Terencio en las carteleras y programas de estudios de los centros de formación teatral, nos llevaron a investigar la posición del africano en el ámbito escénico, donde la situación no es distinta. En las representaciones de teatro grecolatino llevadas a cabo en Latinoamérica y en Europa en los últimos tiempos, se puede advertir un claro predominio de la comedia plautina y una aparición esporádica de Terencio, presente, no por casualidad, con una única obra: *El eunuco*. Una rápida revisión de los programas de la Asociación de Festivales de Teatro Grecolatino PROSOPON puntualiza que tal obra ha sido representada en tres oportunidades: la primera en el año 2008 en el Teatro Romano de Mérida por el Grupo Siberia Extremeña de Talarrubia, Badajoz; la segunda en el mismo teatro dos años más tarde por el Grupo Calatalifa de Odón; finalmente, la tercera, también en 2010, en el Auditorio del Palacio de Congresos de Huesca, Zaragoza, por el Grupo Calatalifa de Madrid. De este panorama dedujimos que la escasa presencia del corpus terenciano en los escenarios del mundo está directamente vinculada con la falta de publicación y difusión de las comedias y, particularmente, con la inexistencia de versiones aptas para ser representadas. Dicha situación nos reveló pues la necesidad de encarar la traducción actualizada de la obra completa de Terencio integrando los conocimientos filológicos de los integrantes del equipo con los saberes de dramaturgia y puesta en escena de Rómulo Pianacci, quien había montado una versión de *La comedia de la ollita* traducida para Losada.

Aunando ambas experiencias, encaramos un nuevo proyecto de investigación cuyo propósito fue llevar a cabo el recorrido generativo de dos de las comedias de Terencio, *Adelphoe* y *Phormio*, partiendo de la traducción filológica para abordar luego el texto espectacular y su puesta en escena. Estas comedias, que resultan semejantes en varios aspectos, tales como el argumento, la estructura, el conflicto, la temática y los personajes, han sido escasamente traducidas al castellano y han estado prácticamente ausentes de los escenarios. En ese sentido, entendimos que una publicación que contuviera el texto en latín, la traducción filológica y el texto espectacular vendría a cubrir un área de vacancia tanto para los lectores especializados cuanto para los docentes, estudiantes de teatro, actores y directores.

Comenzó entonces un trabajo que conjugó la investigación y la traducción en equipo, lo cual constituyó un cambio importante en la tarea colectiva especialmente. Si la traducción supone un proceso de lectura (interpretación) y un proceso de escritura, teniendo en cuenta que cada uno lee y escribe de manera diversa, el nuestro fue entonces un trabajo que supuso la confluencia de distintas miradas y manos. Esto implicó una negociación constante que pasó por diversos planos del trabajo. Fue preciso unificar criterios de estilo, de sintaxis, léxico, no solo en cuanto a la elección de acepciones en el diccionario, sino fundamentalmente al modo de interpretar el texto y expresar en español dicha interpretación. En este sentido, hubo que tomar decisiones respecto de los textos secundarios, es decir, notas al pie o introducción fundamentalmente. ¿Qué tipo de información aportar allí? En la introducción incluimos breves pinceladas acerca de la vida de Terencio, su contexto histórico, el género de sus obras, la transmisión de sus textos, la recepción de la comedia en cuestión. En

las notas a pie de página, desplegamos las referencias históricas, geográficas, mitológicas, la etimología y el significado de los nombres parlantes, posibles divergencias de interpretación frente a un problema textual⁵, entre otras. Sin embargo, otros aspectos propiciaron acalorados debates, pues la necesidad de anotarlos no resultaba tan evidente para todos los integrantes del equipo. En el caso de pasajes de dudosa o debatida interpretación, ¿era preciso dar cuenta de las discusiones que la crítica ha producido? En caso de hacerlo, ¿cuál es el límite de la información volcada en la nota?

Durante algún tiempo nos mantuvimos apegados a aquellas normas que nos habían encorsetado anteriormente, pero que ahora significaban un punto de apoyo. El marco lingüístico delimitado por el DLE fue durante mucho tiempo una referencia para la toma de numerosas decisiones, especialmente en el caso de términos que podíamos identificar con algún localismo, lo que el diccionario consigna como “argentinismo”. Aunque paulatinamente fuimos flexibilizando ese criterio, en los primeros pasos como traductores independientes –si cabe la expresión– procuramos dejar de lado locuciones de ese tipo y optamos, en cambio, por alguna otra de uso más extendido en las regiones de habla hispana.

El trabajo en el marco de un proyecto de investigación universitario permitió, en efecto, postular criterios y normas de traducción propios. Entonces se hizo evidente que ciertas normas tácitas dentro del ámbito de los estudios filológicos seguían operando en nuestra concepción de la traducción de la *palliata*⁶ y de Terencio, en particular.

5 En una edición bilingüe estas divergencias se consignan en el texto en latín.

6 Para designar obras derivadas de fuentes griegas y representadas

En ese sentido, si bien abandonamos el “vosotros” para la segunda persona del plural, pues su uso se nos hacía incuestionablemente ajeno, mantuvimos el “tú” para el singular. Ese es un criterio casi unánimemente aceptado para las traducciones filológicas, del que solo se apartan (y no siempre) quienes se proponen hacer una traducción para la escena, no para la lectura. Luego de varios años de trabajo y con dos traducciones colectivas en el haber, revisamos ese criterio e introdujimos la distinción entre “vos” y “usted” para traducir el pronombre *tu* latino.

Otro factor que influyó notoriamente en las divergencias que se presentan pero que, al mismo tiempo, potenció enormemente el trabajo fue la perspectiva de investigación de cada uno de los integrantes: estudios del léxico, retórica, la especificidad de los proverbios, el estudio de las emociones en la antigüedad, la codificación del género. En ocasiones, estas perspectivas nos permitieron plantear distintas traducciones, ampliar el horizonte de interpretación del texto y, por lo tanto, enriquecer la lectura. Fruto de ese trabajo de lectura, interpretación y versión, se publicó la traducción de *Adelphoe (Los hermanos)* y está próxima a salir la de *Phormio (Formión)*, ambas con texto en latín, traducción anotada y versión espectacular.

La *palliata* terenciana: la elaboración de un texto espectacular

Al abordar la obra de Terencio, nuestra intención era ofrecer una publicación que diera cuenta del

con vestimenta griega (*pallium* o manto griego), Diomedes (I 489 K), el gramático, emplea el término *palliata*. La comedia *palliata* toma personajes y argumentos de la comedia griega nueva y, tras una serie de peripecias y enredos, siempre concluye con un final feliz.

derrotero de sus comedias desde el siglo II a.C. hasta nuestros días. A ese trayecto, en el cual distinguimos tres grandes etapas –el texto latino “de partida”, la traducción filológica como estadio intermedio y el texto espectacular pensado para la puesta en escena–, lo llamamos *recorrido generativo*.

Señalemos, en primer término, el aspecto conflictivo y esquivo de la noción de “texto espectacular” [*performance text*]. Se trata de una expresión proveniente de la semiótica teatral (cf. Elam 2002: 190; Pavis 2008: 7) por completo difundida, pero que, en nuestro caso, presenta al menos dos inconvenientes:

1. el hecho de que el texto que nosotros ofrecemos, en rigor, es pre-espectacular, en la medida en que el texto espectacular es aquel pronunciado efectivamente por los actores en escena el cual, *sensu stricto*, varía de representación en representación en virtud de las improvisaciones que pudieren tener lugar;
2. su oposición –o diferenciación– frente a lo que denominamos traducción filológica, cuya naturaleza ingresa en una zona de indeterminación: por tratarse inexorablemente de un texto dramático que, por supuesto, es performativo, ¿no tiene esa traducción como horizonte la escena?

Si bien nosotros utilizamos el vocabulario de la disciplina, conscientes de las limitaciones que les son inherentes, es preciso puntualizar los alcances de la terminología empleada, por cuanto subyacen a ella concepciones epistemológicas acerca de la traducción. Así pues, el estatuto ontológico del texto espectacular supone una tensión en términos performativos, por un lado, por tratarse de un estadio textual anterior al verdaderamente espectacular y, por el otro, por poner en cuestión la “espectaculari-

dad” –i.e., propiedad por la cual el texto dramático es *representable*.⁷

En este orden de cosas, si la traducción filológica está pensada para ser leída, mientras el texto espectacular para ser oído, es pues un principio de *audibilidad* el que ha regido las operaciones de adaptación llevadas a cabo sobre el cuerpo del texto filológico. Como señala Dubatti (2007: §33): “en tanto su instrumento es el sonido articulado, la comunicación oral depende de las condiciones de audibilidad que imponen el hablante, el texto, el contexto y el oyente. Llamamos alta audibilidad a la capacidad de un texto hablado para ser oído, comprendido y recordado/memorizado por un oyente. Llamamos baja audibilidad a las dificultades de un texto oral para ser oído, comprendido y recordado/memorizado”. De este modo, en los planos léxico y fraseológico, comportan alta audibilidad las estructuras sintácticas simples y aditivas (yuxtaposición y parataxis antes que hipotaxis) y un vocabulario sencillo; en el plano de la composición, la recurrencia de la información, y la unidad y linealidad de la acción; en el plano de la relación *actores-spectatores*, la empatía y apelación al público (antes que la exclusión del oyente).

Teniendo en cuenta estos criterios de alta audibilidad, mostraremos a continuación qué modificaciones instrumentamos en el tránsito de la traducción filológica al texto espectacular a partir de una selección de pasajes de *Phormio* (*Formión*). Veamos el primer ejemplo:

(1)

- GETA

hoc consilium **quod dicam** dedit:

“lex **est** ut orbae, **qui sint** genere proximi,

is nubant, **et illos ducere eadem haec lex iubet.**

ego **te** cognatum dicam et **tibi scribam dicam;**

paternum amicum **me adsimulabo** virginis. (Ter. Ph.124-128)

- GETA

[Formión] Le dio este consejo **que citaré:**

“la ley **prescribe** que las huérfanas **se casen con aquellos que sean más próximos en linaje** y esta ley **ordena a estos tomarlas por esposas.**

Yo diré que **tú** eres pariente y **presentaré una demanda contra ti;**

simularé ser amigo del padre de la muchacha

- GETA

Le dio a **Fedrias** este consejo: “la ley **establece** que las huérfanas se casen **con el pariente más cercano** y **a él lo obliga a tomarla por esposa.** Yo diré que eres **su** pariente y **te demandaré. Me haré pasar por** amigo del padre de la muchacha.

Como podemos observar, una primera modificación sensible tiene que ver con la retroversión de la pronominalización, es decir, sustituimos el pronombre por su referente, puesto que, a diferencia de un texto escrito, el receptor de una puesta en escena no tiene la posibilidad de volver hacia atrás para recuperar información ya dicha. En segundo lugar, eliminamos la estructura subordinada *quod dicam*, evitando la hipotaxis allí donde la juzgamos innecesaria o epexegetica. Puede apreciarse también la sustitución léxica (*establece* por *prescribe*) atendiendo a la “ejecutabilidad” de la palabra en función de sus propiedades fónico-articulatorias. Con el mismo criterio vinculado con el plano del significante, singularizamos plurales innecesarios, los cuales, muchas veces,

7 Cf. Elam (2000: 191).

se deben a necesidades métricas del texto poético que pierden su sentido en otra lengua con otro funcionamiento métrico. Por otra parte, allanamos la fórmula *scribam dicam*, la cual consiste en presentar una querrela por escrito y se vincula con el procedimiento griego y no con el romano, pues este, en cualquiera de las dos formas procesales existentes en tiempo de Terencio, las acciones de la ley y el procedimiento formulario, no admite la demanda en forma escrita. (cf. Costa 2007: 515-540; Di Pietro 1996: 51-75; Fernández de Buján 2010: 89-144). A la luz de esta información contextual, la traducción más exacta sería “presentaré una demanda por escrito contra ti”, expresión que desarrolla en siete palabras lo que en latín se dice en tres. Cabe, pues, la pregunta: ¿qué se entiende por “lo equivalente” en la traducción? Aún más: ¿la traducción tiene que ser “equivalente” al original?⁸ Por último, alteramos la traducción de un verbo, clave en la *palliata* en general y en la terenciana en particular: *adsimulare*. Este verbo es, en efecto, un término metateatral que connota la usurpación de la identidad de otro para tramar un engaño (en algunas ocasiones, se utiliza este mismo lexema para connotar la usurpación de un *rol*, lo cual constituye otro nivel de ficcionalidad). La expresión “hacerse pasar” es, en este sentido, más efectiva en términos performativos frente a “simular ser”.

(2)

- GETA

ad iudices venienu': qui fuerit pater,

quae mater, **qui cognata tibi sit, omnia haec**

confingam, quod erit mihi bonum atque commodum;

8 Para una síntesis sobre la problemática noción de equivalencia traductora, cf. Hurtado Albir (2011: 203-223).

quom tu horum nil **refelles** vincam scilicet: (Ter. *Ph.*129-132)

- GETA

Iremos ante los jueces: quién fue el padre,

quién la madre, **cómo está relacionada contigo, todo esto**

lo inventaré, como me resulte útil y conveniente.

Como tú no **refutarás** nada de esto, evidentemente ganaré el juicio.

- GETA

Iremos ante los jueces: quién fue su padre, su madre, **cómo es tu parentesco con ella, todo esto me lo inventaré según resulte más útil y conveniente.**

Como no **negarás** nada de todo esto, evidentemente ganaré el juicio.

En este tramo, tenemos lo que en retórica se llama *congeries* (muy frecuente en Terencio y en muchos poetas latinos). En esta enumeración, preferimos expresiones más directas. Advertimos también, como en el ejemplo (1), una sustitución léxica (*negarás* por *refutarás*) teniendo como principio la utilización de un vocabulario más sencillo; sostenemos sí la doble negación de uso corriente en castellano.

Concluamos con dos segmentos muy breves:

(3)

- GETA

pater aderit: **mihi paratae lites: quid mea?**

illa quidem nostra erit." (Ter.*Ph.*133-134)

- GETA

Llegará tu padre: **una demanda me espera. ¿A mí qué?**

Ella, por supuesto, será nuestra".

- GETA

Llegará tu padre, **me hará una demanda**. ¿Y qué?

Ella, por supuesto, será nuestra".

(4)

- DAVOS

iocularem audaciam! (Ter.Ph.134)

- DAVO

¡Qué divertida desfachatez!

- DAVO

¡Qué caradura!

En el ejemplo (3), frente a la fórmula “un litigio me espera”, tomamos la decisión de reestructurar la predicación por una agentiva en virtud de su “naturalidad” y de su índice de frecuencia en el habla cotidiana. A su vez, en nuestro último caso (4), optamos por una expresión más cercana al imaginario socio-cultural del receptor, priorizando así la inmediatez del efecto antes que la exactitud fraseológica del original.

Relectura y traducción de *Eunuchus* (*El Eunuco*)

Este recorrido ha redundado en una profunda reflexión en el seno del equipo, de la que a continuación intentaremos dar cuenta, acerca del camino a seguir en el modo de abordar la traducción. Esto nos llevó a tomar conciencia de que la traducción de un texto clásico antiguo –como podría ser la traducción de cualquier texto lejano en el tiempo y el espacio– implica necesariamente un trabajo especial de lectura y de escritura. Esto parece una verdad de Perogrullo, sin embargo, resulta útil

como esquema de ordenamiento de la reflexión que sigue, aunque en la práctica sean instancias que se hallan entrelazadas y que avanzan en una relación dialéctica interdependiente.

Lectura y relectura

El primer punto a destacar es que se traduce lo que se lee y eso no es un acto lineal palabra por palabra, sino que implica otras lecturas y el despliegue de numerosos y siempre insuficientes saberes de ese mundo, que hagan posible el cabal conocimiento de lo que se lee. Este tipo de traducciones es entonces, en primera instancia, un acto de lectura, pero no solo de la obra a traducir sino de todo aquello –otras traducciones, bibliografía crítica– que promueva una reflexión, una apropiación y la producción de una nueva relectura.

Esto ha sido central en la comedia en la que actualmente estamos trabajando, que es *Eunuchus*. Se trata de una comedia paradigmática respecto del tratamiento que ha recibido Terencio por parte de la crítica, puesto que la lectura, interpretación e incluso traducción de Terencio ha estado siempre condicionada por la omnipresencia de Plauto, en cuya comparación se encuentran los elementos con los que la crítica caracteriza a Terencio. Así, las tramas, los personajes, las intrigas, etc., son siempre comparadas en detrimento de la comicidad terencianas. *El Eunuco* fue, según se sabe, el mayor éxito del africano y la entusiasta aprobación que despertó su presentación ha sido interpretada por la crítica a partir de sus similitudes con la obra de Plauto, por lo que fue calificada como “la más plautina de las comedias de Terencio” (López / Pociña: 1977; Delignon: 2008; Starks: 2013). En este sentido, si bien *Eunuchus* presenta un comienzo convencional, Terencio manipula el código de la *palliata*, al someter a los personajes a

situaciones inhabituales para sus roles. De esta manera, introduce variaciones que constituyen juegos metateatrales donde se ponen en cuestión las características tradicionales del género (Manuwald: 2006; Dupont / Letessier: 2011; Christenson: 2013). Efectivamente, Terencio muestra en *Eunuchus* una absoluta conciencia del trabajo que realiza con la codificación de los roles y con la reescritura de las obras pertenecientes a la Comedia Nueva griega. De este modo, las nuevas corrientes críticas nos han permitido develar un mundo nuevo en el que la ejecución cómica se nutre no solo de la trama de enredos sino también del trastocamiento de la codificación propia de la *palliata*. Tomemos por caso la escena III del acto I en la que el joven *adulescens* llega corriendo, agitado y vociferando por haber perdido a la joven que venía siguiendo y se encuentra con su esclavo, a quien le cuenta lo ocurrido. Los roles aparecen invertidos: en la codificación tradicional es el esclavo, bajo la máscara de *servus currens*, quien suele llegar corriendo al encuentro de su amo. Súmese a esto que el mismo joven un poco más adelante se disfrazará de esclavo, más precisamente de un eunuco para violar a una joven que cree esclava y que termina siendo libre. Como puede verse, el juego de enredos y equívocos propios de la trama coexiste con el novedoso tratamiento del material codificado, formando además un todo coherente y cohesivo. La comicidad aparece entonces multiplicada: el absurdo, el ridículo, el enredo y el equívoco, entre otros, se revelan como procedimientos válidos y presentes tanto en lo teatral como en lo metateatral. En consecuencia, comprender la complejidad de la obra y sus “entramados” resulta tan decisivo como conocer la lengua que se va a traducir. Leer y releer son instancias decisivas de la traducción y el desafío de ofrecer una nueva traducción de *El eunuco* como producto de esa nueva lectura, cabal y comprometida a la vez

con un modo de leer –al fin somos solo una instancia más de la recepción– excede los problemas formales.

Escritura y reescritura

A diferencia del proyecto anterior, en el que produjimos una versión filológica y una espectacular, en esta oportunidad decidimos abordar una única traducción, fruto de esa relectura, que abriera un camino a nuevas formas de apropiación de la comedia terenciana y propiciara la revisión de los patrones y cánones de interpretación y traducción que –casi sin advertirlo– se han aceptado como propios de o aptos para “lo clásico”. Este trabajo buscó, a partir de nuestros hábitos lingüísticos y culturales, un modo de apropiación que plasmara la especificidad de nuestro modo de leer, interpretar y consumir la comedia terenciana.

Como señala López Fonseca (2013: 27), “el autor teatral se enfrenta a la paradoja de escribir como si estuviera hablando, de poner en boca de sus personajes de ficción diálogos en los que no se transparente la textura escrita; y el traductor [...], se enfrenta a la misma paradoja que se puede complicar con el añadido del espesor de los siglos: crear una relación válida entre un texto, mejor un espectáculo, creado en otra cultura, para otro público (y puede que en otro tiempo), y un público actual... Se trata, pues, de que no se vean los hilos...”

Para establecer un paralelismo ilustrativo, tomemos alguna de las obras dramáticas de García Lorca, por ejemplo, que por estar en castellano no requiere de traducción, y aun con la distancia temporal, espacial y cultural, sin embargo, puede ser leída “literariamente” y a la vez ser representada en puestas en escena diversas que sostienen de todos modos “el texto original”. Se trata entonces de buscar un equi-

librio que permita hacer una traducción en la que el lector pueda “ver” lo que sucede y en la que el espectador pueda “comprender” lo que ocurre.

Esto nos llevó a tomar algunas decisiones formales y otras de índole práctica. En primer lugar, produjimos una traducción en prosa que rompió con la impresión visual de un verso imposible de reproducir en español. Luego, intentamos deslindar del texto aquellos elementos que cumplen funciones deícticas para ubicarlos, según los códigos modernos, en acotaciones o notas que sirvieran tanto para que el lector visualice la acción como para que el director identifique los movimientos escénicos, entradas, salidas, gestualidad, posesión o mostración de objetos, indicaciones de vestuario, etc.

En cuanto al texto traducido, nos enfrentamos a un proceso de despojamiento de todos aquellos condicionantes que nos acompañaron desde las traducciones para cierta editorial, y que fuimos dejando de lado y haciendo conscientes en los trabajos con *Adelphoe (Los Hermanos)* y con *Phormio (Formión)*. Intensificamos notablemente, para recordar a López Fonseca, la traducción en voz alta y la ejecución de aquello que traducíamos para hacerlo no solo legible sino también audible, buscando limar cualquier extrañeza sonora, léxica, lingüística o sintáctica que pudiera perturbar el oído. Incorporamos el voseo, lo cual tampoco resultó una tarea sencilla dado que el latín carece de la distinción *usted/vos*. En este sentido, nos vimos obligados a hacer un relevamiento de los cruces dialógicos entre los personajes y establecer posibles equivalencias entre los tratos de cortesía entre ellos. Apelando a disciplinas auxiliares de la filología, intentamos establecer distintos registros o niveles de lengua que se acomodaran a los usos de los personajes desde nuestra recepción. El objetivo fue ofrecer una traducción cuya lectura pudiera verse y cuya ejecución pudiera decirse.

Hoy, con una traducción terminada y pronta a ver la luz, solo nos resta compartir un pequeño pasaje ilustrativo de la comedia, con la esperanza de que el producto de nuestro trabajo, en tanto fruto del largo recorrido aquí expuesto, pueda ser “visto” por los lectores y, por qué no, “comprendido” por futuros espectadores.

Terencio, *El Eunuco*, Acto I, Escena III 292- 321
Quéreas – Parmenón

QUÉREAS

(*Sin ver a Parmenón.*) Estoy muerto. La chica no está por ninguna parte y yo tampoco, que la he perdido de mi vista. ¿Dónde buscarla? ¿Dónde seguir sus pasos? ¿A quién preguntar? ¿Qué camino voy a tomar? Estoy confundido. Esta es mi única esperanza: donde sea que esté, no puede estar escondida todo el día. ¡Qué bello rostro! A partir de ahora borro a todas las mujeres de mi mente. Estoy de harto de sus figuras vulgares.

PARMENÓN

(*Aparte.*) Acá viene el otro. No sé qué dice del amor. ¡Ay, pobre viejo! La verdad es que si este se enamora, dirás que aquello otro fue un juego y una broma, comparado con la locura que este va a desatar.

QUÉREAS

Que los dioses y las diosas arruinen a aquel viejo que hoy me retuvo. Y también a mí por haberme quedado con él. Incluso por prestarle atención. Pero aquí está Parmenón.

PARMENÓN

¿Por qué estás tan cabizbajo? ¿Por qué tan exaltado? ¿De dónde venís?

QUÉREAS

¿Yo? ¡Por Hércules! No sé ni de dónde vengo, ni a dónde voy. Me olvidé por completo de mí mismo.

PARMENÓN

¿Cómo es eso?

QUÉREAS

Estoy enamorado.

PARMENÓN

Mmm...

QUÉREAS

Ahora, Parmenón, vas a demostrar qué clase de hombre sos. ¿Te acordás de que muchas veces, cada vez que llevabas a escondiditas toda la comida de mi padre a tu cuartito, me prometiste: "Quéreas, vos solamente buscate algo que ames, yo voy a hacer que conozcas cuán útil soy en estas cosas"?

PARMENÓN

¡Vamos, zonzo!

QUÉREAS

Así fue, ¡por Hércules! Ahora cumplí con tus promesas, por favor, si en verdad te parece que el asunto merece que muevas tus músculos. Esta chica no se parece a nuestras chicas, cuyas madres se dedican a que anden con los hombros caídos, el pecho fajado para que parezcan más flacas. Si alguna está un poco más vigorosa, dice que es un boxeador y le quitan la comida. Aunque sea pulposa, con los cuidados las vuelven juncos, y así, entonces, son amadas.

PARMENÓN

¿Y tu chica qué tal?

QUÉREAS

Un rostro sin igual.

PARMENÓN

¡Apa!

QUÉREAS

Un color verdadero, un cuerpo turgente y lleno de jugo.

PARMENÓN

¿Años?

QUÉREAS

¿Años? Dieciséis.

PARMENÓN

En la flor de la edad.

QUÉREAS

Por la fuerza, a escondidas, con súplicas: traémela como sea. No me importa nada, con tal de que sea solo mía.

Referencias

- Bexley, E. (2014): "Plautus and Terence in Performance". En: Fontaine, M / A. Scafuro (eds.): *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, pp.462-476.
- Botton-Burlá, F. (1994): "La traducción". En: Brunel, P. / Y. Chevrel (dir.): *Compendio de Literatura Comparada*. México: Siglo XXI, pp. 329-346.
- Costa, J. (2007): *Manual de Derecho Romano Público y Privado*. Buenos Aires: Lexis Nexis.
- Christenson, D. (2013): "Eunuchus". En: Augoustakis, A. /A. Traill (eds.): *A Companion to Terence*. Malden-Oxford: Blackwell, pp. 262-280.
- Delignon, B. (2008): "Types plautiniens et types térentiens dans l'Eunuque: modalités et enjeux d'une confrontation". En: *Vita Latina* 179, pp. 2-17.
- Di Pietro, A. (1996): *Derecho privado romano*. Buenos Aires: Depalma.
- Dubatti, J.(2007): *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia y subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dupont, F. / P. Letessier (2011): *Le Théâtre Romain*, París: Armand Colin.
- Elam, K. (2002): *The Semiotics of Theatre and Drama*. Nueva York: Routledge.
- Fernández de Buján, A. (2010): *Derecho Privado Romano*. Madrid: Justel.

- Hurtado Albir, A. (2011): *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- López, A. / A. Pociña (1997): *P. Terencio Afro. El Eunuco*. Barcelona: Akal.
- López Fonseca, A. (2013): "La traducción dramática: textos para ver, oír... sentir". En: *Estudios de Traducción* 3, pp. 269-281.
- Manuwald, G. (2006): "Terence's *Eunuchus* and the Conventions of Roman Comedy". En: *Aevum antiquum* 6, pp. 423-442.
- Palacios, V. / M. Suárez (eds.) (2015): *Terencio: nuevas lecturas y perspectivas*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Pavis, P. (2008): "Puesta en escena, *performance*: ¿cuál es la diferencia?". En: *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral* 7, pp. 1-37. Disponible en: <<http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero7/articulo/129/puesta-en-escena-performance-cual-es-la-diferencia.html>> [Último acceso: 01-07-2016].
- Pujante, A. / K. Gregor (eds) (1996): *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Starks, J. (2013): "*Opera in bello, in otio, in negotio*: Terence and Rome in the 160s BCE". En: Augoustakis, A./ A. Traill (eds.): *A Companion to Terence*. Malden-Oxford: Blackwell, pp. 132-154.
- Ubersfeld, A. (1989): *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

Mariana V. Breijo es Licenciada en Letras y Profesora de enseñanza media y superior en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde actualmente se encuentra en la etapa final de sus estudios de posgrado. Ha participado en equipos de investigación sobre comedia y traducción que tuvieron como resultado la publicación de traducciones en colaboración de comedias de Plauto y Terencio, así como artículos críticos en distintas revistas especializadas.

Enzo Diolaiti es graduado de la carrera de Letras (con orientación en Letras Clásicas) por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente desarrolla su investigación en torno a la intergenericidad que experimentan la comedia y la oratoria latinas en la Roma republicana. Participa, asimismo, de diversos proyectos dedicados a la traducción de y al estudio de la comedia en Plauto y Terencio.

Violeta Palacios se licenció en la carrera de Letras con orientación en Lenguas y Literaturas Clásicas en la Universidad de Buenos Aires y está cursando la Maestría en Estudios Clásicos en la misma institución. Participó en la traducción de varias comedias latinas, de Plauto y Terencio, y en grupos de investigación dedicados al estudio de este género literario desde distintos abordajes, que incluyeron el humor y la traducción, en el marco de los cuales llevó a cabo publicaciones. Continúa con ambas actividades hasta la actualidad.

Marcela A. Suárez es Doctora en Letras con orientación en Lenguas Clásicas (Universidad de Buenos Aires). Se desempeña como Profesora Titular Regular de Lengua y Cultura Latinas del departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Es investigadora independiente del CONICET. Ha dirigido proyectos de investigación interdisciplinarios en torno de la *palliata* plautina. Desde hace varios años dirige proyectos dedicados a la traducción de la obra de Plauto y Terencio y al estudio del humor performativo en las comedias terencianas. Asimismo, se ha dedicado a la tarea de rescatar documentos y textos latinos pertenecientes al período colonial. Cuenta con múltiples publicaciones nacionales e internacionales en las siguientes áreas: Literatura latina, Literatura jesuítica y Tradición Clásica en América.

Romina L. Vázquez es Licenciada en Letras, con orientación en Letras Clásicas, por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente cursa su Doctorado y es becaria de esa misma institución con una investigación sobre el humor performativo en la comedia de Plauto y los problemas de su traducción. Ha traducido, en colaboración, diversas comedias de Plauto y Terencio. Participa de proyectos dedicados a la traducción y el estudio de diversos aspectos de la comedia *palliata*.