

Trabajo de Final de Máster

EL TEATRO CLÁSICO EN LA CONTEMPORANEIDAD
Una perspectiva literaria sobre la traducción de Eurípides

Autora:

Ottavia Susanna Margherita Ferrario

Directora:

Laura Mejías Climent

Máster de Investigación en Traducción e Interpretación

2020/2021

Fecha de defensa:

Julio 2021



Resumen:

El patrimonio cultural clásico y, dentro de ello, la literatura teatral se perciben hoy en día cada vez más lejanos y ajenos. Este trabajo se propone estudiar una obra de un autor antiguo (Eurípides, perteneciente a la cultura griega antigua) desde un punto de vista traductológico, a través de un modelo de análisis y de una clasificación que sean útiles al traductor para escoger las técnicas de traducción de una manera más consciente y, en consecuencia, renovar el interés del público receptor hacia el patrimonio teatral clásico.

Mi trabajo busca adoptar una perspectiva principalmente literaria, dentro del ámbito traductológico, y trabajar sobre textos dramáticos, es decir, sobre traducciones dirigidas al ámbito editorial y a la lectura propia. La esperanza es que dicha perspectiva teórica pueda producir un estudio preliminar para desarrollar en el futuro una línea de investigación sobre los correspondientes textos teatrales, o sea, sobre la *representabilidad* y recepción del teatro antiguo por parte del público contemporáneo.

Mi investigación, que llevaré a cabo primero de una manera descriptiva y luego introduciendo una valoración preliminar de las técnicas de traducción identificadas (que sirva como punto de partida para futuros estudios de recepción), tendrá como objeto de estudio dos traducciones al italiano de la tragedia *Helena*. Teniendo en cuenta el debate todavía abierto sobre la traducción teatral como hecho literario o audiovisual, y junto con adoptar la perspectiva literaria antes mencionada, voy a considerar al mismo tiempo el componente audiovisual que está potencialmente incluido dentro de cada texto dramático, aún sin llegar a su representación.

Palabras clave: técnicas de traducción, texto dramático, teatro clásico, tragedia griega, recepción.

El trabajo está redactado según las normas de estilo recomendadas por la UJI (estilo APA).

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
1.1 Motivación personal	5
1.2 Justificación y estructura.....	6
1.3 Obietivos y pregunta de investigación	7
2. LA TRADUCCIÓN TEATRAL	8
2.1 Definición	8
2.2 Enfoques	11
2.3 El teatro clásico: la tragedia griega	14
3. LAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	18
3.1 Definición	18
3.2 Clasificaciones	19
4. CORPUS Y METODOLOGÍA	25
4.1 Contextualización de la obra: la tragedia <i>Helena</i> de Eurípides y su traducción al italiano.....	25
4.2 Modelo de análisis y búsqueda de técnicas.....	29
5. ANÁLISIS	33
5.1 Aplicación del modelo al primer episodio de <i>Helena</i>	33
5.1.1 Perspectiva comunicativa.....	33

5.1.2	Perspectiva pragmática	42
5.1.3	Perspectiva semántica	55
5.2	Técnicas de traducción	59
6.	CONCLUSIONES	83
6.1	Recapitulación de los resultados	83
6.2	Perspectivas futuras de análisis: estudios sobre recepción y <i>representabilidad</i>	86
	BIBLIOGRAFÍA	88

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Motivación personal

La motivación personal detrás de este trabajo es mi formación filológica-clásica y mi pasión por la cultura griega antigua. En particular, a lo largo de mi carrera anterior, desarrollé un interés especial hacia el teatro trágico, por un lado, y hacia la mitología por el otro. El resultado fueron primero una tesis de grado sobre el personaje de Helena de Troya dentro de la obra del historiador Heródoto (siglo V a. C.) y después una tesis de máster sobre este mismo personaje dentro de la obra del tragediógrafo Eurípides (siglo V a. C.). Este segundo trabajo se enfocó sobre todo en la tragedia *Helena* (412 a. C.), por la siguiente motivación: esta tragedia, así como la obra de Heródoto, adopta una versión alternativa del mito de la Guerra de Troya, según la cual Helena en realidad nunca se encontró en la ciudad, sino que, por un engaño de los dioses, se quedó prisionera en Egipto esperando fielmente el regreso de su esposo Menelao. Mientras tanto, en Troya, los dos ejércitos griego y local pelearon durante diez años por un fantasma, que por fin desapareció después de que Menelao encontró a la verdadera Helena al llegar a Egipto. Se trata de una versión adoptada por primera vez por el poeta lírico Estesícoro entre los siglos VII y VI a. C., y que, por razones diferentes, fue propuesta otra vez un siglo después por los dos autores antes mencionados. En el caso de Eurípides, dicha versión del mito abre la puerta a varias reflexiones de naturaleza filosófica sobre la inutilidad de la guerra, el tema del contraste entre opinión y realidad, el misterio y lo insondable de la suerte humana, de la cual los dioses se convierten en símbolos cuyo sentido es difícil o imposible de entender por el hombre. La profundidad de todos estos temas siempre me ha fascinado en los años posteriores a mi titulación, mientras que, paralelamente, desarrollaba un profundo interés hacia la traducción y la traductología, que me llevó a cursar este máster. Llegando al final de este interesante y enriquecedor recorrido de estudios que ha estado acompañándome en los últimos dos años, me gustaría con este trabajo volver a mis intereses filológicos juntándolos con cuanto he aprendido sobre traducción y traductología, esperando que resulte una elaboración significativa que pueda también salir útil para trabajos de investigación futuros.

1.2 Justificación y estructura

Bajo el punto de vista de la investigación, creo que sería interesante conectar la tragedia clásica con la actualidad, así como indagar sobre una obra poco estudiada desde la perspectiva concreta de la traducción. De hecho, a pesar de los dos milenios y medio que nos separan de la época en la cual la tragedia *Helena* fue escrita y representada por primera vez, los temas que trata son universales y tienen validez hasta el día de hoy. Y estas consideraciones valen no solo con respecto a esta tragedia, sino también se pueden referir a todo el teatro griego antiguo. Sobre todo, el teatro trágico, con la impactante profundidad de los temas tratados por sus autores, podría tener una relevancia significativa en la contemporaneidad. Sin embargo, la diferencia lingüística representa un primer gran obstáculo para que el público contemporáneo pueda disfrutar la lectura y/o la representación de las tragedias antiguas, dado que las traducciones disponibles no siempre resultan interesantes para un destinatario que no esté ya involucrado (por trabajo, estudio o pasión) en el ámbito cultural clásico.

La combinación lingüística griego antiguo-italiano se debe al hecho de que me resulta más cómodo trabajar sobre traducciones a mi lengua materna, para detectar y valorar el empleo de las varias técnicas dentro de dos traducciones de *Helena* de una manera suficientemente eficaz.

Mi trabajo se divide en seis capítulos, más la bibliografía. Después de este primer capítulo introductorio, en el capítulo dos me centraré en la traducción teatral en general. En el tercer capítulo voy a introducir el concepto de técnica de traducción y el cuarto capítulo estará dedicado a la descripción del pequeño corpus sobre el cual voy a trabajar y a la exposición de la metodología y del modelo de análisis que voy a aplicar. El capítulo cinco, donde tendrá lugar el análisis literario y traductológico, es el corazón del trabajo. En las conclusiones (capítulo seis) habrá una recapitulación de los resultados obtenidos y, al final, se abrirá el camino a una eventual y deseable línea de investigación futura sobre *representabilidad* y recepción.

1.4 Objetivos y pregunta de investigación

El objetivo principal es analizar fragmentos traducidos, procedentes de dos traducciones diferentes, de la tragedia clásica griega *Helena* y detectar, describir y comparar las técnicas de traducción empleadas en ellos. Se trata de «traducciones introductorias» (Aaltonen, 2010: 105-110), dirigidas al ámbito editorial y a la lectura propia. Después de dichos análisis y comparación, la intención es destacar, en el caso de que haya diferencias, las técnicas utilizadas por un traductor u otro que parezcan más adecuadas a un hipotético público meta. El objetivo secundario es abrir el camino a investigaciones futuras sobre traducción y *representabilidad* de los textos teatrales clásicos, así como a estudios de recepción para acercar el teatro antiguo al público contemporáneo. Así pues, mi objetivo general es proponer un estudio de caso que pueda resultar útil para crear un puente entre los autores clásicos y los lectores contemporáneos, entre pasado y presente, a través de la traductología.

Para conseguir el objetivo principal voy a aplicar una metodología parcialmente descriptiva y también empírica (análisis cualitativo y cuantitativo de datos) orientada a la comparación mencionada en el párrafo anterior: selección manual de fragmentos dentro de un episodio de la tragedia, análisis del episodio a través del modelo «integral e integrador» propuesto por Ezpeleta (2007: 366-406), búsqueda, dentro de los fragmentos, de las técnicas de traducción (según la clasificación de Hurtado) empleadas en dos traducciones (hasta aquí, será un trabajo descriptivo) y, finalmente, comparación de naturaleza manual entre estas últimas. Seguirá una valoración preliminar de las técnicas (según los parámetros contenidos en el modelo de análisis y en las clasificaciones consideradas), que tendrá que ser comprobada por futuros estudios de recepción.

La pregunta de investigación que propongo se refiere al objetivo principal, dejando implícito el consiguiente objetivo secundario: ¿Es posible estudiar obras de los autores teatrales antiguos (en este caso, una tragedia de Eurípides) desde un punto de vista al mismo tiempo traductológico y literario, aplicando un modelo de análisis y detectando las técnicas empleadas en traducciones de diferentes autores?

2. LA TRADUCCIÓN TEATRAL

2.1 Definición

¿Qué es la traducción teatral? La dificultad para encontrar una definición adecuada ya queda patente de una manera muy clara y exhaustiva en el artículo «Entre la página y la escena. ¿Dónde encuadrar la traducción teatral?» de Carrero Martín y Lapeña (2020: 373-349). El artículo destaca una contraposición fundamental entre una posición «tradicional», que considera la traducción teatral una tipología de traducción literaria, y una posición que, al revés, ve la cercanía de la traducción teatral con la traducción audiovisual, debido a su carácter «práctico». Existe así un debate abierto entre expertos defensores de una u otra posición, descrito con precisión en dicho artículo.

Primero, es necesario definir la traducción audiovisual. Entre las varias numerosísimas definiciones propuestas hasta la fecha, cabe citar la de Martínez Sierra (2012: 30), una de las que podríamos considerar más amplia y completa:

Modalidad general de traducción que se ocupa de los textos audiovisuales, los cuales se caracterizan porque se transmiten a través de dos canales simultáneos y complementarios (el acústico y el visual) y por presentar una combinación, también simultánea y complementaria, de varios códigos de significación [...] Se trata de una variedad de traducción que presenta una serie de características propias que la definen frente a la traducción escrita y a la interpretación.

La definición de traducción audiovisual como «modalidad general de traducción» se refiere a las varias modalidades de traducción específicas como, por ejemplo, doblaje y subtitulación (en el caso de los productos destinados a la transmisión por pantalla). El artículo de Carrero y Lapeña (2020) proporciona después una definición de traducción teatral (o dramática, o de textos dramáticos/teatrales/espectaculares...) como «la traducción de una obra de teatro para su posterior representación» o bien «para otros menesteres como el estudio, la edición [...]». A continuación, se presenta una visión general primero de los autores en contra de la asimilación ente traducción teatral y audiovisual (por ejemplo, Sokoli,

2005: 182, o Delabastita, 1989: 197), y luego de autores a favor (entre otros, Chaume, 2012: 25, o Mayoral, 2012: 179-180). También se analiza una serie de características que acercan o alejan entre ellas la traducción teatral y audiovisual, llegando a la conclusión que, aunque es imposible alcanzar una posición definitiva, los argumentos contrarios a la cercanía entre traducción teatral y audiovisual son los más débiles, y que lo más recomendable es buscar una sinergia y una flexibilidad entre las diferentes modalidades de traducción.

La posición que toman las páginas de este trabajo se alinea con esta conclusión y, así, trataré de ponerla en práctica en mi trabajo. Sin embargo, podría señalarse que en el artículo falta una claridad terminológica que distinga entre la traducción del texto teatral (o sea, del espectáculo) y la traducción del texto dramático (o sea, del texto escrito tanto para ser representado como para ser leído). En el primer caso, la cercanía con la traducción audiovisual resulta ser muy evidente, mientras que, en el segundo caso, queda más patente el componente literario. Con respecto a esta distinción, cabe mencionar la triple definición de traducción teatral proporcionada por Ezpeleta (2009: 12-17):

- a) como la mediación interlingüística e intercultural que opera entre dos textos dramáticos [...]
- b) el proceso intersemiótico —que además es interlingüístico e intercultural— de transposición escénica del texto dramático, cuyo fin último es un texto teatral traducido [...]
- c) la de la sobretitulación como forma de mediación que asiste y acompaña al texto teatral —o representación— [...].

En mi trabajo, voy a basarme en el punto a), que considera los textos dramáticos bajo una perspectiva sobre todo literaria. Al mismo tiempo, la triple definición propuesta por Ezpeleta demuestra que dentro de cada texto dramático queda potencialmente un texto teatral, o sea, una representación, y todos los aspectos no verbales que esta última implica. De esta manera, se puede llegar a la misma conclusión del artículo de Carrero Martín y Lapeña (2020: 389), según la cual es necesario considerar la perspectiva literaria «tradicional» y la perspectiva «práctica» audiovisual no como incompatibles sino en términos de sinergia la una con la otra, justificando esta conclusión con una mayor precisión semántica. La finalidad de mi investigación es analizar la traducción de un texto dramático, que se transforma desde un punto de vista interlingüístico e intercultural (perspectiva literaria), involucrando también

a los dominantes estéticos «que se hallan incardinados en el texto escrito» (Ezpeleta, 2009: 13) y que se actualizarán en una eventual representación (perspectiva audiovisual).

Los dominantes estéticos, que Ezpeleta describe como «intelectuales, visuales, sonoros, etc.» (2009: 13), se pueden clasificar de una manera detallada siguiendo un esquema propuesto por Zuber-Skerritt (1988: 485-490): se trata de una clasificación de signos simbólicos detectados en la producción teatral de Tennessee Williams, pero, como el mismo Zuber-Skerritt declara, el esquema tiene sobre todo una validez teórica, entonces se puede aplicar a cualquier texto dramático o teatral. Los seis puntos del esquema contraponen símbolos: 1. verbales y no verbales; 2. universales y confinados; 3. usados con frecuencia en las obras del autor y usados en una única obra; 4. tradicionales y personales; 5. dirigidos al intelecto y dirigidos al sentimiento; 6. que aparecen (signos acústicos, visuales, lingüísticos) y que tienen una función (signos de acentuación y de asociación). Creo que el concepto de símbolo explica muy bien la naturaleza de estos componentes, que se pueden manifestar de maneras diferentes tanto en el texto escrito como en el texto representado, y que el traductor, en particular, siempre debe tener en cuenta. Para traducir correctamente una obra teatral es fundamental conocerla en profundidad, tanto desde un punto de vista textual como desde un punto de vista paratextual, considerando no solo el texto dramático sino también los elementos del texto escénico que podemos percibir e imaginar interpretando todos los indicios que las palabras escritas nos ofrecen. Así, será posible transmitir el mensaje global vehiculado por la obra teatral al lector o al público, que, simplemente leyendo o viendo el espectáculo, cumple una operación de codificación y decodificación dentro de la cual entran tanto elementos lingüísticos como paralingüísticos.

Otro concepto fundamental que emerge de la primera parte de la definición de traducción teatral de Ezpeleta es el de mediación, tanto desde un punto de vista interlingüístico como intercultural. Sobre la traducción teatral como mediación y las similitudes entre las actividades del dramaturgo, del actor y del traductor, cabe mencionar el artículo de Teruel, Montalt y Ezpeleta «Traducir a Shakespeare. La palabra del actor» (2009: 43-55). En este artículo emerge el concepto esencial de «intertextualidad», que se revela una clave imprescindible para investigar sobre la traducción teatral, en particular, de los clásicos. Para

traducir correctamente un texto teatral, de hecho, es fundamental conocer las fuentes del autor y la tradición literaria en la cual él mismo se situaba. El artículo pone el ejemplo de Shakespeare, pero los conceptos expuestos tienen la misma validez con respecto al teatro griego antiguo, que igualmente forma parte del canon clásico occidental. Profundizaré en estos conceptos en los párrafos siguientes.

2.2 Enfoques

El artículo de Joseph Che Suh «Compounding Issues on the Translation of the Drama/Theatre Texts» (2002: 51-57) ofrece una visión general muy útil sobre los asuntos relacionados con la traducción teatral. Che Suh distingue entre un enfoque tradicional, basado en una perspectiva estrictamente lingüística, en el concepto de «equivalencia» y en la superioridad del texto fuente sobre el texto meta, y otro enfoque más innovador que adopta una perspectiva histórica y atribuye importancia a los conceptos de mediación e intercambio cultural. La investigación sobre la traducción teatral tiene que considerar ambos enfoques. El primero se plantea el objetivo de mantener, a través del respeto de los elementos lingüísticos y estilísticos, la misma base ideológica del original, que en algunos casos específicos fue alterada por traductores que atribuyeron demasiada importancia a los elementos extralingüísticos (Bassnett, 1978: 161-180). Sin embargo, al mismo tiempo, autores defensores de este enfoque se muestran conscientes de la importancia del nivel prosódico, es decir, de elementos extralingüísticos como el ritmo y la entonación: «Linguistic expression in theatre is a structure of signs constituted not only as discourse signs, but also as other signs» (Bogatyrev, 1971: 517-530). El segundo enfoque está más orientado a la cultura meta y a la recepción del texto, destaca el cambio cultural que ocurre cuando el texto fuente es trasladado dentro de un nuevo contexto y la mediación representada por la actividad del traductor (Aaltonen, 1993: 26-27; Moravkova, 1993: 35). Los dos enfoques tienen validez: el primero se ve más aplicable a la traducción y a la investigación de textos dramáticos, mientras que el segundo es más aplicable a los textos teatrales y a los estudios sobre representación y recepción. Sin embargo, uno no excluye al otro y, como siempre, la mejor aproximación es la que se caracteriza por su flexibilidad y su apertura a varios enfoques. Según Che Suh, la perspectiva semiótica puede representar un puente entre las diferentes

tendencias, a través de un análisis sistemático y objetivo que ayuda a decidir en qué medida mantener en la traducción los aspectos «extranjeros» del original o «adaptarlos» a la cultura meta (2002: 55). Mi trabajo, centrándose en el texto escrito (punto a de la triple definición de Ezpeleta), no llega a considerar la perspectiva semiótica, que es propia de la transposición escénica (punto b), pero igualmente aplicará elementos procedentes de varios enfoques tras un exhaustivo análisis textual.

Una clasificación diferente, pero igualmente interesante, de los enfoques de traducción e investigación es la ofrecida por Farahzad en el artículo «Translation as an Intertextual Practice» (2011: 125-131). La autora distingue tres enfoques, cada uno caracterizado por una diferente relación entre el texto fuente (prototexto) y el texto meta (metatexto). El primer enfoque, más o menos correspondiente al primero detectado por Che Suh, considera el texto como un producto, se basa en la lingüística estructural y en la pasividad del receptor y su objetivo es reproducir el significado del texto fuente a través de una única posible traducción. El segundo enfoque, más dinámico y similar al segundo descrito por Che Suh, ve el texto como un proceso, introduce la participación activa del lector/receptor y acepta varias posibilidades de traducción según las diferentes interpretaciones que pueden surgir. El tercer es sin duda el más interesante entre todos, dado que introduce la importante noción de «intertextualidad» («The text is a permutation of texts, an intertextuality», como escribe Julia Kristeva, 1980: 36): el texto ya no se considera como algo aislado, sino como parte de una cadena de textos que empezó en el pasado y continuará en el futuro, relacionándose diacrónicamente con el pasado y sincrónicamente con el presente. Bajo esta perspectiva, ya no tiene sentido hablar de texto origen o de texto fuente, dado que solo existe una infinita serie de conexiones y referencias entre textos. La intertextualidad puede ser *overt*, cuando aparecen citas directas a otros textos, o *covert*, cuando se mantiene en un nivel más profundo y conceptual. Además, la intertextualidad puede operar a nivel local (*intralingual level*), cuando el prototexto se relaciona con textos escritos en su mismo idioma, o a nivel global (*interlingual level*), cuando el prototexto es traducido y a través del metatexto se relaciona con textos en diferentes idiomas. Farahzad profundiza en estos últimos conceptos a través de ejemplos y esquemas, y concluye destacando cómo el concepto de equivalencia, típico sobre

todo del primer enfoque, pierde todo sentido frente a la intertextualidad. Efectivamente, la noción de intertextualidad abre nuevas e interesantes perspectivas al traductor y al investigador en traducción, y resulta especialmente interesante aplicada al estudio de los clásicos, cuyos autores se ponían en contacto directo con sus fuentes literarias y se convertían ellos mismos en fuentes para obras futuras, dentro de la cadena intertextual explícitamente mencionada por Farahzad. En mi análisis, como ya he declarado, trataré de combinar la perspectiva literaria tradicional con enfoques más dinámicos, entre los cuales la perspectiva intertextual tiene sin duda gran importancia.

La relevancia de la perspectiva intertextual es destacada también en el artículo de Pilar Ezpeleta «Dialogism and *The Comedy of Errors*. The interaction of discourses from the source presented to modern Spanish translations» (2010). Adoptando a Shakespeare como modelo, la autora analiza ejemplos de intertextualidad dentro de la obra *La comedia de las equivocaciones*. La intertextualidad se describe como una «interrelación dialógica» entre referencias textuales pertenecientes al pasado, al presente y también al futuro tanto dentro del texto dramático como dentro de sus traducciones. En los casos de los textos traducidos, la intertextualidad se puede ver bajo una doble perspectiva: por un lado, ocurre dentro del proceso de apropiación por parte del autor de sus fuentes literarias y, por el otro, dentro del mismo proceso de traducción. En el artículo, Ezpeleta, inspirándose en las palabras de Roland Barthes «any text is an intertext» (1981: 31-47) y en el trabajo de Bakhtin sobre el concepto de «dialogismo» (1981), describe y justifica la importancia del enfoque intertextual como modalidad para superar la individualidad de una obra y para crear alrededor de ella un contexto, destacando así la naturaleza social de la literatura y también de la traducción, a través de la cual se coloca un texto literario dentro de un nuevo contexto socio-histórico. Además, el enfoque intertextual es productivo, entre otros aspectos, para poder desarrollar un modelo de análisis completo y adecuado para los textos dramáticos clásicos, que yo misma voy a aplicar a la tragedia *Helena* en uno de los próximos capítulos. Una base significativa para la elaboración de este modelo teórico, del cual hablaré detalladamente más tarde, es la clasificación de los varios tipos de intertextualidad propuesta por Robert Miola en el artículo «Seven Types of Intertextuality» (2004: 13-25). Aunque se refiere sobre todo a la literatura

proto moderna y a Shakespeare, siendo este último un clásico, cabe considerar que dicha clasificación pueda tener una validez universal. Las categorías propuestas por Miola (2004) son estas: la categoría I, o sea, las referencias intertextuales directamente proporcionadas por el autor del texto dramático; la categoría II, es decir, la tradición literaria más amplia; y la categoría III, las modalidades culturales de lectura e interpretación, que incluye los parálogos, o sea, una tipología de intertextualidad que nace cuando el texto literario entra a formar parte del contexto cultural y a circular en él.

2.3 El teatro clásico: la tragedia griega

La denominación «teatro clásico» se refiere al canon de obras dramáticas/teatrales pertenecientes a la tradición cultural occidental que se siguen representando a lo largo del tiempo y que contienen en su interior complejas relaciones intertextuales basadas en el intercambio de ideas, situaciones, modelos. El teatro occidental nació en Grecia durante la edad arcaica, alrededor del siglo VI a. C. En mi trabajo, voy a utilizar una tragedia de Eurípides, *Helena*, representada por primera vez en Atenas en el año 412 a. C. Para entender bien este análisis, es indispensable introducir algunas nociones sobre el teatro griego antiguo, que tenía características bastante diferentes tanto del teatro moderno como del contemporáneo al cual estamos acostumbrados hoy en día.

El teatro en la Grecia antigua era un culto que involucraba a la ciudad (*polis*) entera, y las historias de héroes y deidades que se representaban tenían un valor simbólico, educativo y también catártico que se ha perdido casi totalmente para el hombre contemporáneo, debido a la diferencia profunda de los contextos histórico y espiritual. La representación de tragedias y comedias (y de obras pertenecientes a otro género teatral, el drama satírico) ocurría, en la ciudad de Atenas, todos los años en dos momentos específicos correspondientes a las Dionisias, celebraciones dedicadas a Dioniso. Este último era una deidad compleja, relacionada no solo con el teatro sino también con algunos aspectos irracionales de la realidad y hasta con el concepto de resurrección después de la muerte. Uno de los símbolos de Dioniso era la máscara, que los actores (todos hombres) siempre llevaban a lo largo de su actuación.

Según la tradición, la tragedia nació evolucionando de cantos rituales dedicados al dios. En el siglo V, la edad dorada de la historia griega clásica, las representaciones teatrales en la ciudad de Atenas se desarrollaban a lo largo de cuatro días (consideramos la festividad más importante, las Grandes Dionisias) y se colocaban dentro de un contexto de competición entre tres autores trágicos (los primeros tres días) y de cinco autores cómicos (el último día). Con respecto a la tragedia, que es el género sobre el cual voy a trabajar, cada autor tenía que representar una tetralogía compuesta por tres tragedias y un drama satírico, cuya representación ocupaba la jornada entera. Todos los habitantes de la ciudad, incluidos esclavos, mujeres y niños, asistían a la representación, que suponía un verdadero ritual.

Solo una pequeña parte de la inmensa producción teatral griega antigua ha sobrevivido hasta el día de hoy. En particular, con respecto a la tragedia, solo llegaron completas las obras de los tres autores más importantes: siete dramas de Ésquilo, siete de Sófocles y diecinueve de Eurípides (y entre ellos la tragedia *Helena*). Los temas tratados en la tragedia casi siempre se inspiraban en la mitología. Con la excepción de algunos dramas históricos (de los cuales solo sobrevivió entero uno de Ésquilo), la mayoría de los dramas veían representados los acontecimientos relacionados con héroes y deidades. Como los mitos pertenecían a la tradición y al patrimonio compartido por todos los griegos, el público ya conocía las historias que observaba en la escena, que se convertían en ocasiones para reflexionar sobre la complejidad y los misterios de la realidad y de la suerte humana. Los héroes trágicos son protagonistas en las tragedias de profundos sufrimientos, viendo los cuales el público aprendía y de alguna manera se purificaba (función catártica del teatro antiguo). Sin embargo, no siempre tragedia era sinónimo de final triste: en la producción de los tres autores que aún podemos leer, se encuentran dramas en los cuales el contraste en apariencia insanable que está en la base de la historia al final se soluciona de una manera positiva para los protagonistas (a menudo gracias a la intervención de un dios, el *deus ex machina*). La diferencia entre Ésquilo, Sófocles y Eurípides se refleja en la percepción distinta de héroes y dioses que emerge de sus tragedias: en el primero, se percibe una fuerte confianza en la justicia divina y los héroes, aun sufriendo, ocupan un nivel claramente superior a los seres humanos, mientras que en Sófocles y sobre todo en Eurípides los héroes aparecen cada vez más

humanizados y los dioses se convierten en símbolos de una realidad que no siempre se corresponde con una justicia comprensible para el hombre. Volveré sobre todos estos temas en el momento de introducir el análisis de la tragedia a la cual dedicaré mi investigación, *Helena*.

Es evidente que traducir a una lengua moderna una tragedia griega antigua implica un cambio de contexto histórico y socio-cultural muy profundo. Además, muchas veces, las tragedias antiguas, escritas sin duda para ser representadas, se leen y se estudian como textos estrictamente literarios, sin considerar o hasta ignorando aspectos fundamentales como la música que acompañaba las representaciones, las costumbres, los movimientos del coro, etc. Todos estos elementos no evidentes se quedan presentes en el texto dramático, sobre el cual se enfoca mi estudio: es deber del traductor cumplir un trabajo de mediación intercultural para que todos estos aspectos intrínsecos del teatro antiguo no se pierdan en la traducción, pero, al mismo tiempo, se modifiquen para que el lector (en el caso de mi trabajo) pueda percibirlos aun sin una adecuada preparación histórica y filológica. De hecho, a pesar de la pertenencia de la tragedia griega al mismo mundo occidental (del cual representa también una de sus raíces culturales más profundas), la traducción de obras escritas hace dos milenios y medio involucra elementos de mediación e interculturalidad, así como la traducción de obras procedentes de otras culturas. Para lograr este objetivo, al menos desde el punto de vista de la traducción dramática, es indispensable llevar a cabo un análisis profundo y exhaustivo del texto dramático, así como aplicar técnicas de traducción adecuadas. El estudio de caso que voy a presentar en este trabajo quiere proponer, a posteriori, un ejemplo de una actividad de este tipo. El modelo de análisis de Ezpeleta (2007), que voy a aplicar y que comentaré más tarde de una manera detallada (véase la sección 4.2 del capítulo 4), tiene su punto fuerte en la combinación de diferentes enfoques y perspectivas, permitiendo echar una mirada global al texto clásico e incluyendo así todos aquellos elementos que quedan implícitos para el lector contemporáneo. El traductor, aplicando este modelo, tiene la posibilidad de cumplir su labor de mediación de una manera eficaz y de elegir adecuadamente método, estrategias y técnicas de traducción. Ezpeleta (2007) usa como ejemplo un pasaje de *Hamlet* de Shakespeare; sin embargo, la validez del modelo se puede extender a otros textos

clásicos, gracias a la pertenencia de estos últimos a un repertorio dramático común a todas las culturas occidentales. Así define los clásicos Italo Calvino:

se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual [...] 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 (1993: 14- 15).

3. LAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN

3.1 Definición

Las técnicas de traducción, a las cuales me dedicaré en este apartado, representan el fenómeno de estudio específico de mi trabajo, dentro de la tragedia griega. Con respecto a su definición y clasificación, me voy a basar sobre todo en la contribución de Amparo Hurtado (2011: 256-271). Primero, la autora distingue el concepto de técnica de traducción de los otros conceptos de estrategia y método. La técnica es, según la autora, el «procedimiento verbal concreto [...] para conseguir equivalencias traductoras» que «afecta solo al resultado y a unidades menores del texto» (enfoque microtextual). El método, por otro lado, «es una opción global que recorre todo el texto y que afecta al proceso y al resultado» (enfoque macrotextual), mientras que las estrategias «se utilizan en todas las fases del proceso traductor para resolver los problemas encontrados» (Hurtado, 2011: 256-257). La importancia de las técnicas reside así en el hecho de que «sirven como instrumentos de análisis para la descripción y comparación de traducciones», que es precisamente el objetivo de mi investigación. En otras palabras, las técnicas «proporcionan un metalenguaje y una catalogación que sirve para identificar y caracterizar el resultado de una equivalencia traductora con respecto al texto original» (Hurtado, 2011: 257). En mi trabajo, el objetivo será detectar técnicas de traducción dentro de un texto dramático perteneciente al género de la tragedia griega antigua, donde se encuentran una serie de potenciales «dominantes estéticos» (Ezpeleta, 2009: 12-17) o «signos simbólicos» (Zuber-Skerritt, 1988: 487) que el traductor debe mantener en su trabajo de mediación de una lengua y una cultura a otras. La comparación entre dos traducciones diferentes servirá para detectar las técnicas más adecuadas en el caso de que haya diferencias. Dado el carácter también audiovisual de la traducción teatral, que comenté en el capítulo anterior, creo que puede resultar útil para definir y clasificar las técnicas de traducción recordar también la contribución de José Luís Martí Ferriol (2010: 91-94), según el cual las técnicas de traducción sirven para «etiquetar una solución específica para un problema muy concreto (y microtextual) del encargo de

traducción». Martí Ferriol se inspira explícitamente al trabajo de Hurtado¹, con la diferencia que su clasificación se enfoca sobre la traducción audiovisual (TAV), sobre todo, doblaje y subtitulación. Al final, las dos clasificaciones corresponden casi enteramente, con algunas pequeñas excepciones que comentaré en el apartado siguiente. El desafío de mi trabajo es tratar de aplicar una clasificación de época contemporánea como la de Hurtado a un texto dramático de una época mucho anterior a los medios audiovisuales modernos.

3.2 Clasificaciones

Después de definir el concepto de técnica y antes de proponer su propia clasificación, Hurtado (2011: 256-271) ofrece una visión general de las principales clasificaciones de las técnicas de traducción propuestas a lo largo de los últimos sesenta años.

Vinay y Darbelnet clasificaron en 1958 los «procedimientos técnicos de traducción», dentro del ámbito de las Estilísticas comparadas. Primero distinguieron entre tres planos (léxico, organización y mensaje), donde operan los procedimientos, y luego distinguieron estos últimos en siete procedimientos básicos (tres literales: préstamo, calco, traducción literal, y cuatro oblicuos: transposición, modulación, equivalencia, adaptación), más otros nueve. Estos últimos son: compensación, disolución vs concentración, amplificación vs economía, ampliación vs condensación, explicitación vs implicitación, generalización vs particularización, articulación vs yuxtaposición, gramaticalización vs lexicalización, inversión. El uso del término «procedimiento» en vez de «técnica» es un indicio de la confusión terminológica mencionada por la misma Hurtado al comienzo del capítulo, que involucra también otros conceptos como el de «proceso traductor», diferente del «resultado de la traducción», o los fenómenos lingüísticos, diferentes de los textuales.

La clasificación de Vinay y Darbelnet ha sido la base para las otras que siguieron: de las propuestas de los traductólogos bíblicos a los «procedimientos técnicos de ejecución» de Vázquez Ayora, de las matizaciones de Delisle a los «procedimientos» de Newmark.

¹ Cabe puntualizar aquí que no me refiero concretamente a la obra de Hurtado en la cual me baso en esta investigación, que se publicó después (2011) de la obra de Martí Ferriol (2010), sino en general a la contribución de la autora sobre el tema de las técnicas de traducción.

La aportación de los traductólogos bíblicos (Nida, Taber y Margot, 1964-79) es relevante sobre todo por la importancia que atribuyen a la adaptación cultural. Ellos no plantean una taxonomía con categorías ordenadas como las de Vinay y Darbelnet, sino que se centran en los casos donde no existe correspondencia entre la lengua del texto origen y la lengua de llegada. Las «técnicas de ajuste» que proponen son: adiciones, sustracciones, alteraciones y notas a pie de página. Además, introducen los conceptos de paráfrasis legítima e ilegítima, de equivalente descriptivo y de sustitución cultural.

Vázquez Ayora (1977), basándose en la comparación lingüística inglés-español, clasifica los «procedimientos técnicos de ejecución», utilizando el mismo término «procedimientos» propuesto por Vinay y Darbelnet años antes. Vázquez Ayora identifica algunos «procedimientos principales» (transposición, modulación, equivalencia, adaptación), otros «procedimientos complementarios» (amplificación, explicitación, omisión, compensación) y unos «nuevos procedimientos» (desplazamiento, inversión). A pesar de la confusión terminológica persistente entre «técnicas» y «procedimientos», la clasificación de Vázquez Ayora resulta interesante porque mucha terminología empleada por él se reencontrará en la clasificación de Hurtado, en la cual me voy a basar.

Delisle (1993) añade algunas «matizaciones» a la clasificación de Vinay y Darbelnet. Primero, sustituye las dos contraposiciones ampliación/condensación y amplificación/economía con la única contraposición refuerzo/economía. Dentro de esta categorización, Delisle distingue tres tipos de refuerzo (disolución, explicitación y perífrasis) y tres tipos de economía (concentración, implícitación, concisión). Además, añade algunas categorías nuevas: adición, omisión, paráfrasis y creación discursiva, clasificando las tres primeras como «errores de traducción» y la creación discursiva como el establecimiento de una equivalencia imprevisible. Esta última, será una técnica importante también en la clasificación de Hurtado. Sin embargo, en Delisle tampoco se encuentra una claridad terminológica, al revés hay una combinación bastante confundida de varias denominaciones («procedimiento», «estrategia», «error»...).

La propuesta de Newmark (1988) presenta el mérito de aclarar la diferencia entre «método» (enfoque macrotextual) y «procedimientos» (técnicas, enfoque microtextual). Además, añade

a la clasificación de Vinay y Darbelnet y de los traductólogos bíblicos la traducción reconocida, el equivalente funcional, la naturalización, la etiqueta de traducción.

La clasificación de Hurtado se distingue de las anteriores por su naturaleza «discursiva y funcional», combinando dos necesidades fundamentales: la necesidad de superar la confusión terminológica, a través de la distinción, mencionada en el párrafo anterior, entre método (aproximación macro-textual a la traducción, opción global), estrategias (aproximación micro-textual, se refieren a la traducción como proceso) y técnicas de traducción (aproximación micro-textual, afectan al resultado, o sea a la traducción como producto), y la necesidad de plantear una concepción dinámica y funcional de estas últimas. Como ya vimos, Hurtado define la técnica de traducción como «un procedimiento, generalmente verbal, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora», cuya utilización debe basarse en el género del texto, en el tipo de traducción (por ejemplo, técnica o literaria), en la modalidad de traducción (escrita, a la vista, interpretación consecutiva...), en la finalidad y en las características del destinatario, y en el método elegido. Las cinco características básicas de las técnicas, según Hurtado, son el hecho de que «afectan al resultado de la traducción, se catalogan en comparación con el original, se refieren a microunidades textuales, tienen un carácter discursivo y contextual, son funcionales». Por todas estas razones, considero que la clasificación de Hurtado tiene una exhaustividad y una conciencia terminológica de las que carecen las anteriores: por eso, se puede considerar una clasificación definitiva y eficaz para aplicarla a la investigación en traducción. Las técnicas de traducción listadas por Hurtado son:

- Adaptación: sustitución de un elemento cultural por otro elemento propio de la cultura receptora.
- Ampliación lingüística: adición de elementos lingüísticos.
- Amplificación: introducción de precisiones (informaciones, paráfrasis, notas) que no se encuentran en el texto original.

- Calco (léxico o estructural): traducción literal de una palabra o de un sintagma extranjero.
- Compensación: introducción en un lugar diferente del texto traducido de una información o de un efecto estilístico que no se ha podido colocar en el mismo lugar del texto original.
- Compresión lingüística: síntesis de elementos lingüísticos.
- Creación discursiva: equivalencia efímera e imprevisible fuera de contexto.
- Descripción: sustitución de un término o de una expresión por la descripción de su forma y/o de su función.
- Elisión: no formulación de elementos de información que se encuentran en el texto original.
- Equivalente acuñado: uso de un término o de una expresión reconocido/a por el diccionario o por el uso como equivalente en la lengua meta.
- Generalización: uso de un término más general o neutro.
- Modulación (léxica o estructural): cambio de punto de vista, enfoque o categoría de pensamiento con respecto al texto original.
- Particularización: uso de un término más preciso o concreto.
- Préstamo: integración de una palabra o expresión de otra lengua, puro (sin cambios) o naturalizado (transliterado).
- Sustitución (lingüística o paralingüística): cambio de elementos lingüísticos por paralingüísticos, o al revés.
- Traducción literal: traducción de un sintagma o expresión palabra por palabra.
- Transposición: cambio de categoría gramatical.

- Variación: cambio de elementos lingüísticos o paralingüísticos que afectan a aspectos de la variación lingüística (tono, estilo, dialecto...).

Para cada una de estas técnicas, Hurtado (2011: 269-271) ofrece ejemplos y especifica las correspondientes técnicas de las otras clasificaciones. Algunas de las técnicas, además, se pueden agrupar en pares: ampliación lingüística vs compresión lingüística, amplificación vs elisión, generalización vs particularización.

La clasificación de José Luís Martí Ferriol (2010: 91-94) justifica su elección del modelo de la clasificación de Hurtado por ser esta última «sin duda el trabajo que revisa de una forma más sistemática el concepto de técnica de traducción desde sus inicios [...] hasta la actualidad». Martí Ferriol menciona también aportaciones de otros estudiosos más centradas en la traducción audiovisual. Las veinte técnicas listadas por Martí Ferriol son: préstamo, calco, traducción palabra por palabra, traducción uno por uno, traducción literal, equivalente acuñado, omisión, reducción, compresión, particularización, generalización, transposición, descripción, ampliación, amplificación, modulación, variación, substitución, adaptación, creación discursiva, más la traducción natural (o sea, la ausencia de técnicas). La mayoría de estas técnicas son las mismas proporcionadas por Hurtado y las definiciones también coinciden. Sin embargo, hay algunas diferencias: la elisión es sustituida en Martí Ferriol por otras dos técnicas parecidas llamadas omisión (completa) y reducción (parcial), mientras que no aparece la compensación, probablemente porque altera demasiado el texto fuente. Además, la traducción literal de Hurtado corresponde con tres diferentes técnicas en Martí Ferriol: traducción palabra por palabra, traducción uno por uno y traducción literal, según diferentes matices.

Así Martí Ferriol describe las técnicas que no se encuentran en Hurtado o que se definen de una manera diferente:

- Omisión: supresión completa en el texto meta de elementos informativos del texto origen.
- Reducción: supresión parcial en el texto meta de la carga informativa o de elementos informativos del texto origen.

- Traducción palabra por palabra: mantenimiento en la traducción de los mismos número, orden, gramática y significado primario (fuera de contexto) de las palabras del original.
- Traducción uno por uno: igual a la traducción palabra por palabra, con la diferencia que el significado de algunas palabras de original y traducción es diferente fuera de contexto.
- Traducción literal: traducción que representa exactamente el texto origen pero con alteración de número y/u orden de las palabras en la frase.

Aunque en mi trabajo utilizaré casi siempre la clasificación de Hurtado, trataré de considerar, donde posible, las matizaciones introducidas por Martí Ferriol, sobre todo con respecto a la diferenciación de la elisión entre omisión y reducción.

4. CORPUS Y METODOLOGÍA

4.1 Contextualización de la obra: la tragedia *Helena* de Eurípides y su traducción al italiano

La tragedia *Helena* fue representada por primera vez en la ciudad de Atenas en 412 a. C. El momento era crítico: la ciudad sufría después de casi veinte años de Guerra del Peloponeso contra Esparta y su ejército acababa de volver derrotado de la expedición a Sicilia. Otros años de guerra esperaban a Atenas: un período que terminaría con su definitiva derrota en 404 a. C. En este contexto, los atenienses habían perdido entusiasmo hacia los valores militares tradicionales, así como la confianza en una justicia superior. La tragedia de Eurípides, que como dije al comienzo se apoya en la versión alternativa del mito de la Guerra de Troya y expresa entre sus temas una fuerte desilusión hacia la guerra, se ve claramente afectada por los acontecimientos que estaba atravesando la ciudad. *Helena* pertenece al subgénero de la tragedia que se define «tragedia entrelazada» (Guidorizzi, 2002: 184-186; Avezzi, 2003: 208-209), es decir un drama con personajes y temáticas mitológicas típicos de la tragedia, pero con una trama más complicada de lo tradicional que se resuelve, normalmente gracias a la intervención de deidades, a favor de los protagonistas.

De alguna manera, este subgénero de la tragedia anticipa el género de la comedia nueva que será muy popular en Grecia en el siglo siguiente.

Helena es una tragedia bastante larga (1692 versos), que se divide en su interior en las partes canónicas en las cuales se dividen las obras pertenecientes al género trágico. Así se pueden resumir, según su estructura, la trama y la alternancia de los personajes en la escena:

- Prólogo (versos 1-178): diálogo entre Helena, que se encuentra en Egipto hace diecisiete años y está tratando de evitar el matrimonio con el rey local Teoclímeno, y Teucro, un guerrero griego que peleó en Troya y que anuncia a Helena la probable muerte de su esposo Menelao.

- Párodos (versos 179-251): entra el coro, compuesto por jóvenes esclavas griegas, que reflexiona junto a la protagonista sobre la triste y desesperada condición de esta última.
- Primer Episodio (versos 252-1106): en este larguísimo episodio se desarrolla el corazón de la tragedia. Menelao llega a Egipto, llevando consigo el fantasma de Helena recogido en Troya, y encuentra a la verdadera Helena. Después de algunos malentendidos, los dos se reconocen gracias a la intervención de un siervo que anuncia la desaparición del fantasma. Empiezan entonces, tras expresar toda su felicidad, a elaborar un plan para escapar de Egipto sin que el rey Teoclímeno lo sepa. Para lograr este objetivo, deben obtener la complicidad de Teónoe, la hermana del rey, que tiene poderes proféticos y acepta proteger a la pareja para que pueda huir.
- Primer Estásimo (versos 1107-1164): canto del coro, que recuerda algunos dolorosos momentos de la Guerra de Troya y reflexiona sobre la acción misteriosa de los dioses.
- Segundo Episodio (versos 1165-1300): Helena y Menelao ponen en práctica su plan para engañar a Teoclímeno. Menelao finge ser un mensajero y anuncia al rey egipcio su propia muerte, luego Helena pide y obtiene la posibilidad de celebrar el funeral de su esposo en un barco en el mar, diciendo que se trata de un ritual típico griego.
- Segundo Estásimo (versos 1301-1368): enigmático canto del coro en el cual se recuerda el mito de Deméter y su búsqueda de la hija Perséfone secuestrada por el dios de los muertos, Hades, incluyendo referencias a los cultos místéricos no solo de Deméter sino también de la diosa asiática Cibele.
- Tercer Episodio (versos 1369-1450): Helena se prepara para el ritual y Teoclímeno le consigue un barco para celebrarlo. Helena persuade al rey para que no participe al ritual.
- Tercer Estásimo (versos 1451-1511): canto de las esclavas griegas del coro que celebran la inminente conquista de la libertad por parte de Helena, y expresan el deseo de huir ellas mismas hacia la libertad.

- Éxodo (versos 1512-1692): a través del cuento de un mensajero, Teoclímeno se entera del escape de Egipto de Helena y de Menelao los cuales, apenas llegados con el barco al mar abierto, mataron a los hombres del rey egipcio que los acompañaban. Teoclímeno se prepara para la venganza contra su hermana Teónoe que no lo avisó, pero los Dioscuros, Cástor y Pollux, hermanos de Helena, aparecen «ex machina», lo bloquean y lo persuaden con éxito para que acepte lo que ha pasado y deje su ira.

Para la primera parte de mi investigación, o sea, el análisis literario y traductológico según el modelo de Ezpeleta, voy a considerar la parte de la tragedia que se corresponde aproximadamente con el primer episodio, desde el verso 546 hasta el final. Para la segunda parte, es decir la búsqueda de las técnicas de traducción, voy a elegir algunos fragmentos dentro del mismo primer episodio, todos aquellos en los que se ven involucrados los personajes de Helena y Menelao (versos 546-596, 777-797, 1073-1078). Soy consciente de que esta elección reducida de versos, motivada por el alcance reducido de un trabajo de estas características, representa una limitación con respecto a la fiabilidad de mi investigación. Sin embargo, esta omisión de momentos completos entre un fragmento y otro no impide considerar los temas fundamentales del episodio y de la tragedia entera, así como la identificación de todas las técnicas listadas en la clasificación de Hurtado. Por un lado, en muchas de las partes no analizadas los temas más importantes del episodio se repiten (y lo mismo pasa con respecto a las técnicas y al estilo de los traductores); por el otro, partes como la intervención de Teónoe (vv. 865-1029), representan una secuencia independiente con temas que requerirían una consideración separada y cuya falta no influye sobre el análisis del resto del episodio. Es cierto que un análisis completo de todo el episodio a partir del verso 546 resultaría más exhaustiva; sin embargo, mi selección ofrece una mirada hacia temas y técnicas bastante significativa, por las razones de naturaleza tanto literaria como traductológica que acabo de explicar. La selección y el análisis de los fragmentos se llevarán a cabo de una manera enteramente manual.

El tema principal del primer fragmento es el contraste entre opinión y realidad, así como el misterio de la suerte humana, ejemplificado por la insondable acción divina. Se trata de un diálogo caracterizado por una fuerte ironía dramática (debida a la distribución desigual de las

informaciones: en este caso, Menelao sabe menos que Helena y también menos que el público) y por repentinos cambios de perspectiva, cuyo análisis puede producir resultados muy interesantes. Helena y Menelao se encuentran por primera vez después de diecisiete años: Helena reconoce a su esposo, pero Menelao, a pesar de la similitud de la mujer que está frente a sus ojos con su esposa, no la reconoce, y cree que Helena es el fantasma que está llevando consigo de la ciudad de Troya. Una intervención de un siervo de Menelao, que describe la desaparición del fantasma, desbloquea la situación y permite que el reconocimiento de la pareja sea completo. La siguiente parte del diálogo se caracteriza entonces por el múltiple cambio de perspectiva de Menelao, que no solo reconoce a Helena, sino que también se entera de que todo lo que creía verdad era mentira, y se comprende la situación de peligro en la cual se encuentra su esposa en Egipto. Seguirá la compleja elaboración del plan para escapar.

El pequeño corpus bilingüe sobre el cual voy a trabajar se compone, además de los pasajes originales de la tragedia en griego antiguo, de sus dos traducciones al italiano: la primera, de Umberto Albini y Vico Faggi, de 1982 y la segunda, de Massimo Fusillo, de 1997. Se trata de dos «traducciones introductorias» (Aaltonen, 2010: 105-110) dirigidas a un público de lectores, muy utilizadas en ámbito escolar y académico, y publicadas respectivamente por Garzanti y por Rizzoli (BUR), dos editoriales milanesas especializadas en obras literarias antiguas. La traducción italiana se acompaña por el texto griego antiguo original (edición filológica de Gilbert Murray, Oxford), y también están incluidas notas a pie de página e introducción. Los dos textos, que pertenecen a la misma época y son por tanto comparables, son meramente dramáticos y no prevén ser representados. Los potenciales elementos audiovisuales se quedan entonces implícitos en la lectura. He decidido elegir estas dos traducciones empezando por la de Fusillo, sobre la cual llevé a cabo mis anteriores investigaciones sobre la tragedia y con la cual estoy bastante familiarizada, y escogiendo en consecuencia otra traducción procedente de una época cercana. Creo que trabajar sobre una traducción contemporánea puede facilitar la aplicación del modelo de análisis y la búsqueda de las técnicas, así como la re-traducción al español que incluiré al lado de cada fragmento considerado, para facilitar la lectura de este análisis. Trabajar sobre traducciones escritas en

un lenguaje más antiguo complicaría innecesariamente la investigación. Más allá del aspecto temporal, otros elementos que hacen los dos textos comparables son la elaboración dirigida al mismo público (lectores, estudiantes) y para consumirse en el mismo medio (el libro, la página escrita). El desafío que se propone mi trabajo es identificar qué técnicas podrían resultar adecuadas para llegar a un público más extenso que los estudiantes de la cultura clásica.

4.2 Modelo de análisis y búsqueda de técnicas

En la primera parte del próximo capítulo, como herramienta útil para analizar de una manera descriptiva el primer episodio de la tragedia, antes de identificar las técnicas de traducción dentro de los fragmentos, voy a utilizar el modelo propuesto por Pilar Ezpeleta Piorno en su libro *Teatro y traducción: aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare* (2007: 366-406), que ya mencioné en los capítulos anteriores y que ahora voy a describir más en detalle.

Se trata de un modelo tridimensional, que analiza con fines traductológicos los aspectos más relevantes de los textos dramáticos. Está basado en la consideración de tres perspectivas diferentes (comunicativa, pragmática y semántica), de dos sistemas comunicativos (externo e interno) y de diferentes unidades, tanto generales como particulares. A través de este modelo, se ofrece al traductor (y al investigador sobre la traducción) un conjunto de categorías relevantes basadas en una variedad de disciplinas, que incluye los estudios teatrales y el análisis del discurso, sistematizadas para que resulten más productivas. Este modelo se aplica al texto dramático, teniendo en cuenta su naturaleza pluridisciplinaria y sus componentes estéticos y no verbales, que deben reproducirse en la traducción. Los contextos en los cuales se desarrolla mi trabajo y en los cuales se actualizan los dominantes estéticos presentes en el texto dramático son la lectura individual, donde la recepción del texto se posiciona a un nivel interpretativo, y sobre todo la traducción dirigida a la lectura, donde el nivel de recepción es interlingüístico. Sin embargo, el traductor no puede ignorar el contexto de recepción original de la tragedia, así como las potenciales transformaciones que afectarían al texto a un nivel intersemiótico de representación (Ezpeleta, 2009: 12-17; Attrill, 1993: 63-

71), y su trabajo de traducción del texto dramático debe tener en cuenta todas las tipologías de recepción. Como mediadores entre texto origen y texto meta, y entre los diferentes contextos culturales de cada uno, los traductores siempre tienen que valorar el dinamismo y la plurisignificación de cada texto dramático que traducen. Para lograr este objetivo, es necesario un modelo de análisis «integrador e interdisciplinario» (Ezpeleta, 2009: 367) que considere todos los factores en juego en la transferencia de una lengua a otra como el modelo propuesto por Ezpeleta, útil tanto para la traducción como para la investigación, como modelo de referencia y para proporcionar un marco teórico.

Otro concepto importante proporcionado por el modelo de Ezpeleta son las diversas fases del proceso de traducción. Según varios autores², el análisis es la fase preliminar e imprescindible para cada traducción. En el caso de la traducción dramática, la fase analítica debe considerar la variedad de sistemas comunicativos involucrados y esa es precisamente la finalidad del modelo de análisis de Ezpeleta, que se propone señalar aspectos fundamentales, determinar su función, ser al mismo tiempo universal y detallado con respecto a las teorías de la traducción, facilitar al traductor la posibilidad de establecer criterios de trabajo. Cabe siempre destacar que la aplicabilidad a la tragedia griega del modelo, que recurre a Shakespeare como autor de referencia, se garantiza por la intertextualidad que une los textos pertenecientes al teatro clásico occidental³. El concepto de intertextualidad, ya profundizado en el capítulo dos, es un concepto clave en la base del modelo de análisis de Ezpeleta. De hecho, la intertextualidad siempre ha sido fundamental para que el público de cada época entendiera el lenguaje teatral, en el cual se encuentran *tópoi* que se remontan a la antigüedad clásica y forman parte del *background* cultural del occidente, incluso a nivel popular. Es entonces muy importante que el traductor conozca detalladamente los modelos de referencia de la obra que

² Por ejemplo: M. Snell-Hornby, 1988; B. Hatim y I. Mason, 1990; M. Baker, 1992; J. Marco, 2002 (en Ezpeleta, 2007: 368).

³ Con respecto a la propuesta de modelos teóricos de la traducción teatral, cabe mencionar la contribución de P. Drábek (2009): «Translating Shakespeare for the Theatre: a theoretical approach based on the example of Czech translation», en la cual el autor ofrece una visión general sobre los intentos, por parte de varios traductores, de proporcionar modelos teóricos válidos para traducir e investigar textos teatrales. En particular, Drábek destaca las contribuciones de los checos Fencl y Nevrla, ambos traductores de Shakespeare, y expone al final un listado de criterios útiles para analizar la traducción teatral. El modelo de Ezpeleta me parece más completo y exhaustivo, sin embargo, es importante ser conscientes de la existencia de otros modelos, y también notar que Shakespeare siempre resulta el autor de referencia para la investigación sobre el teatro clásico.

traduce, de manera que pueda respetar las expectativas del lector o del público. En el caso de Eurípides, el modelo de referencia intertextual lo representa el propio patrimonio mitológico clásico.

La traducción, dentro del modelo de análisis que voy a aplicar, se concibe como acto comunicativo, y a este propósito se revela la importancia de las técnicas de traducción audiovisual empleadas, a las cuales voy a dedicar el núcleo de mi trabajo y la segunda parte del análisis. Las perspectivas de análisis pragmático, comunicativo y semántico proporcionadas por el modelo de Ezpeleta son fundamentales para cumplir el segundo paso de mi investigación, o sea, la búsqueda y la comparación de las técnicas escogidas por dos traductores distintos (pero pertenecientes a una misma época y a un mismo contexto cultural). Además, basándose en una series de rasgos distintivos⁴ derivados sobre todo de la consideración del texto bajo los conceptos de género (forma convencional de texto) y de discurso (forma de hablar y pensar), y en la contribución de teorías propuestas por notables estudiosos⁵, el modelo de Ezpeleta añade a las tres perspectivas fundamentales antes mencionadas «el doble sistema de comunicación interno y externo» (o sea, la comunicación respectivamente entre los personajes del drama y entre autor y receptor) y «las pertinentes unidades en el macro y microanálisis» (2009: 371), proporcionando así un modelo complejo y completo para llevar a cabo la primera fase de análisis del texto antes de dedicarse, en mi caso, a la investigación de las técnicas de traducción audiovisual. Esta segunda parte de mi análisis se corresponde con la comparación entre el texto original de Eurípides y las dos traducciones al italiano que he seleccionado, con la finalidad de identificar las técnicas de traducción utilizadas por los autores y añadir una propuesta de valoración de la traducción que resulte más conforme al marco teórico literario y traductológico proporcionado sobre todo por el modelo de análisis de Ezpeleta. La clasificación de las técnicas propuesta por Hurtado (2011:269-271) me servirá como herramienta de análisis para llevar a cabo la segunda parte de la investigación. A lo largo de todo el trabajo, llevaré a cabo el análisis

⁴ Ostensión, naturaleza incompleta, orientación hacia la acción, oralidad, inmediatez, doble sistema lingüístico, sistema de comunicación interno y externo, lenguaje literario e interacción conversacional (Ezpeleta, 2007: 369-370).

⁵ K. Elam (1980); M. Pfister (1991); V. Herman (1995); B. Hatim y I. Mason (1990); C. Nord (1991): todos citados por Ezpeleta (2007: 370).

manualmente, según una metodología descriptiva (aplicación del modelo) y empírica (búsqueda de técnicas y análisis cualitativa y cuantitativa de los datos). La finalidad es teórica y la investigación se desarrolla de una manera inductiva que, empezando por la observación de datos, trata de lograr los objetivos propuestos, contestar a la pregunta de investigación expuesta al final del primer capítulo y de abrir el camino a estudios de recepción futuros.

5. ANÁLISIS

5.1 Aplicación del modelo al primer episodio de *Helena*

En este primer apartado de análisis, voy a aplicar el modelo de Ezpeleta al primer episodio de *Helena*. Mi análisis se enfocará, al comienzo, en los primeros versos (a partir del v. 546), donde ya se manifiestan claramente los principales rasgos distintivos del episodio. Luego, se extenderá considerando también las partes siguientes del episodio.

5.1.1 Perspectiva comunicativa

La primera parte del análisis se desarrolla bajo la perspectiva comunicativa. Voy a analizar cada categoría respetando la distinción fundamental entre sistema de comunicación externo (entre autor y público) y sistema de comunicación interno (entre los personajes del drama), distinguiendo además dentro de cada uno las unidades de macroanálisis y de microanálisis.

Dentro de la perspectiva comunicativa, la primera categoría analizada es el espacio, o sea, el contexto en el cual actúan los personajes y alrededor del cual se estructura el mundo dramático y sus elementos:

- En el sistema de comunicación externo, hay que considerar el lugar en el que se escribió la tragedia y su entorno cultural e ideológico, y luego el espacio de la representación (aunque el análisis se enfoca en el texto escrito, es necesario recordar que, en su forma original, la tragedia griega se manifestaba como representación). En el caso de *Helena*, estos elementos son respectivamente la ciudad de Atenas con su sistema de gobierno democrático (lugar y entorno) y el teatro de Dionisio cerca de la acrópolis, para una representación que involucraba a la ciudad entera (espacio de la representación).
- En el sistema de comunicación interno, es necesario en este caso distinguir entre una unidad de macroanálisis, relacionada con el género y el texto en general, y una de microanálisis, relacionada con el segmento, es decir la unidad deíctica, de texto analizado. En la unidad de macroanálisis, se define el espacio dramático de la tragedia, donde se localiza la ficción y que el lector debe imaginarse durante la lectura. Además, en esta unidad de

análisis se establecen varias relaciones espaciales, sobre todo «entre el espacio dramático interior y el espacio exterior al que se hace referencia desde el texto» (Ezpeleta, 2007: 372). En *Helena*, el espacio dramático corresponde con el reino egipcio, en particular con la isla de Pharos situada frente a la ciudad de Alexandria. Helena se encuentra donde está la tumba del rey Próteo, que la acogió cuando los dioses la trasladaron a Egipto, y al cual sucedió el malvado hijo Teoclímeno, que quiere obligar a Helena a casarse con él. Cerca de la tumba, se encuentra el palacio real.

En la unidad de microanálisis, analizo la situación espacial del primer episodio, desde el verso 546. Menelao, que ya había llegado a la escena desde fuera (espacio dramático exterior) en el v. 386, ve a Helena, que ya se encontraba desde el comienzo dentro de la escena (espacio dramático interior). Él le dirige una pregunta (v. 546 y siguientes) y ella huye hacia la tumba de Próteo. Menelao, en cuyas palabras se encuentran elementos descriptivos del espacio escénico muy útiles sobre todo para el lector (versos 546-548), trata de establecer un contacto directo con Helena, sin reconocerla, a través del uso del verbo en el modo imperativo (v. 548: «μείνον·», «párate!») y de la pregunta directa (v. 548: «τί φεύγεις;», «¿por qué huyes?»). Sin embargo, Helena, que tampoco reconoce a su esposo, evita contestar directamente y se dirige al coro de esclavas griegas (v. 550: «ὦ γυναῖκες·», «¡oh mujeres!»), marcando su distancia con Menelao a través del uso de una deixis (v. 551: «πρὸς ἀνδρὸς τοῦδε», «por este hombre»). Solo después de llegar a la tumba (v. 556), que le garantiza inviolabilidad, y sobre todo después de reconocer a su esposo (v. 564), Helena deja que el espacio entre ella y Menelao disminuya, aunque él sigue sin reconocerla.

La segunda categoría que se analiza bajo la perspectiva comunicativa es el tiempo, que Ezpeleta define «el eje sobre el que se dispone la acción dramática» (2007: 373). El tiempo es una categoría fundamental para organizar la acción dramática, marcar los ritmos, transmitir una idea de progresión o de quietud, acompañar a los personajes e incluso sus percepciones:

- En el sistema de comunicación externo se consideran las convenciones temporales del género y del teatro trágico, así como la relación de la obra con el entorno cultural e ideológico. Es necesario además distinguir entre una unidad de macroanálisis, en la cual se

analiza el tiempo de representación, y una de microanálisis, en la cual se profundiza en el significado de este último con la cultura y la ideología del tiempo. En la unidad de macroanálisis dentro del sistema de comunicación externo, se considera el tiempo en el que Eurípides escribió *Helena*, el final del siglo V a. C., caracterizado por un lado por la hegemonía política y cultural de la democracia ateniense, de la cual el teatro era la expresión ritual y cultural más elevada, y por el otro, por la crisis que la misma ciudad de Atenas estaba atravesando al final del siglo por la guerra contra Esparta. Luego, se considera el tiempo de representación: la tragedia duraba más o menos tres horas, dentro de la jornada de las Dionisias dedicada a la tetralogía de Eurípides. La población entera de la ciudad dedicaba esta jornada al teatro, respetando las convenciones culturales y espirituales del tiempo. Se puede decir entonces, bajo un punto de vista de microanálisis, que la jornada dedicada a la tetralogía de Eurípides se colocaba dentro del tiempo ritual (cuatro días) dedicado al teatro y al dios Dionisio.

- En el sistema de comunicación interno, dentro de la unidad de macroanálisis, consideramos el tiempo dramático en el cual se localiza *Helena*, es decir cuánto dura, dentro de la ficción, la acción representada. En este caso, como en todo el teatro clásico, antiguo y no, la acción entera se desarrolla en un único día (así como en un único lugar y siendo una única acción), según las unidades tradicionales que un siglo después Aristóteles explicará en el capítulo VII de su *Poética*.

En la unidad de microanálisis, me voy a centrar en los versos iniciales del fragmento escogido. Los verbos se encuentran en presente: «φεύγεις» («huyes», v. 548), «θέλει» («quiere», v. 551), «ἵστημι» («me paro», literalmente «me coloco», v. 556)... Estos verbos sitúan la acción y la deixis expresada por «τοῦδε» (v. 551) en el presente, e integran los otros elementos que forman parte de la situación, como los pronombres de primera («μ'», v. 551) y segunda persona («σὲ», v. 546), que reflejan la contraposición entre los dos personajes. La sucesión rápida de las intervenciones de Helena y Menelao proporciona un efecto de acción en progresión, dentro del eterno presente dentro del cual se desarrolla el mito.

Otros ejemplos en los cuales las categorías del espacio y del tiempo juegan un papel importante con respecto a la traducción se encuentran respectivamente en los versos 576

(espacio), 565 y 570 (tiempo), en los cuales profundizaré en el correspondiente apartado sobre las técnicas de traducción.

Las categorías de análisis siguientes se refieren al medio de comunicación y a los participantes. La primera de estas categorías es la oralidad y las unidades que voy a considerar son el género y el texto para el macroanálisis, y los turnos para el microanálisis. Bajo la categoría de oralidad caben todos los aspectos relacionados con la producción y la recepción, con la transmisión, la conservación y la recuperación de la información:

- En el sistema de comunicación externo, en la unidad de macroanálisis, se considera el género dramático, o sea, la orientación oral del texto que condiciona la relación entre los elementos y cómo estos transmiten la información al público. La tragedia fue escrita para ser transmitida oralmente, sus elementos están distribuidos en los diálogos de los personajes y así la información llega al público. El principio de base es la verosimilitud: no se trata de realismo como imitación de la realidad, sino de representación de esta misma realidad de la manera más artística y adecuada posible. Es evidente que los diálogos de los personajes de *Helena* no corresponden con diálogos que se escuchan en la realidad (tampoco en la Atenas del siglo V a. C.), más bien, son al mismo tiempo creíbles e interesantes, posibles y fuera de lo común, exactamente como prescribe Aristóteles en la *Poética* (1451b). La oralidad es entonces no real, sino verosímil.

En la unidad de microanálisis, se considera la necesidad del texto de ser comprensible por el lector, que desarrolla su proceso cognitivo a través de la palabra escrita. Originalmente, el texto escrito por Eurípides debía ser pronunciado por el actor y ser oído y entendido por parte del público, y el proceso cognitivo estaba asegurado entonces por la palabra hablada: eso es oportuno recordarlo incluso en un análisis estrictamente literario como este. Pasando al sistema de comunicación interno, podemos identificar en el texto algunas marcas sintácticas del modo oral (siempre recordando que no se trata de una oralidad real sino verosímil): el uso de preguntas (versos 548, 557, 558, 562...) o del vocativo (versos 550, 557, 560...) garantizan este efecto retórico. Sin embargo, la prioridad de los poetas trágicos era respetar el verso, o sea, el trímetro yámbico, y su ritmo, sus convenciones y variaciones, más que reproducir la oralidad del discurso. Este mismo metro se mantiene a lo largo de toda la

tragedia, menos en algunas partes líricas y en los estásimos, los cantos del coro, donde al trímetro yámbico se sustituyen otros metros, que se acompañaban con música y baile.

- En la unidad de microanálisis del sistema de comunicación interno, analizo los turnos de los personajes en este comienzo de episodio. La primera intervención es de Menelao, que se dirige directamente a la mujer que todavía no sabe que es su esposa (v. 546: «σὲ», «tú») usando un verbo en modo imperativo (v. 548: «μείνον·», «¡párate!») y con una pregunta directa (v. 548: «τί φεύγεις;», «¿por qué huyes?»). El lector entiende a través de la oralidad de Menelao que hay una lejanía entre los personajes y que el mismo Menelao está tratando, alzando su voz, de ejercer su autoridad y acercarse a la mujer. Sin embargo, Helena no tiene confianza hacia el hombre en el cual todavía no ha reconocido a su marido y trata de mantener la distancia. La exclamación al coro (v. 550: «ὦ γυναῖκες») y la deixis con la cual se refiere a Menelao (v. 551: «πρὸς ἀνδρὸς τοῦδε») son marcas orales que prueban la intención de la protagonista. Cuando esta última llega a la tumba de Próteo, empieza a dirigirse directamente a Menelao, pero todavía no tiene bastante confianza para contestar a sus preguntas, y cuando él quiere saber su identidad (v. 557: «τίς εἶ;», «¿quién eres?»), Helena no contesta y le devuelve la misma pregunta (v. 558: «σὸν δ' εἶ τίς;», «¿y tú quién eres?»). Menelao tampoco contesta y la oralidad sigue marcando la distancia entre los dos personajes. Mientras tanto, los dos empiezan a darse cuenta de la similitud con su pareja; entonces, a la siguiente pregunta de Menelao (v. 561: «Ἑλληνίς εἶ [...];», «¿eres griega?»), Helena contesta, afirmativamente. Menelao reconoce así a su esposa, pero no cree en lo que ve porque todavía está convencido de que Helena es el fantasma que se llevó de Troya. Helena, al revés, después de reconocer a Menelao no tiene más dudas y él mismo le da confirmación (v. 565: «ἔγνως», «me has reconocido»). Desde este momento, Helena toma la iniciativa de la conversación, en un diálogo marcado por una fuerte ironía trágica: por un lado, Helena y el lector/público que conocen la verdad; por el otro, Menelao, que todavía está engañado por los dioses y no entiende la situación paradójica en la cual se encuentra, llegando a pensar que el fantasma es la mujer en frente a él y no la otra (mientras que la realidad es exactamente al revés). En esta segunda parte del diálogo, la oralidad de los personajes está marcada por una mayor cantidad de preguntas formuladas por Helena, que ahora conoce la verdad y puede tomar la iniciativa

y ejercer una especie de poder sobre su esposo. Se trata de una anticipación de la situación que tomará forma más tarde dentro del mismo episodio, es decir, la elaboración del plan para escapar de Egipto, en la cual las ideas y las decisiones más importantes serán de Helena, mientras que Menelao demuestra una inteligencia bastante inferior e inútil. La oralidad sirve entonces para marcar no solo la situación sino también la relación de fuerza entre los personajes protagonistas, que inesperadamente (en una época de cultura machista) se revela a favor de la mujer. Junto con la oralidad, y en estrecha relación con ella, el ritmo rápido del diálogo entre los esposos está marcado también por la *stichomythía* (στιχομυθία), la sucesión de intervenciones de la duración de un verso entre dos personajes, que configura periodos oracionales cortos y caracterizados por una sintaxis prevalentemente coordinada y a veces simétrica (por ejemplo, en la repetición de las preguntas por parte de Helena al comienzo). La *stichomythía* crea una sensación de clímax o tensión dramática, primero hacia el reconocimiento recíproco entre Helena y Menelao y después hacia la elaboración del plan de escape. En el medio, se da la intervención de un siervo de Menelao que revela la desaparición del fantasma de Helena y permite el cumplimiento del reconocimiento. Después de esta escena, la *stichomythía* se interrumpe durante algunos versos (625-697) y, con ella, el trímetro yámbico, a favor de un metro lírico y de un lenguaje poético más convencional y menos verosímil.

Otros ejemplos en los cuales la categoría de la oralidad juega un papel importante con respecto a la traducción se encuentran en los versos 563, 566, 568, 570, 573, 588, 1073 y 1074, en los cuales profundizaré en el correspondiente apartado sobre las técnicas.

Después de la oralidad, nos centramos en la categoría de los participantes:

- Las unidades de macroanálisis del sistema de comunicación externo se refieren al emisor del mensaje (el autor) y al receptor (el lector o el espectador). En nuestro caso, el emisor del mensaje es Eurípides y los receptores son, por un lado, los lectores contemporáneos y, por el otro, el público ateniense correspondiente con la totalidad de la población ciudadana incluidos esclavos, mujeres y niños. Para este análisis, es más relevante

considerar al lector, pero también es importante recordar a los receptores originales del espectáculo teatral.

- Las unidades de macroanálisis del sistema de comunicación interno se refieren a los personajes. En los fragmentos de *Helena* analizados, emisor y receptor son los personajes. Dentro de la *stichomythía*, Helena y Menelao se alternan en el papel de emisor y receptor del mensaje dramático. Ellos son los protagonistas de la obra y este episodio en que se encuentran y se reconocen es el verdadero corazón de la tragedia.

En la unidad de microanálisis del sistema de comunicación interno, es necesario distinguir entre algunas subcategorías, todas relacionadas con los turnos de los personajes. Bajo el punto de vista del papel discursivo, ambos protagonistas son alternativamente hablante y oyente canónicos, intercambiando los papeles en cada verso. Sus diálogos mueven la trama más que los diálogos de y con otros personajes (normalmente más informativos), y desbloquean la acción. En la *stichomythía*, la estructura diádica hablante-oyente se mantiene regular hasta la intervención del siervo (v. 597 y siguientes), útil para desbloquear la situación y empujar a Menelao hacia el reconocimiento. La configuración emisión-recepción entre los personajes se hace más compleja, pero vuelve a una regular dicotomía entre Helena y Menelao después de la salida de escena del siervo (v. 767). Bajo el punto de vista de la configuración y distribución, ya vimos que, al llegar, Menelao reclama una posición de poder dentro del esquema participativo. Su primera intervención dirigida hacia Helena concluye con una deixis del pronombre personal de primera singular orientado hacia él (v. 549: «ἤμῖν», «a mí»). Sin embargo, Helena no acepta ser relegada a un papel discursivo secundario: al comienzo, incluye al coro en el diálogo, para no dirigirse directamente a Menelao, y luego evita contestar a sus preguntas. Bajo el punto de vista de la orientación actitudinal, es evidente que ambos protagonistas reclaman una posición de poder y la deixis es continuamente reorientada del uno al otro. En el verso 557, Menelao pregunta a Helena sobre su identidad y, en el verso siguiente, ella le devuelve la misma pregunta: la deixis se orienta ambas veces hacia el oyente (el verbo usado es «εἶ», «eres»), pero la pregunta se queda sin respuesta. En el verso 561, Menelao pregunta a Helena si es griega o egipcia. Al siguiente verso, Helena contesta diciendo que es griega y luego devuelve de inmediato la misma pregunta a Menelao:

estas veces también, la deixis se reorienta en cada caso hacia el oyente (v. 561: «εἶ», «eres»; v. 562: «τὸ σὸν», «tuya [origen]»). Sin embargo, Menelao no contesta: ha reconocido a Helena, aunque no lo puede aceptar porque no corresponde con la que cree ser la verdad. En los dos versos siguientes, Helena también reconoce a Menelao y, a diferencia del marido, no tiene obstáculos para reconocer la verdad. Así, a partir de estos versos, la orientación actitudinal la gestiona Helena enteramente, que toma el control de la conversación hasta completarse el reconocimiento y también después a lo largo de la elaboración del plan de escape.

Una categoría relevante del acto comunicativo es la variación lingüística dialectal:

- En el sistema de comunicación externo se consideran tanto las convenciones del dialecto diacrónico de la época como las variaciones diastráticas y diatópicas relacionadas con el género trágico y con el idiolecto del autor. *Helena* tiene su texto escrito en el dialecto griego llamado ático, una subcategoría del dialecto griego jónico hablado en Atenas y en su región en la edad clásica (siglo V a. C.), y que corresponde con el idiolecto de Eurípides. El género trágico se caracteriza por estar escrito en este mismo dialecto, dado que alcanzó su máxima expresión artística y literaria en la Atenas del siglo V a. C. Además, estando escrito en un lenguaje poético, el género trágico se caracteriza por un estilo léxico elevado. Todos los personajes pertenecen al mundo mítico, heroico o divino, de forma que ninguno de ellos se expresa con un nivel lingüístico bajo o popular, ni siquiera los sirvientes. La representación diastrática de las diferencias sociales de lenguajes y acentos es, por otro lado, una característica importante del género de la comedia.

- En el sistema de comunicación interno, dentro de la unidad de macroanálisis relacionada con el género y el texto, se consideran los idiolectos de los personajes: Helena y Menelao hablan el mismo idiolecto, marcado por un punto de vista sobre todo diacrónico y diatópico, según las características del dialecto ático, que emergen en algunas intervenciones. Por ejemplo, la palabra «ἐπιχώρα» (v. 561) presenta el «α puro» final, que es una marca típica del ático (el dialecto jónico habría presentado una η final). El «etacismo», es decir, la letra η (eta) al final de los términos prevalentemente femeninos pertenecientes a la primera

declinación, es una característica del dialecto jónico, donde los otros dialectos presentan la letra α (alfa). El ático sigue el dialecto jónico en todos los casos menos en el caso de « α puro», o sea, la letra final α precedida por ϵ , ι o ρ . La palabra «στολήν» (v. 554, «harapo») presenta el etacismo, que se ajusta a la regla tanto del jónico como del ático, dado que a la letra η la precede una λ y no ϵ , ι o ρ . Otra marca dialectal típica del ático se encuentra en el verso 559: «οὐπόποτ(ε)» («nunca»): la presencia de la letra π dentro de los adverbios es una característica típica del ático, mientras que en el jónico se debería encontrar la consonante κ .

La siguiente categoría, las variaciones funcionales, se refiere a la variación de lenguaje con respecto al uso:

- En el sistema de comunicación externo, se analizan el estilo del autor y el registro lingüístico propio del género. Frente al estilo de los otros dramaturgos trágicos y, sobre todo ante el estilo arcaico, solemne y altisonante de Ésquilo, el estilo poético de Eurípides se caracteriza por ser más sencillo, a veces casi popular, en línea con la dimensión muy humana de sus personajes. Sin embargo, todas estas consideraciones tienen sentido solo recordando que nos encontramos en cualquier caso dentro de un contexto literario de nivel alto. El registro lingüístico propio de la tragedia, de hecho, se consideraba el más elevado entre los varios géneros poéticos de la antigüedad.

- En el sistema de comunicación interno, se consideran a los personajes como interlocutores y se observan las variaciones funcionales dentro de sus intervenciones. En la unidad de macroanálisis es evidente que, en *Helena*, siendo una tragedia, el estilo es uniforme y no hay variaciones de registro significativas: todos los personajes se expresan en el estilo alto típico del género, sin marcas estilísticas distintas según el tipo de personaje.

En la unidad de microanálisis, relacionada con los turnos de los personajes, se puede analizar la *stichomythía* entre Helena y Menelao, en la cual se dan a menudo preguntas retóricas (versos 575 y siguientes), para marcar el contraste entre la verdad (Helena) y la falsa opinión compartida por los demás (Menelao). A pesar de la diferencia de opiniones y de la falta de equilibrio a favor de Helena dentro del diálogo, la relación entre los dos personajes es de igualdad. Se trata, de hecho, de marido y mujer que, aun sin reconocerse recíprocamente,

comparten el mismo rango social (subcategoría del campo). La diferencia entre ellos se relaciona con el tenor de la conversación y se configura a lo largo del diálogo: al comienzo, Menelao trata de ejercer su autoridad, como es su costumbre; sin embargo, Helena lo supera gracias a su inteligencia. Estos cambios de perspectiva hacen dinámica la relación entre los dos protagonistas. Con respecto al modo (escrito u oral), nos encontramos frente a un texto dramático que en la contemporaneidad el lector puede disfrutar de una perspectiva meramente literaria, pero que fue escrito por Eurípides para ser dicho como si no estuviera escrito, o sea, reproduciendo una oralidad estilizada según el principio de verosimilitud ya mencionado antes. Como en el diálogo entre Helena y Menelao no aparecen fragmentos pertenecientes al modo escrito (por ejemplo, cartas), todos sus rasgos pertenecen al modo oral estilizado.

Ejemplos en los cuales la categoría de las variaciones funcionales juega un papel importante con respecto a la traducción se encuentran en los versos 555, 561, 563, 566 y 577, en los cuales profundizaré en el apartado correspondiente sobre las técnicas.

5.1.2 Perspectiva pragmática

La segunda perspectiva de la que se compone el modelo tridimensional de Ezpeleta es la perspectiva pragmática, en la cual «consideramos los géneros y los textos como fenómenos de acción verbal» (Ezpeleta, 2007: 380). Los conceptos fundamentales en esta perspectiva son los de «acto de habla» (los enunciados), «secuencia» (la estructura de los enunciados), «acto comunicativo» (la macroestructura de las secuencias) y «acto textual» (la obra dramática entera). Voy a analizar cada categoría teniendo en cuenta la distinción entre sistema de comunicación externo e interno y entre unidades de macroanálisis (género y texto) y microanálisis (turnos).

Las primeras categorías de análisis son la intención y el emisor, que determinan el texto con respecto al contenido y a la forma:

- En el sistema de comunicación externo, dentro de la unidad de macroanálisis, se considera la intención del autor y su decisión de escribir una obra perteneciente a un

determinado género dentro de una época y una tradición específicas. En el caso de *Helena*, Eurípides decidió escribir una tragedia para representarla, dentro de una tetralogía de la cual no se conocen las otras obras, en 412 a. C. en Atenas, en el teatro de Dionisio y en el contexto ritual de las celebraciones dedicadas al dios. La finalidad del género trágico era ritual, educativa y catártica, para que el público pudiera aprender y crecer interiormente viendo en la escena los sufrimientos de los héroes del mito.

Dentro de la unidad de microanálisis, es oportuno centrarse en los primeros versos del episodio analizado. El episodio empieza con la llegada de Menelao, que pide a Helena que no huya; ella, sin embargo, expresa miedo y le pide ayuda al coro. El receptor percibe una falta de confianza recíproca, ejemplificada por las preguntas que se quedan sin respuesta. Menelao parece el personaje fuerte que ostenta el poder, pero, luego, la relación se invierte y el lector contemporáneo (o el espectador antiguo) entiende que es Helena la que detiene el verdadero poder, o sea, la superioridad intelectual. A través de los turnos de habla, emerge una intención fundamental de la obra: sorprender al lector/público con una versión alternativa del mito en que los valores tradicionales o compartidos como la guerra o la superioridad intelectual del hombre se ven seriamente cuestionados.

- En el sistema de comunicación interno, dentro de la categoría de macroanálisis, se considera a los personajes del drama y su responsabilidad con respecto a las intenciones de sus intervenciones, que «responden a las funciones básicas de la comunicación» (Ezpeleta, 2007: 381). En el primer episodio de *Helena*, y en particular en los fragmentos analizados, los personajes son Helena y Menelao, que se corresponden con los dos protagonistas de la tragedia. La función de sus intervenciones varía a lo largo del episodio. En la unidad de análisis microtextual, analizando los turnos se pueden identificar algunas de estas funciones y su evolución. Al comienzo, la intención de Menelao es establecer un contacto con Helena (versos 546 y siguientes): a esta función responden los imperativos que utiliza y la pregunta que dirige a la mujer. Después de establecer el contacto, y después del reconocimiento por parte de Helena (versos 564-565), esta última toma la iniciativa del discurso y la función básica de sus intervenciones es persuadir a su esposo de que ella es la verdadera Helena. Al mismo tiempo, la función de las intervenciones de Menelao es defender su opinión (versos

567 y siguientes), a pesar de la igualdad entre la mujer que está frente a él y Helena. Efectivamente, esta última no consigue persuadirlo hasta la llegada del siervo (versos 597 y siguientes) que describe la desaparición del fantasma. La función de la intervención del siervo es informativa y tiene una importancia determinante para que el drama pueda avanzar. Luego, los dos protagonistas expresan su felicidad por el reconocimiento recíproco y por encontrarse después de tantos años: esta función la vehicula la estructura lírica del canto entonado por los dos (versos 625 y siguientes). La parte siguiente del episodio se dedica a la elaboración del plan de escape y las intervenciones de Helena vuelven a la función persuasiva, esta vez, con el objetivo de convencer a su esposo de que su idea es la mejor. La posición de fuerza que Helena ocupa desde la primera parte del episodio, que se manifiesta sobre todo a lo largo de la elaboración del plan, así como la posición subalterna de Menelao, que se limita a proponer un poco pertinente uso de la fuerza, representan una novedad dentro de la cultura de la época. Así, a través de las funciones del discurso, se invierte el arquetipo machista tradicional que ve a la mujer como un ser inferior con respecto al héroe guerrero, demostrando la posición que se podría definir «pacifista» de Eurípides.

La categoría siguiente se refiere al resultado y al receptor, que es «el último y definitivo elemento en la construcción del significado» (Ezpeleta, 2007: 381):

- En el sistema de comunicación externo, dentro de la unidad de macroanálisis, se considera el receptor: en nuestro caso, es el lector contemporáneo, que se solapa con su diferente sensibilidad y desde un diferente contexto histórico-espiritual con el espectador que participaba a las Dionisias atenienses en el siglo V a. C. Los receptores, de ambos tipos, reconocen la obra como perteneciente al género de la tragedia y le atribuyen un sentido completo. Es evidente, bajo este último punto de vista, que el lector del siglo XXI d. C. y el espectador del siglo V a. C. perciben el sentido de la obra de una manera bastante diferente. Para el primero, el interés es sobre todo literario, histórico también y, debido a la fruición del texto dramático escrito, lingüístico-filológico. Para el segundo, que veía el espectáculo representado dentro de un contexto cultural, la identificación con los personajes era mucho más fuerte, así como el valor paradigmático de las acciones en la escena, mientras que los puntos de vista literario, lingüístico e histórico lógicamente no le podían interesar. Este

trabajo se centra en un texto dramático escrito y adopta la perspectiva literaria del lector contemporáneo, sin embargo, para entender y analizar la tragedia de una manera adecuadamente profunda, es necesario considerar a sus receptores originales, siempre recordando que en cada texto dramático permanecen, en potencia, los «dominantes estéticos» del texto teatral representado. Dentro de la unidad de análisis microtextual, se puede detectar la sensación de extrañamiento proporcionada al receptor por la versión alternativa del mito propuesta por Eurípides, con la consiguiente ironía trágica y los numerosos cambios de perspectiva del punto de vista de los personajes. También la superioridad de la mujer protagonista sobre su pareja y la ruptura del arquetipo tradicional que esta implica (y que comenté en un párrafo anterior) pueden provocar sorpresa y extrañamiento en el lector y sobre todo en el espectador antiguo. Además, el éxito de la trama permanece incierto hasta la última escena y eso puede generar una sensación de tensión e incertidumbre en el receptor. La forma de la «tragedia entrelazada» con final feliz no era atípica en la antigüedad; sin embargo, el éxito positivo de las acciones de los protagonistas no es obvio, como en el caso de las comedias.

- En el sistema de comunicación interno, dentro de la unidad de macroanálisis, se considera el papel del personaje oyente. En el primer episodio de *Helena*, ambos personajes protagonistas se alternan en el rol de oyente. Sin embargo, antes de que empiece la verdadera *stichomythía* entre los dos, Helena y Menelao tienen dificultades para establecer un diálogo. La unidad de microanálisis analiza en detalle estas dificultades dentro de los turnos de los personajes. Menelao, entrando a escena, dirige una pregunta a Helena (v. 548: «τί φεύγεις;»), «¿por qué huyes?»), a la cual esta última evita contestar. Así, al mismo tiempo, Helena evita su rol de personaje oyente, dado que no completa ni da sentido a la intervención de Menelao (personaje hablante). Unos versos más tarde, Menelao dirige una segunda pregunta a Helena: «τίς εἶ;»), «¿quién eres?» (v. 557), a la cual la mujer tampoco contesta directamente, evitando otra vez cumplir con su papel de personaje oyente. Al revés, Helena devuelve la misma pregunta a Menelao (v. 558: «σὺ δ' εἶ τίς;»), «¿y tú quién eres?»), y él tampoco cumple su rol, evitando contestar. La tercera pregunta de Menelao, «Ἑλληνίς εἶ [...];»), «¿eres griega?» (v. 561), encuentra por fin la respuesta de Helena, que se hace personaje oyente y, en el mismo

verso, también personaje hablante, devolviendo de una forma indirecta la misma pregunta a Menelao: «ἀλλὰ καὶ τὸ σὸν θέλω μαθεῖν», «pero yo quiero saber también lo tuyo (= tu origen)» (v. 562). Esta vez, es Menelao quien no contesta, evitando el papel del personaje oyente y centrándose, al revés, en la similitud entre la mujer que está frente a él y Helena. Entonces, dentro de la psicología del personaje, parece que su no contestar no es intencionado, sino debido a algo más importante que lo distrae. La observación de Menelao sobre la similitud de su interlocutora con Helena es el preludio a su reconocimiento por parte de la misma Helena (v. 565). Desde entonces, empieza una alternancia regular en la cual Helena y Menelao son hablantes y oyentes, y a turno completan y dan sentido a las intervenciones del uno y del otro. Desde el punto de vista formal, el diálogo ha empezado; sin embargo, una verdadera comunicación todavía no es posible, al menos hasta que Menelao no deja de rehusar reconocer a Helena. De hecho, este primer diálogo entre los dos protagonistas está dominado por la ironía trágica que no permite una recepción real de información por parte de Menelao, convencido de una falsa verdad hasta la intervención reveladora del siervo.

Otros ejemplos en los cuales las categorías de la intención y del emisor, por un lado, y del resultado y del receptor, por el otro, juegan un papel importante con respecto a la traducción se encuentran respectivamente en los versos 574, 777 (intención y emisor), 551, 553, 555, 559, 564, 572, 573, 778, 1073 y 1074 (resultado y receptor), en los cuales profundizaré en el correspondiente apartado sobre las técnicas.

La categoría siguiente se refiere a las normas de interacción, es decir la estructura, perfectamente planeada, del flujo y del orden de las intervenciones. Los turnos de habla están distribuidos por el autor de una manera estratégica, que es oportuno analizar:

- En el sistema de comunicación externo, se considera la responsabilidad del autor, Eurípides en este caso, de diseñar la distribución estratégica de los turnos de habla. La *stichomythía* elegida en el primer episodio de *Helena*, que ve la participación de los dos personajes principales, es funcional para expresar el dinamismo de la situación. En este episodio, de hecho, se desarrollan los acontecimientos principales de la tragedia, desde el

reconocimiento entre Helena y Menelao hasta la elaboración del plan de escape de Egipto. Mientras que otras formas dramáticas, como el soliloquio típico del género trágico, son más adecuadas para momentos introspectivos en los cuales se expresa la intimidad de los personajes (por ejemplo, en *Helena*, el prólogo desde el verso 1 hasta el verso 67 es un largo soliloquio en el cual la protagonista, además de contextualizar la trama, comenta su situación desesperada), la *stichomythía* transmite una idea más dinámica, de acción. También, es un medio muy útil para aplicar el expediente de la ironía trágica, a través de la cual Eurípides expone al público sus reflexiones filosóficas sobre la relación entre opinión y verdad y sus ideas pacifistas.

- En el sistema de comunicación interno, dentro de la unidad de macroanálisis, destacan las dos dimensiones en las cuales se concatenan las intervenciones de los personajes. La dimensión paradigmática permite unir en vertical todas las intervenciones de un personaje conformando un discurso. En el caso de Helena y Menelao, en la primera parte del episodio, se pueden reconstruir dos discursos opuestos: uno (de la protagonista) según el cual Helena es la mujer en la escena, o sea, ella misma, y otro (de Menelao) según el cual Helena es la mujer que se encontraba en Troya y que en aquel momento estaba guardada por el ejército. Después del reconocimiento, al revés, los dos personajes llegan a compartir el mismo punto de vista, expresando su felicidad e intercambiando información. Los discursos vuelven a contraponerse en la siguiente elaboración del plan de escape. La segunda dimensión es sintagmática, o sea, ve una línea de continuidad en la interrelación de los personajes. Efectivamente, los turnos de palabra alternados entre Helena y Menelao muestran su continuidad en el hecho de que desarrollan de una manera dinámica el tema de partida llegando a conclusiones que permiten a la trama avanzar: un primer ejemplo es el encuentro y el reconocimiento; un segundo es la elaboración del plan de escape.

Dentro de la unidad de microanálisis, se introducen algunas subcategorías. La primera y la segunda subcategoría son respectivamente la de los cambios en el turno de palabras y la que agrupa distribución, orden y duración de los turnos: se trata de subcategorías útiles para aclarar las relaciones de poder entre los interlocutores y los respectivos grados de dominancia dentro de la conversación. En el primer episodio de *Helena*, no hay cambios en el turno de

palabras y las intervenciones permanecen regularmente distribuidas siguiendo la alternancia entre Helena y Menelao. Igualmente, Eurípides distribuye y ordena los turnos garantizando un equilibrado derecho de palabra a ambos los protagonistas. Sin embargo, todo eso no significa que las relaciones de poder se quedan inalteradas y equilibradas a lo largo de todo el diálogo. Las diferencias de duración son un indicio significativo a este propósito. Como ya vimos, Menelao trata sin éxito de establecer su autoridad. Su primera larga intervención, con verbo al modo imperativo y pregunta directa, es emblemática sobre sus intenciones. La siguiente intervención de Helena, que es poco menos larga que la de Menelao, no se dirige directamente a él, demostrando el rechazo de Helena de obedecer a su autoridad. Empieza luego la *stichomythía*, donde la duración de las intervenciones es breve y regular, expresando así al mismo tiempo el estado emocional intenso y la contraposición entre los puntos de vista de los interlocutores. La repetición simétrica por parte de Helena de las palabras de Menelao, con los mismos elementos gramaticales y semánticos, prueba esta contraposición (versos 555-556; 557-558; 561-562). Mientras tanto, la relación de poder se establece a favor de Helena, que ha sido el último personaje cuya intervención ha ocupado más que un verso. El momento siguiente, donde hay una desviación de la norma que vería la participación proporcionada de todos los participantes, se corresponde con la llegada del siervo y su misma intervención, que detiene la importantísima función dramática de completar el reconocimiento de la pareja. En el canto lírico que sigue, Helena y Menelao vuelven a alternar sus intervenciones, pero las de Helena son más largas, y confirman su mayor autoridad dentro de la pareja. En la parte del episodio, que empieza en el verso 761, dedicada a la elaboración del plan de escape, después de algunas intervenciones un poco más largas, vuelve la *stichomythía* con las intervenciones simétricas entre los personajes, símbolo esta vez de la colaboración entre Helena y Menelao. La última subcategoría es la secuenciación de los turnos de palabras. Una secuencia se compone por una serie alternada de preguntas y respuestas y termina cuando se cumple su fin. Identificar una secuencia permite arrojar luz sobre la dirección de la acción y la implicación de los personajes en esa. La secuenciación de turnos de palabras entre Helena y Menelao tiene dificultad para empezar. En teoría, cada pregunta reclama una respuesta, que también reclama otra respuesta hasta el cumplimiento de la secuencia. La verdadera secuenciación de turnos de palabras entre Helena y Menelao

empieza en el verso 563, cuando el héroe nota que la mujer que aún no reconoce es igual a Helena. Esta última contesta declarando también la similitud entre el hombre frente a ella y Menelao, y este último confirma su identidad. Después de una serie de intentos sin éxito de empezar un diálogo, ejemplificados sobre todo por las preguntas sin respuestas (secuencia de preguntas), con el reconocimiento puede comenzar la cadena de respuestas entre los dos personajes. Esta *stichomythía* se corresponde con la primera secuencia, dirigida al completamiento del reconocimiento entre los dos personajes y que se cumple solo con la intervención del siervo. La implicación de los dos personajes está basada en la ironía trágica: sus posiciones son contrapuestas, y el público sabe que las palabras de Helena corresponden con la verdad. Menelao, por otro lado, está todavía engañado por los dioses y sigue creyendo en la que se puede definir la versión tradicional del mito, a pesar de la evidencia que está frente a sus ojos. Después de la intervención del siervo, empieza una nueva secuencia (v. 625) en la cual Helena y Menelao celebran su reencuentro y expresan su felicidad a través de un canto lírico que se sustituye al trímetro yámbico de la *stichomythía*. Esta secuencia está marcada y cohesionada mediante elementos verbales diferentes de la primera secuencia: el léxico es poético y áulico, y en lugar del estilo casi de argumentación filosófica de la primera secuencia se encuentra un estilo lírico en el cual ocupa mucho espacio la expresión de emociones y sentimientos. Dos nuevas intervenciones del siervo (versos 711-733; 744-757) y una del coro (versos 758-759) cierran también esta segunda secuencia y dejan que empiece una nueva: se trata de la secuencia dedicada a la elaboración del plan de escape y durará hasta el verso 1106 (incluyendo una larga subsecuencia dedicada a la aparición de Teónoe, versos 894-1029). En esta secuencia, donde la acción de los dos personajes se dirige hacia la elaboración del plan de escape, el estilo narrativo se parece con la primera parte del episodio: por un lado, ya no hay ironía trágica; por otro lado, es evidente la superioridad intelectual y decisional de Helena.

La categoría siguiente es la relacionada con la acción verbal. El concepto fundamental en el que se basa la categoría son los actos de habla (teoría elaborada por el filósofo inglés John L. Austin en 1962 en la obra *How to Do Things with Words*) y la distinción entre valor locutivo, ilocutivo y perlocutivo de estos. Tales valores se refieren a diferentes niveles

pragmáticos y a la relación entre hablantes y oyentes. El drama se considera «interacción lingüística, intención y resultado, [...] y el discurso dramático es una red de ilocuciones y perlocuciones» (Ezpeleta, 2007: 383), complementarias o en conflicto:

- En el sistema de comunicación externo, simplemente se considera la tragedia en sí misma, o sea *Helena*, como acto textual. El acto textual es la obra entera, compuesta por enunciados («actos de habla»), estructura de los enunciados («secuencia») y macroestructura de las secuencias («acto comunicativo»).

- En el sistema de comunicación interno, se consideran, dentro de la unidad de macroanálisis relacionada con el texto, los actos comunicativos y su secuenciación, en la vertical de las intervenciones de los protagonistas (dimensión paradigmática, explicada en uno de los párrafos anteriores).

En la unidad de microanálisis, relacionada con los turnos de habla de los personajes, se analiza primero la subcategoría del valor locutivo. Se trata de la calidad referencial del lenguaje, relacionada con la realidad compartida por los personajes. Cuando los referentes mencionados por los personajes no corresponden, sin que ellos se den cuenta de las diferentes interpretaciones, se crea el efecto dramático de la ironía trágica. En la primera parte del episodio, el diálogo entre Helena y Menelao involucra referentes distintos en el discurso del uno y del otro: Helena se refiere a ella misma como mujer de Menelao, mientras que este último sigue pensando que Helena es el fantasma creado por los dioses, llegando a conclusiones paradójicas (por ejemplo: «yo no soy el marido de dos mujeres», v. 571; «¿cómo podías estar aquí y en Troya al mismo tiempo?», v. 587) por no querer aceptar una verdad nueva y diferente.

El valor ilocutivo se corresponde con el verdadero acto de habla, o sea, la verdadera intención del personaje (que puede preguntar, ordenar, sugerir, persuadir...) comunicada a través de la relación entre forma y función. En el primer episodio de *Helena*, cuando llega, Menelao manifiesta la intención de ponerse en contacto con Helena ejerciendo su superioridad y su poder. Por otro lado, la intención de Helena es no subyacer a la arrogancia de Menelao, así como hace muchos años evita satisfacer al rey Teoclímeno. El hecho de que Menelao se dirige a Helena usando un verbo en el modo imperativo (indicación proxémica) y una

pregunta directa, mientras que Helena dirige su exclamación al coro, es un indicio importante para interpretar la ilocución de los personajes. Luego, ambos quieren establecer un contacto, pero nadie tiene confianza en el otro: la serie de preguntas sin respuestas es la prueba de que las intenciones tanto de Helena como de Menelao son empezar un diálogo manteniendo una posición de poder (Menelao), o al menos, de control de la situación (Helena). Cuando el diálogo empieza, la intención de Helena es persuadir a Menelao sobre su identidad y sobre la verdad de la situación, y lo hace a través de un estilo similar a la argumentación filosófica (evidente, en particular, analizando sus intervenciones en vertical, de una perspectiva paradigmática): el v. 588, «el nombre puede estar en cualquier lugar, el cuerpo no», es emblemático. La reacción confundida de Menelao, que no quiere creer a Helena pero cae en paradojas, revela su intención: mantenerse en su propio punto de vista, a la que ha creído ser la verdad a lo largo de los últimos diecisiete años. En el canto lírico siguiente, la intención de los esposos reunidos es expresar su felicidad y aprender lo que ha pasado durante los años en los que estuvieron separados. A este valor ilocutivo corresponden las numerosas preguntas y exclamaciones que se encuentran en estos versos. En definitiva, en la larga parte dedicada a la elaboración del plan de escape, dominan los verbos performativos, tanto en las palabras de Helena como en las de Menelao. Los verbos performativos se refieren a acciones que se cumplen, o que se quieren cumplir (como en este caso). El valor ilocutivo es evidente: la intención de los dos de dejar Egipto juntos engañando al cruel Teoclímeno.

El valor perlocutivo se refiere a la reacción de los personajes oyentes a la ilocución de los personajes hablantes, tanto con palabras como con gestos. En el primer episodio de *Helena*, la reacción de la protagonista a los órdenes de Menelao tiene un gran valor perlocutivo: ella se refugia en la tumba de Proteo buscando protección. Se trata de una convención muy importante en el mundo antiguo, según la cual las tumbas, siendo lugares sagrados, garantizaban la inviolabilidad, así como los templos y santuarios. La tumba de Proteo es también el lugar donde Helena siempre se refugia para que Teoclímeno no la pueda obligar a casarse con él, como la misma protagonista precisa en el prólogo (versos 63-67). Se trata entonces de un lugar muy importante a lo largo de toda la trama y es fundamental que el lector (o el espectador), para entender bien todo lo que pasa en la escena, conozca el acto institucional relacionado con la protección proporcionada por los lugares sagrados. Solo

después de llegar a la tumba, Helena se siente suficientemente confiada para tratar de empezar un diálogo con Menelao (v. 556). El valor perlocutivo de las acciones de los personajes es importante para garantizar la verosimilitud requerida «para dar forma la ficción en tanto que ordenada política, social, religiosa y cívicamente» (Ezpeleta, 2007: 384). La reacción de Helena a la llegada de Menelao también sirve para manifestar la sensación que suscitaba la vista de un náufrago enteramente vestido con harapos (v. 554): Menelao ya no tiene su aspecto heroico tradicional, ha sufrido una degradación que provoca sensaciones de miedo y hasta horror en los que encuentra. Este tema de la degradación del héroe trágico, típico del teatro de Eurípides y evidenciado en este episodio por el valor perlocutivo de la reacción de Helena, resultará importante a lo largo de toda la tragedia, en la cual el heroísmo guerrero de Menelao no servirá para nada con respecto a la astuta inteligencia de Helena. Así, resulta claro que los actos de habla con valor perlocutivo no son simples expresiones formales de convenciones y ceremonias, sino que sirven para afectar de una manera decisiva al curso de los acontecimientos representados en la escena.

Otros ejemplos en los cuales la categoría de la norma y sus subcategorías, así como la categoría de la acción verbal, juegan un papel importante con respecto a la traducción se encuentran respectivamente en los versos 571 (normas), 547, 568, 572, 588, 777, 797, 1073 y 1074 (acción verbal), en los cuales profundizaré en el correspondiente apartado sobre las técnicas.

Muchas veces, las ilocuciones de los personajes están expresadas de una manera indirecta y hasta oscura. Por esta razón, es importante analizar las implicaturas. Los conceptos detrás de esta categoría son el principio de cooperación y las máximas conversacionales (según la teoría de H. Paul Grice, 1975: 41-58): estos conceptos, como en la vida real, garantizan cohesión y continuidad en el diálogo. Sin embargo, a veces, el hablante rompe deliberadamente las máximas, con el objetivo de expresarse de una manera indirecta y a través de usos retóricos específicos. Tanto con respecto al sistema de comunicación externo como al interno, solo es necesario considerar una unidad de microanálisis relacionada con los turnos de los personajes:

- En el sistema de comunicación externo, el lector (o el espectador) nota que las palabras de Menelao no coinciden con lo que él mismo lee (o ve) y, sobre todo, con lo que sabe, conociendo la versión del mito escogida por Eurípides. Todo eso sirve para que el receptor infiera que hay ironía trágica en el contraste entre opinión del personaje y realidad de la trama. Además, la dificultad demostrada por parte de los protagonistas para establecer un diálogo basado en el principio de cooperación sirve para que el público se entere de la falta de confianza implicada en el intercambio de intervenciones entre los dos protagonistas. Más tarde, durante la elaboración del plan de escape, Helena de hecho rechaza cualquier propuesta de Menelao, llegando a ordenar que se vaya, porque no la puede ayudar, y eso impide establecer una cooperación entre los dos a través del diálogo: la implicatura que el receptor tiene que entender en este caso es la superioridad intelectual de Helena y el sistema de valores no tradicional propuesto por Eurípides.

- En el sistema de comunicación interno, localizamos dentro del texto los tres momentos mencionados en el apartado anterior. El primer momento, caracterizado por la ironía trágica, empieza después del reconocimiento de Menelao por parte de Helena (v. 566) y ocupa toda la parte siguiente del episodio hasta la intervención reveladora del siervo (v. 597). El segundo momento es anterior y ocupa la pequeña parte de la tragedia justo antes del reconocimiento, desde el intento de Menelao de establecer un contacto con Helena (v. 546) hasta la última de las preguntas sin respuesta, la que Helena dirige a Menelao al v. 562. Por último, el tercer momento empieza después de la salida a escena del siervo (v. 761) y llega hasta el final del episodio (v. 1106).

La última categoría que se analiza dentro de la perspectiva pragmática son las presuposiciones, o sea, todos aquellos aspectos, pertenecientes tanto al mundo compartido como al código de comunicación, que los hablantes presuponen que los oyentes conocen. En este caso también, se considera únicamente la unidad de microanálisis:

- En el sistema de comunicación externo, consideramos todos aquellos aspectos pertenecientes al código cultural e ideológico que el autor presupone que el público (lector o espectador) conoce y comparte con él. En el primer episodio de *Helena*, Eurípides presupone

que el público conoce tanto la versión tradicional del mito como la versión alternativa, para que pueda entender y disfrutar la situación de ironía trágica del diálogo entre Helena y Menelao. Al mismo tiempo, Eurípides presupone que el receptor conoce la función que tenían los lugares sagrados, como las tumbas, en el mundo antiguo. En general, Eurípides presupone que los receptores de su obra son conscientes de los roles tradicionalmente asignados en el mito a personajes masculinos y femeninos, para invertirlos en esta tragedia suscitando en el receptor una continua sensación de sorpresa.

- En el sistema de comunicación interno, la presuposición es un elemento clave para generar la ironía trágica del diálogo entre Helena y Menelao y las consiguientes reflexiones filosóficas sobre el contraste entre opinión subjetiva y verdad objetiva. Menelao presupone que la mujer frente a él no es Helena y que su esposa es el fantasma que se encontraba en Troya, y no quiere abandonar su presuposición ni siquiera frente a la evidencia que sus ojos perciben. Sin embargo, las presuposiciones de Helena también son equivocadas: cuando Menelao se dirige hacia ella, Helena presupone que se trata de un hombre desconocido y peligroso, confiando en su aspecto descuidado y en los harapos que lleva puestos. La diferencia es que Helena, más inteligente, es capaz de dejar sus presuposiciones erróneas al percibir la verdad, mientras que Menelao no lo hace hasta que el siervo no llega con la información de la desaparición del fantasma, junto al cual desaparece también su presuposición equivocada. Más tarde, la elaboración del plan de escape está enteramente basada en el engaño contra Teoclímeno y cuenta entonces con la presuposición de este último de que Helena es sincera y quiere casarse con él (generando otra vez una situación de ironía trágica).

Otros ejemplos en los cuales la ruptura de las máximas conversacionales y la categoría de las presuposiciones desempeñan un papel importante con respecto a la traducción se encuentran respectivamente en los versos 571, 586, 1073, 1074 (máximas), 560, 569, 570, 571, 586, 777 y 778 (presuposiciones), en los cuales profundizaré más adelante, en el correspondiente apartado sobre las técnicas de traducción.

5.1.3 Perspectiva semántica

La tercera y última perspectiva del modelo de análisis es la perspectiva semántica. Esta perspectiva considera los textos como «unidades coherentes y cohesionadas semánticamente» (Ezpeleta, 2007: 386), y sirve para arrojar luz sobre construcción y comunicación de significado, continuidad, valor semántico, isotopías y semas, aspectos estilísticos, formales y pragmáticos. Dentro de cada categoría de análisis, la unidad de macroanálisis se refiere al texto, considerando su capacidad de transmitir un significado y en el cual se pueden encontrar cadenas significativas e isotopías (o sea, campos semánticos específicos). La unidad de microanálisis, por otro lado, analiza más en detalles los campos semánticos y considera las palabras por su capacidad de vehicular las unidades básicas de significado, los semas.

La primera categoría de análisis es la coherencia semántica, que se refiere a la continuidad de significados en el texto:

- En el sistema de comunicación externo, consideramos el significado último del texto, con sus diferentes cadenas de significado propuestas por el autor, el tema y los motivos centrales característicos del género y su relación con las expectativas del receptor. Es evidente que el valor semántico de *Helena* en relación con el momento socio-histórico en el que fue escrita se refleja en el mensaje pacifista vehiculado por la obra. Dentro de la unidad de microanálisis del sistema de comunicación interno, se puede destacar la recurrencia del campo semántico del sufrimiento que se presenta cada vez que los personajes mencionan la guerra. Por ejemplo: «μέγεθος τῶν πόνων», «la magnitud de las penas» (palabras de Menelao, v. 593); «πόνους σε μυρίους τλήναι», «sufriste penas infinitas» (palabras del siervo, v. 603); «λυγρόν», «dolor» (palabras de Menelao, v. 705); «εἶχομεν πόνους», «sufrimos» (palabras del siervo, v. 707); «δυσὶν κακοῖν», «por un doble mal» (palabras del siervo, v. 731), «μοχθήματ'», «sufriste tanto» (palabras de Menelao, v. 735). La unidad semántica, el sema, se vehicula mediante una variedad léxica de palabras que da lugar a una isotopía. Se puede notar que esta isotopía se localiza sobre todo en el diálogo entre Menelao y el siervo: este último representa un punto de vista externo, con el cual el público se puede

identificar, que ve en la guerra solo un inútil sufrimiento. Para marcar la diferencia, en la parte donde Helena y Menelao entonan su canto lírico después de reconocerse, domina el campo semántico de la joya y felicidad, que genera la siguiente isotopía: «τέρψις», «felicidad» (v. 626); «γέγηθα», «me alegro» (v. 682), «ἡδονάν», «placer» (v. 634), «ἀγαθόν», «bien» (v. 644), «χάριτος», «joya» (v. 655). Todas estas ocurrencias se encuentran en las palabras de Helena, que es el símbolo de la inteligencia que prevalece sobre la fuerza, junto con ser una víctima de la guerra por la injusta fama que le atribuyeron. Otro campo semántico importante, antes del reconocimiento, es el campo semántico de la vista y de los ojos: «ὄψιν [...] προσδέρομαι», «mirar con la vista» (palabras de Menelao, v. 557); «εἶδον», «yo vi» (palabras de Menelao, v. 559); «ὄραῖν», «ver» (palabras de Helena, v. 576); «ὄμματα», «ojos» (palabras de Helena, v. 580). Se trata de una isotopía muy significativa: la vista es vehículo para llegar a la verdad, mientras que la opinión es errónea; además, el fantasma de Helena que estaba en Troya es llamado «εἶδωλον», que literalmente significa «imagen» y que comparte la misma raíz etimológica «-ιδ» (-id) y, así, el mismo sema, con el verbo «ver».

La categoría siguiente son los tipos de significado: esta categoría considera «los factores que entran en juego en la construcción del significado» (Ezpeleta, 2007: 387). Es oportuno considerar, si es necesario, algunas subcategorías del significado: conceptual, expresivo, estilístico, presupuesto. El análisis solo se lleva a cabo dentro de la unidad de microanálisis relacionada con la palabra.

- En el sistema de comunicación externo, se consideran todos aquellos aspectos relacionados con la selección léxica realizada por parte del autor y que de alguna manera afectan a la recepción. El lenguaje utilizado por Eurípides corresponde con el estilo de la tragedia ática del siglo V a. C., en la variedad menos áulica propia de la tragedia «entrelazada». El autor juega sobre todo con el significado presupuesto de las palabras, para crear situaciones de ironía trágica: en el diálogo entre Helena y Menelao, cuando este último no reconoce a su mujer, y más tarde en el diálogo entre Helena y Teoclímeno, en el cual el receptor conoce el engaño detrás de las palabras de la protagonista mientras que el rey egipcio no.

- En el sistema de comunicación interno, se analizan más en detalle las características semánticas y estilísticas del léxico. En el diálogo entre Helena y Menelao, los términos que significan «mujer» y los que significan «fantasma» recurren varias veces. En la ironía trágica del diálogo, los dos protagonistas presuponen una diferente realidad asociada a las dos palabras, llegando a formular frases paradójicas, sobre todo por parte de Menelao. Este último, en el verso 569, dirige una invocación a la diosa Hécate pidiendo que le mande fantasmas («φάσματ'») buenos: convencido de que Helena es la mujer que estaba en Troya, cree que la persona que está frente a él es un fantasma, mientras que la realidad es exactamente al revés. Su intervención siguiente también expresa un concepto paradójico, derivado del rechazo a reconocer a la verdadera Helena: Menelao dice que no es el marido de dos mujeres (v. 571: «γυναικῶν [...] δυοῖν») y algunos versos más tarde repite el mismo concepto (v. 581: «δάμαρτ' ἄλλην», «otra esposa»). Helena le contesta definiendo a la otra mujer como un fantasma («εἶδωλον», v. 581) y Menelao, de una manera aún más paradójica, acusa la afirmación de Helena de ser una paradoja («ἄελλα», v. 585). Todo eso, más que con el significado presupuesto del lenguaje, del cual nacen las paradojas, juega también con el significado expresivo, reflejando las creencias de Menelao, que no las quiere abandonar a pesar de las afirmaciones de Helena y de lo que ve frente a sus ojos. Los términos que significan «mujer» y «fantasma» pasan así por variaciones de sentido que resultan cruciales para generar la ironía trágica en la cual está basada esta parte del diálogo. El término «fantasma» revela una plurisignificación que va del significado de «alucinación» (en las palabras de Menelao) al significado de «imagen creada por los dioses» (en las palabras de Helena). Así mismo, el término «mujer» presenta una ambigüedad de fondo que no permite una comunicación coherente entre los dos protagonistas. Al uso de la palabra «δάμαρ» («esposa») se alterna el más genérico «γυνή» («mujer»), y también «ἄλοχος» y «λέχη» (que literalmente significan «compañera de cama, concubina»). La ambigüedad terminológica se refleja en la ambigüedad de la situación, en la cual el rol de mujer de Menelao es reclamado tanto por la verdadera Helena como, indirectamente, por el fantasma creado por los dioses.

Otros ejemplos en los cuales las categorías de la coherencia semántica y de los tipos de significados juegan un rol importante con respecto a la traducción se encuentran

respectivamente en los versos 560, 574, 577, 578, 581, 785, 795 (coherencia), 566, y 581 (significado), en los cuales profundizaré más adelante, en el apartado centrado en las técnicas de traducción.

Todos los elementos destacados por el análisis bajo esta última perspectiva cumplen con algunas funciones dramáticas importantes, proporcionando cohesión semántica (a través, por ejemplo, de la continuidad de las isotopías o de la recurrencia de los temas principales), atmósferas determinadas (en el caso de esta tragedia, sobre todo de tensión e incertidumbre), caracterización de los personajes, ironía dramática (trágica en este caso), orden en el diálogo y en la distribución de los turnos de palabra, varios niveles de lectura también en clave simbólica (Helena y Menelao son símbolos respectivamente de la inteligencia, que permite salir de situaciones complicadas reduciendo el recurso a la violencia, y del superado heroísmo tradicional, con la primera que prevalece ejemplificando la importancia de la astucia «pacífica» y la inutilidad de la guerra) y hasta enfrentamiento con tabúes. En el caso de *Helena*, estos últimos se pueden identificar en el tema del matrimonio con alguien perteneciente a una cultura diferente y percibida como bárbara (la potencial boda entre Helena y Teoclímeno), y en el engaño basado en la simulación de la muerte de Menelao (esta última es una acción que se acerca a la ὄβρις, un tema muy importante en la cultura griega antigua, que corresponde con la prepotencia del hombre mortal que quiere superar sus límites, como el respeto de la frontera entre vida y muerte). Para el lector contemporáneo, todo eso se revela interesante desde un punto de vista socio-histórico, mientras que para el espectador antiguo representaba un componente de identificación por contraste y, en consecuencia, de catarsis.

Para el traductor, es importante considerar todos estos aspectos, así como la totalidad de los numerosos temas que emergen de la aplicación de este complejo y exhaustivo modelo de análisis. En el apartado siguiente, que estará dedicado a la segunda parte y al cumplimiento del análisis, se analizará la aplicación de las técnicas de traducciones por parte de dos autores. Este modelo, con sus fines traductológicos dentro de un contexto literario, sirve para proporcionar un marco teórico preliminar, tanto para este tipo de investigación, como para

eventuales traducciones futuras, además de abrir el camino a consiguientes estudios que mencionaré en el apartado dedicado a las conclusiones.

5.2 Técnicas de traducción

En las traducciones de *Helena* de Albin y Faggi (1982) y de Fusillo (1997) se encuentran ejemplos de casi todas las técnicas listadas por Hurtado (2011: 269-271) y también por Martí Ferriol (2010: 91-94). Las únicas técnicas que parecen no detectarse son el calco y el préstamo, posiblemente debido a la lejanía cronológica entre los dos idiomas involucrados, el griego antiguo ático del siglo V a. C. y el italiano contemporáneo del siglo XX d. C. En general, la traducción de Fusillo puede considerarse más pegada al texto origen y, a menudo, prefiere utilizar la traducción literal donde Albin y Faggi aplican técnicas diferentes que hacen la traducción algo más libre (por ejemplo, se puede detectar un uso bastante frecuente de la creación discursiva). Por un lado, el uso de técnicas diferentes de la traducción literal puede acercar la traducción al público contemporáneo, pero, por otro lado, existe el riesgo de que un uso demasiado libre de las técnicas aleje la traducción de los parámetros fundamentales destacados por el modelo de análisis aplicado en el apartado anterior. Persiguiendo un equilibrio entre estas dos tendencias, voy a analizar comparativamente las dos traducciones, siguiendo el orden del drama a partir del verso 546 y enfocándome en los fragmentos seleccionados (vv. 546-596, 777-797, 1073-1078).

En el verso 547, se nota la primera discrepancia en el uso de las técnicas entre las dos traducciones. La palabra «ὀρθοστάτος», que literalmente significa «pilares», Albin y Faggi la traducen con «altari» («altares»), a través de la técnica de la **particularización**. El término «pilar», de hecho, es mucho más general y menos específico que «altar». Fusillo, por otro lado, traduce «pietre quadrate» («piedras cuadradas»), añadiendo luego una **amplificación**, útil para traducir el adjetivo «ἐμπύρους» («ardientes») y que precisa la naturaleza sagrada de las piedras: «che servono per i sacrifici col fuoco» («que sirven para los sacrificios con el fuego»). Podría considerarse que la traducción de Albin y Faggi es más acertada, aunque no traduce el adjetivo (**elisión** según Hurtado, **omisión** según Martí Ferriol). Nos encontramos en el pasaje de la tragedia en el cual Menelao trata de ejercer su autoridad para poder

establecer un contacto con Helena. En la verosimilitud del drama, el esfuerzo del personaje debe concentrarse hacia su objetivo, y en eso no cabe la descripción de un detalle del entorno como la función de los pilares, sin el cual el receptor puede entender la configuración del lugar igualmente bien (perspectiva comunicativa: espacio, sistema de comunicación externo). Además, se presupone que los personajes de la tragedia conocen la función de los pilares sagrados (perspectiva pragmática: valor perlocutivo del acto de habla y presuposiciones, sistema de comunicación interno), de modo que la aclaración de Menelao tampoco tiene sentido ni utilidad.

En el verso 551, dentro de la siguiente intervención de Helena, se encuentra un sintagma deíctico importante: «πρὸς ἄνδρὸς τοῦδε», que significa «por este hombre» (agente de la forma verbal pasiva). Albini y Faggi no lo traducen y aplican otra **elisión**, que puede catalogarse como **reducción** según la distinción de Martí Ferriol, dado que suprime solo una parte de la carga informativa de la frase. Sin embargo, se trata de un elemento fundamental, que aclara la posición proxémica de los actores (perspectiva comunicativa: espacio, sistema de comunicación interno), así como la intención de Helena de no dirigirse directamente a Menelao, indicándolo indirectamente con una deixis (perspectiva comunicativa: oralidad, sistema de comunicación interno). Puede pensarse, así, que la técnica escogida por Fusillo, o sea, la **transposición**, es más ajustada: la categoría gramatical cambia del complemento de agente al sujeto y la traducción que resulta es «quest'uomo» («este hombre»), con la consiguiente transposición también del verbo de la forma pasiva a la forma activa. Parece ser una técnica eficaz, dado que suprime una forma verbal como la pasiva, que sonaría poco natural en la verosimilitud del diálogo y lo haría más pesado para el oído del receptor (perspectiva pragmática: resultado y receptor, sistema de comunicación externo), manteniendo al mismo tiempo la importante deixis del adjetivo demostrativo.

Dos versos después, en el 553, se encuentra el sintagma «οὐχ ὑπηρέται κακῶν», que significa: «No estoy al servicio de personas malas». La traducción de Fusillo es literal: «Non sono al servizio di furfanti». En la traducción de Albini y Faggi encontramos una **modulación** al mismo tiempo léxica y estructural: «Non sono razza di furfanti» («No pertenezco a una raza mala»). La modulación es léxica porque cambia el significado del término «ὑπηρέται»,

de «estar al servicio» a «raza», y es al mismo tiempo estructural porque el verbo se convierte en sustantivo, lo cual altera la estructura gramatical de la frase. La modulación es muchas veces útil para producir una traducción más ágil en la lengua de llegada con respecto a una literal, pero este no parece ser el caso. La traducción «non sono razza di furfanti» suena poco natural a un receptor de lengua materna italiana (perspectiva pragmática: resultado y receptor, sistema de comunicación externo); quizás podría servir para transmitir la idea del carácter crudo del personaje de Menelao, pero esa no parece razón suficiente para preferirla a la traducción literal de Fusillo.

En el verso 555, Menelao trata otra vez de ordenar a Helena que se pare, diciéndole: «φόβου μεθεῖσα», que literalmente significa «liberándote del miedo». Albini y Faggi traducen aplicando la técnica de la **creación discursiva** y produciendo la imprevisible equivalencia con la expresión en italiano «sta' calma» («mantén la calma»). Fusillo, por otro lado, aplica una **modulación** estructural y léxica al mismo tiempo y traduce por «non avere paura» («no tengas miedo»). Ambas soluciones pueden resultar eficaces. Sin embargo, la traducción de Albini y Faggi suena un poco más agresiva, en línea con el carácter autoritario del personaje de Menelao, pero al mismo tiempo suena demasiado informal dentro del contexto trágico (perspectiva comunicativa: variaciones funcionales, sistema de comunicación interno). La traducción de Fusillo aplica una expresión muy usada en el lenguaje común, seguro familiar para el oído del receptor (perspectiva pragmática: resultado y receptor, sistema de comunicación externa) sin alejarse del contexto de la tragedia. El carácter crudo de Menelao emerge igualmente en otros pasajes: indicaría, entonces, como más adecuada esta última traducción.

En el verso 557 se encuentran dos usos diferentes de la técnica de la **particularización**. La expresión griega, dentro de la intervención de Menelao, es: «τίν' ὄψιν σήν [...] προσδέρκομαι;», y significa: «¿Qué mira mi vista?». Albini y Faggi particularizan la palabra «ὄψιν», del general «vista» al particular «pupila», y mantienen el significado del verbo «προσδέρκομαι», que indica una forma muy específica de mirar: «Chi scorgono le mie pupille?», es la traducción al italiano. La traducción de Fusillo es menos precisa: este autor también particulariza la palabra «ὄψιν», pero de una manera menos extrema, traduciéndola

como «ojos». Con respecto al verbo «προσδέρκομαι», al revés, aplica una **generalización**, y lo traduce con un genérico verbo «ver»: «Cosa vedono i miei occhi?». La expresión es muy usada en italiano y puede sonar bien para el receptor; sin embargo, como vimos en el apartado anterior, el componente semántico relacionado con la vista es crucial en la tragedia, de forma que la mayor precisión terminológica de la traducción de Albini y Faggi parece ser más recomendable (perspectiva semántica: coherencia, sistema de comunicación interno). Otro indicio de que esta última traducción es más confiable es el mantenimiento del significado literal del pronombre interrogativo «τίν(α)»: «chi» en italiano («quién» en español). Fusillo traduce «cosa» («qué» en español) como si fuera un pronombre neutro. Sin embargo, es importante aclarar que el pronombre se refiere a una persona, para marcar sobre todo frente al receptor (perspectiva semántica: coherencia, sistema de comunicación externo) una diferencia fundamental dentro de la tragedia: Helena, de hecho, es una persona real, y no una ilusión como el fantasma que Menelao se está llevando de Troya.

En el verso siguiente, Helena no contesta y devuelve la pregunta a Menelao: «σὸ δ' εἶ τίς;», «¿Y tú quién eres?». La traducción de Albini y Faggi omite completamente la pregunta (**elisión-omisión**) y traduce directamente la segunda parte del verso: «Sono io che ti chiedo chi sei» («Soy yo que te pregunto quién eres»). Literalmente, el texto griego escribe: «La misma palabra te tiene a ti y a mi»). La **modulación** léxica y estructural del texto griego es indispensable, dado que una traducción literal suena inaceptable, y se encuentra también en Fusillo: «Anch'io te lo chiedo» («Yo también te pregunto a ti»). Sin embargo, este autor mantiene la pregunta inicial, traduciéndola literalmente: «E tu chi sei?». Esta última puede considerarse una traducción más acertada; mantener la pregunta, de hecho, es esencial para que se entienda la falta de confianza entre los dos personajes y el intento de cada uno de tomar el control de la conversación, así como la imposibilidad de establecer una comunicación efectiva y equilibrada (perspectiva comunicativa: participantes, sistema de comunicación interno). La secuencia de preguntas, además, refleja la distribución estratégica por parte del autor de los turnos de habla (perspectiva pragmática: normas de interacción, sistema de comunicación externo), y es fundamental mantenerla, porque el receptor se entere

de la particular situación comunicativa establecida entre los protagonistas en este momento específico del drama.

En el verso 559, la traducción al español sería: «Nunca he visto a otra más parecida». La frase suena bastante incompleta, entonces ambas traducciones añaden elementos para completarla, escogiendo una diferente técnica. Albini y Faggi añaden puntos suspensivos para transmitir una idea de suspense y tensión: se trata de un elemento paralingüístico, relacionado con el gesto y la entonación de la intervención del personaje, que afecta al tono del discurso y permite clasificar la técnica utilizada como **variación**. Fusillo, en cambio, escoge la técnica de la **ampliación lingüística**, añadiendo el segundo elemento de comparación «a lei» («a ella»). En ambos casos, en nombre de Helena no se menciona, lo cual hace evidente la precaución de Menelao al notar la similitud. De las dos, podría considerarse más eficaz la técnica aplicada por Albini y Faggi, que evita sobrecargar el verso con elementos lingüísticos innecesarios (tratándose de una aclaración de un elemento que el público puede entender sin problemas sin hacerlo explícito. Perspectiva pragmática: resultado y receptor, sistema de comunicación externo).

En el verso 560, que se corresponde con una intervención de Helena, se identifican un par de técnicas de traducción. Helena, como Menelao, se ha dado cuenta de la similitud del hombre frente a ella con su marido y dirige una invocación a los dioses: «ὦ θεοί» («oh dioses»), es el comienzo del verso. Albini y Faggi traducen «O dio» («oh dios»), mientras que Fusillo mantiene el plural «O dei». La decisión de Albini y Faggi de aplicar una forma de **particularización** del plural al singular puede depender de la intención de concordar con el «θεός» singular que se encuentra justo después, pero también puede responder a la voluntad de asimilarlo a la invocación cristiana al dios único familiar al receptor del siglo XXI (en este caso, se podría incluso hablar de **adaptación**). Sin embargo, la **traducción palabra por palabra** de Fusillo me parece más apropiada. El lector contemporáneo, de hecho, sabe bien que Eurípides y su público eran politeístas. Además, el politeísmo es un elemento clave del significado de la tragedia, donde los dioses representan las fuerzas insondables que gobiernan la suerte humana (perspectiva pragmática: presuposiciones, sistema de comunicación externo). En el mismo verso 560, algo similar pasa con el verbo

«γινώσκειν», que significa «conocer» o «reconocer»: Albini y Faggi traducen «ritrovare» («reencontrar»), aplicando una **modulación** léxica, y Fusillo traduce literalmente «riconoscere». En este caso también, parece más acertada la **traducción literal**: el reconocimiento, más que el reencuentro, es un elemento de importancia fundamental alrededor del cual se construye esta parte de la tragedia, con todas las reflexiones que la acompañan. Por eso, es importante respetar el significado original del verbo griego (perspectiva semántica: coherencia, sistema de comunicación externo).

En el verso 561, Menelao dirige una pregunta a Helena sobre su identidad, literalmente: «¿Eres una mujer griega o de aquí?». Albini y Faggi traducen: «Ma sei greca o che cosa?» («¿Pero eres griega o qué?»), aplicando una **creación discursiva** que en italiano suena muy informal. Probablemente la intención, así como en el verso 555, es transmitir el carácter crudo del personaje de Menelao, a través de su expresarse poco elegante. Sin embargo, en este caso también, parece una elección lingüística que contrasta con el contexto trágico cuyo género, como precisé en uno de los apartados anteriores, siempre mantiene su lenguaje en un nivel medio-alto. La traducción de Fusillo es: «Sei greca o sei di qui?» («¿Eres griega o eres de aquí?»), con la simple **elisión** del término «γυνή» («mujer»), que efectivamente en italiano resulta redundante. Esta segunda traducción, que propone una expresión muy común del lenguaje medio, parece más adecuada al registro (perspectiva comunicativa: variaciones funcionales, sistema de comunicación externo).

En el verso siguiente, el 562, Helena contesta a Menelao, luego le devuelve la pregunta de forma indirecta. Albini y Faggi traducen literalmente: «Ma è di te che voglio sapere» («Pero es sobre ti sobre quien quiero saber»), mientras que Fusillo, aplicando una **compresión lingüística** y una **modulación** estructural convierte la frase en una pregunta más corta: «E tu invece?» («¿Y tú?»), reproduciendo así la cadena de preguntas y respuestas que ejemplifica la tensión dramática entre los dos personajes (perspectiva comunicativa: oralidad y participantes, sistema de comunicación interno). Puede considerarse que la traducción de Fusillo es mejor, tanto por la razón que acabo de explicar como por su carácter más natural para el oído del receptor (o mejor, para el ojo del lector. Perspectiva pragmática: resultado y receptor, sistema de comunicación externo). Por otro lado, la traducción de Albini y Faggi,

con su estricta fidelidad al original, suena bastante pesada lexicalmente y desacelera el ritmo tenso del diálogo, haciéndole perder eficacia.

En el verso 563, Menelao destaca la similitud entre la mujer frente a él y su esposa. La traducción de Albini y Faggi aplica la técnica del **equivalente acuñado** y traduce el adjetivo griego «ὁμοίαν» con la expresión «parecidas como dos gotas de agua», existente también en italiano. La traducción que resulta es: «Tu ed Elena siete due gocce d'acqua», proponiendo una expresión muy usada en el lenguaje corriente y de gran eficacia para transmitir la idea de la perfecta similitud entre las mujeres (que, en la mente de Menelao, son dos personas distintas). La traducción de Fusillo usa la técnica de la **compresión lingüística** y traduce el verso, que literalmente sería: «Te veo extremadamente similar a Helena, mujer», con la corta expresión «Sei identica a Elena» («Eres idéntica a Helena»). Es una frase muy plana y poco expresiva, que no transmite la misma emoción de la traducción de Albini y Faggi. Dentro del contexto de comunicación interno, hay que considerar que Menelao acaba de encontrar una mujer igual a su esposa, que con extrema dificultad había rescatado de Troya: la verosimilitud del drama requiere una reacción asombrada y cargada de expresividad que el equivalente acuñado proporciona de una manera muy eficaz (perspectiva comunicativa: oralidad y variaciones funcionales), a diferencia de la plana constatación propuesta por Fusillo en su traducción. En ambas traducciones, es muy pertinente la **elisión** de la invocación «γύναι» («mujer»), normal para el receptor antiguo, pero que podría resultar hasta sexista para el lector contemporáneo.

En el verso 564, Helena dice que se encuentra sin poder hablar al notar la similitud entre el hombre frente a ella y Menelao, diciendo literalmente: «No tengo nada que decir». Ambos traductores aplican la técnica de la **transposición**, transformando el verbo «decir» («φῶ») en un sustantivo: Albini y Faggi traducen: «Sono senza fiato» («Estoy sin aliento», añadiendo una **modulación** léxica, dado que la palabra «aliento» no se relaciona directamente, de un punto de vista semántico, con el verbo «decir»), mientras que Fusillo traduce: «Sono senza parole» («Estoy sin palabras»). Parece que esta última traducción transmite muy bien la sensación de sorpresa y miedo que siente Helena al reconocer a Menelao (perspectiva pragmática: resultado y receptor, sistema de comunicación interno). Se trata de una expresión

muy usada en italiano, de la cual el receptor puede entender de inmediato significado e implicaciones (perspectiva pragmática: resultado y receptor, sistema de comunicación externo). Por otro lado, la primera traducción parece transmitir más bien una sensación de cansancio y dificultad que resulta poco pertinente. Puede considerarse innecesario así alejarse del significado del texto original para producir una traducción menos apropiada, y por esta razón resulta una traducción más acertada la de Fusillo.

El verso siguiente (565) se corresponde con el momento crucial en el cual Menelao admite que Helena lo ha reconocido y expresa su identidad. La traducción de Albini y Faggi es literal: «Hai riconosciuto in me l'uomo più sfortunato del mondo» («Reconociste en mí al hombre más desafortunado del mundo»). Fusillo quiebra la frase en dos partes y añade algunos elementos lingüísticos, escogiendo la técnica de la **ampliación lingüística**: «Mi hai riconosciuto: sono l'uomo più sfortunato della terra» («Me reconociste: soy el hombre más desafortunado de la tierra»). Ambas traducciones pueden resultar eficaces, pero, quizá la técnica usada por Fusillo es más pertinente: de hecho, quebrando la sintaxis desacelera el ritmo del diálogo, destacando, por un lado, el reconocimiento (elemento fundamental dentro del desarrollo del drama) y proporcionando, por otro lado, a través de la pausa de los dos puntos, una carga adicional de espera y tensión (elementos típicos y recurrentes dentro de esta parte del episodio). Estos últimos elementos pueden también clasificar la técnica de traducción como **variación**, dado que la adición de elementos lingüísticos incluye información relativa a elementos paralingüísticos como la entonación y el gesto: me refiero a la pausa dentro de la frase pronunciada por Menelao, elemento central para añadir tensión a un momento tan importante como el reconocimiento (perspectiva comunicativa: tiempo, sistema de comunicación interno).

A partir de los versos siguientes, el tenor del diálogo cambia al pasar de la difidencia recíproca entre los dos personajes y de la dificultad de establecer una efectiva comunicación a un desequilibrio de conocimientos en favor de Helena, que toma el control de la conversación. Menelao, por su parte, rechazando abandonar su punto de vista y creer a sus ojos, es víctima de una evidente ironía trágica. Los papeles discursivos de los personajes cambian y encuentran la dimensión que mantendrán a lo largo de todo el episodio. Esta

situación empieza en los versos 566 y 567, alrededor del diferente valor atribuido por los dos protagonistas al término «δάμαρ», que significa «esposa» (perspectiva semántica: tipos de significado, sistema de comunicación interno). Helena, en su intervención, expresa su felicidad por reencontrarse con su esposo. Fusillo traduce el verso literalmente: «Alla fine sei tornato tra le braccia della tua sposa» («Al final volviste a los brazos de tu esposa»), mientras que la traducción de Albini y Faggi aplica la técnica de la **compensación**, sustituyendo con un par de elementos lingüísticos adicionales la elisión del adverbio «χρόνιος», que significa «después de mucho tiempo» y que Fusillo traduce «alla fine» («al final»). Así resulta la traducción de Albini y Faggi: «Sei tornato, tornato tra le braccia della tua diletta sposa» («Volviste, volviste a los brazos de tu querida esposa»). Los elementos que compensan la falta del adverbio de tiempo son la repetición del verbo «tornare» («volver») al participio pasado y la adición del adjetivo «diletta», que significa «querida». Cabe interpretar que la idea de añadir sentimiento a las palabras de Helena en un momento tan importante tiene sentido; sin embargo, no encontramos la razón de suprimir el adverbio de tiempo, que destaca de una manera muy pertinente el importante elemento de la duración temporal (diecisiete años de espera). De hecho, según Hurtado (2011: 270), la compensación es una técnica que el traductor debe utilizar donde no es posible reflejar un elemento de información o efecto estilístico en el mismo lugar del texto original. En este caso sí es posible, entonces es innecesario sustituir el adverbio con otros elementos que expresen de la misma manera la emoción del reencuentro después de mucho tiempo. Podría mantenerse la traducción literal de Fusillo, añadiendo simplemente, a través de una **ampliación lingüística**, el adjetivo que significa «querida» para que las palabras de Helena, que parecen resultar demasiado planas, transmitan una mayor emoción y participación del personaje dentro del sistema de comunicación interno (perspectiva comunicativa: oralidad y variaciones funcionales). La **ampliación lingüística** es la técnica efectivamente utilizada por Albini y Faggi para la traducción del verso siguiente, donde Menelao rechaza la afirmación de Helena sobre el reencuentro de la pareja. Así traducen: «Di che sposa parli? Non mi toccare, sai» («¿De qué esposa hablas? No me toques, sabes»). Los dos verbos, «parli» («hablas») y «sai» («sabes») son elementos adicionales que no aparecen en el texto original. Fusillo, por otro lado, traduce literalmente: «Quale sposa? Non mi toccare!» («¿Qué esposa? ¡No me

toques!»), con el signo de exclamación final que se puede clasificar como una **variación**, dado que introduce una indicación paralingüística que nos proporciona una idea sobre la fuerza con la cual Menelao rechaza la idea de que Helena, en contraste con sus creencias, sea la mujer frente a él. En esta segunda parte del verso, la técnica aplicada por Fusillo parece más eficaz que la ampliación propuesta por Albini y Faggi, que añade informalidad sin informar propiamente de la reacción enfadada de Menelao. Sin embargo, sí parece eficaz la ampliación dentro de la pregunta de la primera parte del verso: «Di che sposa parli?» suena más verosímil del simple y literal «Quale sposa?», cuyo tono es demasiado inexpresivo, considerado el momento de tensión entre los personajes (perspectiva comunicativa: oralidad y variaciones funcionales, sistema de comunicación interno).

Estas mismas consideraciones se pueden aplicar al verso siguiente, el 568. Helena, sorprendida, trata de aclarar su identidad a Menelao contestando a la pregunta de este último. Albini y Faggi deciden traducir otra vez a través de la **ampliación lingüística**, añadiendo al comienzo del verso la repetición retórica de la pregunta de Menelao, que no aparece en el texto griego: «Di che sposa?» («¿De cuál esposa?»). Esta puede considerarse una elección muy pertinente: por un lado, transmite la idea de sorpresa y de impaciencia de Helena, que quiere que su esposo también la reconozca (perspectiva pragmática: intención, sistema de comunicación interno); por el otro, propone otra vez el recurso usado algunos versos antes por el mismo Eurípides, o sea, la cadena de preguntas, que ilustra la dificultad persistente para empezar un verdadero diálogo basado en una efectiva comunicación (perspectiva pragmática: intención y emisor, sistema de comunicación externo). La siguiente parte del verso, que menciona el personaje de Tíndaro, el padre humano de Helena (su verdadero padre era el dios Zeus), se traduce a través de una **modulación** léxica: el texto de Eurípides centra el punto de vista en el mismo Tíndaro, que Helena define «ἐμὸς πατήρ», «mi padre», mientras que la traducción mueve el punto de vista hacia la «esposa», es decir la misma Helena: «Della figlia di Tindaro, l'uomo che mi ha consegnato a te» («De la hija de Tíndaro, el hombre que me entregó a ti»). Dado que la ironía trágica del diálogo está desarrollada alrededor de la identidad de la esposa de Menelao (perspectiva pragmática: valor locutivo del acto de habla, sistema de comunicación interno), parece que la técnica, que convierte a Helena en el sujeto

del discurso, está muy bien aplicada. La traducción de Fusillo es literal: «Di quella che ti ha dato Tindaro, mio padre» («De la que te dio Tíndaro, mi padre», sin la repetición de la pregunta, que no aparece en el texto original). Sin duda es una traducción aceptable, pero las técnicas escogidas por Albini y Faggi tienen la ventaja de transmitir mejor las emociones de los personajes (perspectiva comunicativa: oralidad, sistema de comunicación externo) arrojando luz sobre aquellos «dominantes estéticos [...] que se hallan involucrados en el texto» (Ezpeleta, 2007: 366) y que permiten al lector imaginarse la actuación de los personajes en una potencial representación de la obra.

En el verso que sigue, el 569, Menelao expresa su desesperación a través de una invocación a la diosa Hécate. Se trata de una deidad autóctona venerada por poblaciones pre griegas, luego identificada dentro del panteón helénico con la Luna o con las diosas Ártemis o Perséfone. Su naturaleza era nocturna, relacionada con fantasmas y pesadillas, y sus estatuas se encontraban normalmente colocadas en los cruces de camino. Menelao, de hecho, pensando paradójicamente que la mujer frente a él (o sea, la verdadera Helena) es un fantasma (mientras que el verdadero fantasma es la mujer encontrada en Troya), pide a la diosa que al menos le envíe un fantasma bueno: «ὦ φωσφόρ' Ἑκάτη, πέμπε φάσματ'εὐμενῆ» («Oh Hécate que llevas luz, mándame fantasmas buenos»). Albini y Faggi traducen introduciendo una significativa **adaptación**: «Vergine santa, mandami degli spettri più benevoli» («Virgen santa, mándame fantasmas más buenos»). La invocación a la Virgen es una clara referencia al cristianismo, dado que reemplaza un elemento cultural propio de la cultura griega antigua (Hécate) con otro propio de la cultura receptora. Los traductores optan por esta estrategia por el hecho de que algunas de las diosas asociadas a Hécate (Ártemis, en particular) eran diosas vírgenes. Sin embargo, puede catalogarse de una adaptación un tanto exagerada e innecesaria: el público receptor contemporáneo es perfectamente consciente del entorno espiritual de la época en la que Eurípides escribió la tragedia y, aun no conociendo a la diosa Hécate, puede entender que se trata de una deidad perteneciente al panteón de la Grecia antigua (perspectiva pragmática: presuposiciones, sistema de comunicación externo). Los dioses, como ya aclaré en un párrafo anterior, son un elemento fundamental de la concepción del mundo que Eurípides expresa en sus obras, así que es importante respetar las referencias

a ellos. Además, Hécate se asocia también con la diosa Perséfone, evocada explícitamente en otros lugares de la tragedia (en particular, en el segundo estásimo, versos 1301-1367), dado que su descenso al mundo de los muertos es comparable con la permanencia de Helena en Egipto (que se corresponde con la muerte de la verdadera identidad del personaje). Por todas estas razones, la traducción literal de Fusillo parece, en este caso, mucho más recomendable: «O Ecate che porti luce: mandami fantasmi benigni». La literalidad de esta traducción es evidente también por la presencia del epíteto «che porti luce» («que llevas luz») que traduce el griego «φωσφόρ'» (y que Albini y Faggi adaptan en «santa»), y por el mantenimiento del adjetivo en grado positivo, así como en el griego «εὐμενῆ».

En el verso 570, Helena se defiende y afirma que no es un fantasma y que no tiene ninguna relación con Hécate, definiendo a esta última como «Ἐβοδίας», que literalmente significa «diosa de la calle». La traducción de Albini y Faggi utiliza la técnica del **equivalente acuñado**, basándose en la naturaleza ínfera de la diosa e introduciendo el concepto de más allá: «Io non sono un fantasma d'oltretomba» («Yo no soy un fantasma del más allá»). La equivalencia es pertinente, dado que en la cultura antigua la relación entre Hécate y el mundo ínfero era reconocida, y la asimilación de la diosa con Perséfone (la reina del más allá) lo prueba. Fusillo sigue traduciendo literalmente: «Non sono un fantasma, un'ancella di quella dea della strada» («Yo no soy una sirvienta de aquella diosa de la calle»). La decisión de traducir «Ἐβοδίας», que en el texto de Eurípides es escrito como un nombre propio de la diosa, con su significado literal se puede clasificar como técnica de la **descripción**. En este caso, la traducción de Albini y Faggi resulta más pertinente (perspectiva pragmática: presuposiciones, sistema de comunicación externo). La intervención de Helena se localiza en el medio del intenso diálogo con Menelao, ya impregnado de la ironía trágica y de la dramaticidad del reconocimiento incompleto. La traducción de Albini y Faggi respeta el ritmo rápido e instintivo que, dentro de la reproducción verosímil de la oralidad, deben tener las intervenciones de los personajes (perspectiva comunicativa: tiempo y oralidad, sistema de comunicación interno). La traducción de Fusillo, por otro lado, resulta lenta y demasiado larga, quebrando el ritmo del diálogo y en consecuencia la verosimilitud de la oralidad de los personajes.

El verso siguiente, el 571, representa el *clímax* de la ironía trágica: Menelao, para defender su punto de vista, contesta a Helena con una afirmación extremadamente paradójica, declarando que él no es el marido de dos mujeres. Albini y Faggi, aplicando la técnica de la **ampliación lingüística**, añaden el pronombre de primera persona singular, para marcar la contraposición entre Helena y Menelao y las respectivas opiniones: «Non sono il marito di due mogli, io» («No soy el marido de dos mujeres, yo»). La traducción de Fusillo añade, a través de una **amplificación**, una precisión más extensa y explícita: «E io non sono il marito di due mogli: sono un'unica persona, io!» («Y yo no soy el marido de dos mujeres: ¡soy una única persona, yo!»). En esta última traducción, la adición del signo de exclamación sugiere también una **variación** paralingüística del tono de voz de Menelao. En general, la traducción de Fusillo quiere acentuar la situación paradójica en la cual se encuentran los personajes, en particular Menelao, y la amplificación sirve para reafirmar el principio de identidad que el héroe percibe amenazado por la nueva Helena que acaba de encontrar (perspectiva pragmática: ruptura de las máximas conversacionales y presuposiciones, sistema de comunicación interno). Sin embargo, parece una adición algo exagerada: el receptor no necesita de esta precisión para entender la situación. Además, el hecho de que esta afirmación de Menelao es ignorada en la respuesta de Helena (dado que no se encuentra en el texto original) altera la distribución estratégica del contenido dentro de los turnos de habla, y la deja inexplicablemente pendiente. Por todas estas razones, parece ser más eficaz la traducción de Albini y Faggi (perspectiva pragmática: normas de interacción, sistema de comunicación interno).

En el verso 572, Helena contesta, preguntando sobre la otra mujer mencionada por Menelao. Albini y Faggi imaginan una reacción enfadada de Helena y, a través de la técnica de la **creación discursiva**, añaden elementos lingüísticos y paralingüísticos proponiendo una equivalencia totalmente imprevisible fuera de contexto: «Come, come? Saresti bígamo? Dov'è l'altra?» («¿Cómo, cómo? ¿Quizás eres bígamo? ¿Dónde está la otra?»). Es evidente que el valor ilocutivo de estas preguntas de Helena en italiano es expresar celos. Sin embargo, no parece que el original griego tenga el mismo valor ilocutivo. Helena, de hecho, sabe que los dioses crearon un fantasma igual a ella para engañar a los seres humanos (como afirma

en el prólogo de la misma tragedia, versos 30 y siguientes), entonces, dentro del sistema de comunicación interno, puede enterarse sin dificultad de que la referencia de Menelao es al «εἶδωλον» (el «fantasma») creado por los dioses y no a otra mujer. Más bien, el valor ilocutivo de la intervención de la protagonista, o sea, la verdadera intención del acto de habla, es entender la situación para convencer a Menelao de que ella es la verdadera Helena (perspectiva pragmática: actos de habla, sistema de comunicación interno). Una traducción como la de Fusillo es en este contexto más adecuada: «Quale sarebbe questa seconda moglie?» («¿Cuál sería esta segunda mujer?»), con el verbo en modo condicional para manifestar sus dudas sobre la afirmación del marido. La frase literal en griego es: «¿De qué otra cama nupcial eres el dueño?», evidentemente inaceptable dentro de la cultura occidental contemporánea, donde las mujeres no son subordinadas a los hombres como en la Grecia antigua (perspectiva pragmática: resultado y receptor, sistema de comunicación externo). Fusillo cambia el punto de vista, a través de una **modulación** estructural, convirtiendo a la mujer en el sujeto de la frase y eliminando así la referencia al poder masculino dentro del matrimonio, manteniendo sin alterarlo el significado de la pregunta de Helena.

El verso siguiente, donde Menelao revela la ubicación del fantasma (que se encuentra escondido en una cueva), es menos problemático desde el punto de vista interpretativo. La traducción literal al español es: «La que escondí en una cueva y que llevo conmigo desde Frigia». Sin embargo, hay una diferencia relevante entre las dos traducciones con respecto a un detalle geográfico. Para indicar la procedencia de la mujer de Menelao (que en realidad es el fantasma), Eurípides utiliza el nombre de la región, Frigia («Φρυγῶν»), en la cual se encontraba la ciudad de Troya. Albini y Faggi mantienen la denominación, mientras que Fusillo, a través de una **particularización**, traduce «Φρυγῶν» con el nombre de la ciudad, Troya (Troia en italiano). Parece una aplicación pertinente de la técnica: la región Frigia ya no existe hoy en día y, si bien el receptor antiguo no encontraba dificultad en colocarla geográficamente, será al revés para el receptor contemporáneo (si no es experto del mundo antiguo), podría confundirse (perspectiva pragmática: resultado y receptor, sistema de comunicación externo). Otra diferencia es la relativa a la traducción del verbo «κομίζομαι», que literalmente significa «llevar consigo». Albini y Faggi aplican una **modulación** léxica y

traducen el verso: «In una grotta, nascosta, e mi vien dietro dalla Frigia» («En una cueva, escondida, y me sigue desde Frigia»), con el verbo «κομίζομαι» libremente traducido como «venire dietro» («seguir»). Puede considerarse que la aplicación de la modulación, en este caso, hace el verso más ágil desde el punto de vista de la oralidad (perspectiva comunicativa: oralidad, sistema de comunicación externo) con respecto a la traducción literal de Fusillo: «Quella che ho nascosto in una grotta e che mi sto portando da Troia». Menelao, de hecho, considera al fantasma una persona real, y es más verosímil si le atribuye una acción activa (seguir) más que una pasiva (llevarse).

El verso 574, en el cual Helena afirma ser la única esposa de Menelao, no presenta particulares problemas de traducción. Albini y Faggi solo añaden, a través de una **ampliación lingüística**, el imperativo «bada» («mira»), que cabe bien para transmitir mejor la participación activa de Helena en el intento de hacer cambiar de opinión a su esposo (perspectiva pragmática: intención y emisor, sistema de comunicación interno). El verso siguiente contiene una afirmación muy importante pronunciada por Menelao, literalmente: «¿Cómo [es posible que] pienso bien, pero mi vista está enferma?». Albini y Faggi traducen a través de una doble **creación discursiva**, que incluye un signo de puntuación que transmite incluso informaciones paralingüísticas: «Sano di mente, mi credevo! No, soffro di allucinazioni» («¿Pensaba tener mi salud mental! No, sufro de alucinaciones»). La ventaja de esta traducción, más allá de la sensación de oralidad verosímil, es que mantiene el contraste entre el concepto de salud y el concepto de enfermedad, muy evidente en el texto griego («φρονῶ [...] εὔ» - «νοσεῖ»). Perspectiva semántica: coherencia y tipos de significado, sistema de comunicación externo). Dentro de una escena basada en la ironía trágica y en el contraste entre opinión y verdad, Eurípides introduce esta contraposición semántica para ejemplificar la extrema confusión dentro de la mente de Menelao, que el héroe llega a percibir como una enfermedad invisible (el campo semántico del dolor y del sufrimiento, además, es uno de los campos semánticos fundamentales de la tragedia, como expliqué en uno de los apartados anteriores). La traducción, bastante literal, de Fusillo no reproduce el verbo «νοσεῖ»: «Come mai ragiono bene e nello stesso tempo ho le allucinazioni?» («¿Por qué

pienso bien y al mismo tiempo tengo alucinaciones?»). El importante contraste semántico se pierde, de forma que podría entenderse más acertada la primera traducción de Albini y Faggi.

En el verso 576, Helena pregunta literalmente a Menelao: «¿No piensas ver a tu esposa mirándome a mí?». En el verso domina el campo semántico de la vista, con la pequeña isotopía compuesta por los dos verbos que significan «ver»: «λέύσσω» y «ὄρᾶν». Ninguna de las dos traducciones logra mantener la isotopía, debido a la imposibilidad de traducir literalmente el verso de una manera aceptable en italiano. Albini y Faggi traduce a través de una **amplificación**: «Sono io, sono qui. Non vedi che hai davanti tua moglie?» («Soy yo, estoy aquí. ¿No ves que tienes a tu mujer delante de ti?»). La primera parte del verso no se encuentra en el texto origen, y sirve para precisar la realidad del personaje de Helena, contrapuesta al fantasma que Menelao cree que es su esposa. El resto del verso es traducido a través de una **modulación** estructural que reduce los dos verbos relacionados con la vista al único verbo «vedi» («ves»). En vez del campo semántico de la vista, se encuentra como segundo verbo la perífrasis «avere davanti» («tener delante»), que encontramos también en la traducción de Fusillo: «Dunque non credi di avere innanzi ai tuoi occhi tua moglie?» («¿Entonces no crees que tienes frente a tus ojos a tu mujer?»), donde el campo semántico visual se concentra en el término «occhi» («ojos»). Fusillo también aplica una **modulación** estructural, cambiando de punto de vista y poniendo a la mujer («tua moglie») como sujeto. La traducción de Albini y Faggi me parece más recomendable: la amplificación es eficaz, destacando la colocación espacial y la presencia efectiva de Helena en la escena (perspectiva comunicativa: espacio, sistema de comunicación interno); además, es importante mantener al menos un verbo perteneciente al campo semántico visual (perspectiva semántica: coherencia, sistema de comunicación interno).

En el verso siguiente, donde Menelao sigue defendiendo su punto de vista, la traducción literal de la frase original griega sería: «El cuerpo [es] igual, pero me falta una evidencia». Albini y Faggi traducen: «Sì, di fisico le assomigli, ma c'è qualcosa che non va» («Sí, te pareces a ella con respecto al cuerpo, pero hay algo que no está bien»). La palabra «σαφές» («evidencia») se traduce a través de una **generalización** como «qualcosa» («algo»). La traducción de Fusillo es literal: «Il corpo è proprio quello, ma mi mancano prove concrete»,

y traduce «σαφές» como «prueba concreta», cambiando simplemente el género del singular al plural. Mantener este término es importante, dado que anticipa la inminente revelación del siervo de Menelao sobre la desaparición del fantasma. Esta es la prueba que Menelao espera, cuya anticipación garantiza la cohesión del texto (perspectiva semántica: coherencia, sistema de comunicación externo). En la traducción de Albini y Faggi todo eso se pierde, a favor de una constatación de Menelao demasiado genérica e incluso informal (en contraste con el nivel literario del género trágico. Perspectiva comunicativa: variaciones funcionales, sistema de comunicación externo).

En el verso 578, Helena se dirige a Menelao con un verbo en el modo imperativo, prueba de la definitiva inversión de los papeles discursivos entre los personajes a favor de Helena: «Mírame: ¿qué más necesitas? ¿Quién es más sabio que tú?» (traducción literal exacta). El término clave es «σοφώτερος», adjetivo en grado comparativo de «σοφός», que significa «sabio». Ambas traducciones aplican la técnica de la **transposición**, convirtiendo el adjetivo en un verbo, respectivamente «conocer» y «juzgar». Así traducen Albini y Faggi: «Guardami, dunque. Ma che altro vuoi? Chi mi conosce meglio di te?» («Mírame, entonces. ¿Qué más quieres? ¿Quién me conoce mejor que tu?»), y así traduce Fusillo: «Guardami: cosa ti manca? Chi può giudicare meglio di te?» («Mírame: ¿qué te falta? ¿Quién me puede juzgar mejor que tú?»). A pesar de una mayor informalidad, parece más adecuada la primera traducción por la elección de traducir «σοφώτερος» con el verbo «conosce»: según la cultura griega, el conocimiento pasaba por la vista que, como ya vimos, representa un campo semántico y conceptual muy importante dentro de la tragedia (perspectiva semántica: coherencia, sistema de comunicación interno). En la traducción de Fusillo, que introduce el verbo «giudicare», se pierde esta importante relación entre vista y conocimiento. Por la vista, de hecho, ha empezado y se completará el reconocimiento entre Helena y Menelao.

Una situación similar se encuentra en el verso 581, donde Menelao insiste en su posición equivocada: «Aquí hay un trastorno, en el hecho de que tengo otra mujer». Eurípides utiliza el verbo «νοσέω», ya utilizado poco antes (verso 574), que literalmente significa «estar enfermo», «tener un trastorno», para ejemplificar la extrema problemática de la situación. Ambas traducciones aplican la técnica de la **transposición** y convierten el verbo en un

sustantivo. Albini y Faggi traducen: «Il fatto è che io ho un'altra moglie» («El hecho es que tengo otra mujer»); Fusillo traduce «Il problema è che ho un'altra moglie» («El problema es que tengo otra mujer»). Esta última traducción es algo más ajustada, porque mantiene el mismo campo semántico del original (el dolor, además, es uno de los ámbitos semánticos fundamentales de la tragedia; perspectiva semántica: coherencia, sistema de comunicación interno), mientras que con la **generalización** aplicada (junto con la transposición) por Albini y Faggi se pierde este importante aspecto.

En los versos siguientes, el diálogo continúa y con ello la ironía trágica. En el verso 586, después de escuchar por parte de Helena la verdad sobre el «εἶδωλον» creado por los dioses, Menelao, todavía convencido de su opinión, acusa a Helena: «¿De qué formación de los dioses? Estás diciendo cosas inesperadas». Albini y Faggi traducen: «Quale degli dei? Stai dicendo delle cose assurde» («¿Cuál de los dioses? Estás diciendo cosas absurdas»); Fusillo traduce: «Quale dio? Stai dicendo cose paradossali!» («¿Cuál dios? ¡Estás diciendo cosas paradójicas!»). En la primera parte del verso, la **elisión** de la palabra griega que significa «formación» («πλάσαντος») es necesaria, porque no suena bien en italiano; sin embargo, la **particularización** aplicada por Fusillo, que traduce «dios» en vez de «dioses», es innecesaria, por las razones explicadas anteriormente (sobre la importancia del politeísmo en la visión de Eurípides. Perspectiva pragmática: presuposiciones, sistema de comunicación externo). Con respecto a la segunda parte del verso, traducida literalmente por ambas versiones, considero mejor la traducción de Fusillo de un punto de vista léxico: el término «paradójicas» es más pertinente que «absurdas», porque así es el diálogo entre Helena y Menelao, donde este último acusa a Helena de cometer los errores que en realidad él mismo está cometiendo (perspectiva pragmática: ruptura de las máximas conversacionales, sistema de comunicación interno). También es eficaz la **variación** introducida por Fusillo a través del signo de exclamación como marca de oralidad.

Helena expresa un concepto fundamental en el verso 588: «El nombre puede estar en cualquier lugar, el cuerpo no». Tratándose de un concepto tan importante, que será confirmado poco después por la intervención del siervo que desbloquea la situación, parece importante traducirlo de una manera literal. Albini y Faggi traducen: «L'ubiquità caratterizza

i nomi, non i corpi» («La ubicuidad caracteriza los nombres, no los cuerpos»), aplicando, de hecho, la técnica de la **descripción**, dado que el término «ubicuidad» describe la situación complicada y paradójica en la cual Helena parece encontrarse. La traducción de Fusillo es literal: «Il nome può stare ovunque, il corpo no», dejando al receptor la facultad de entender que se está hablando del concepto de ubicuidad. Esta segunda traducción parece más ajustada: desde la perspectiva pragmática, el valor locutivo del acto de habla está claro sin especificar que se está hablando de ubicuidad; además, la ironía trágica del diálogo ya ha manifestado claramente que el nombre de Helena está localizado contemporáneamente en dos lugares distintos, sin que se necesite, desde la perspectiva comunicativa, una explicación directa que quita espontaneidad y verosimilitud a la oralidad de la intervención del personaje.

La primera parte del diálogo entre Helena y Menelao, como se ha visto en este análisis, es muy rica desde el punto de vista de las técnicas de traducción. En los próximos párrafos, voy a analizar algunos los casos encontrados en los versos siguientes del episodio, en particular, dentro de la parte dedicada a la elaboración del plan de escape.

Después de la intervención reveladora del siervo, Helena y Menelao pueden finalmente reconocerse. Tras expresar su felicidad en un dueto lírico, los dos empiezan a preguntarse recíprocamente sobre lo que pasó en los diecisiete años en los cuales estuvieron separados. En el verso 777, Helena expresa su dolor a través de la expresión paralingüística, típica del griego antiguo, «φεῦ φεῦ» («*feu feu*»), acompañada por la exclamación «ὦ τάλας», que significa: «¡Oh infeliz!». Albiní y Faggi traducen, a través de una **sustitución**, los elementos paralingüísticos con un único elemento lingüístico: «Amore mio» («Mi amor») y compensan traduciendo dos veces el adjetivo «μακρόν»: «Molto [...] troppo» («Mucho [...] demasiado»), técnica de la **compensación**). Fusillo, por otro lado, no traduce «φεῦ φεῦ» (**elisión – reducción**) y traduce literalmente «ὦ τάλας»: «Oh infelice». La traducción de Albiní y Faggi parece resultar más eficaz, sobre todo considerando el verso siguiente, el 778, pronunciado por Helena. Se trata de un pasaje crucial, que cierra la parte dedicada al reconocimiento y da comienzo a la elaboración del plan de escape. Estas son las palabras literales de Helena: «Te salvaste de aquellos [peligros], y llegaste aquí para morir sacrificado/con la garganta cortada». Desde una perspectiva pragmática de análisis, dentro del sistema de comunicación

interno, el valor locutivo y el valor ilocutivo del acto de habla de Helena son muy diferentes. Aparentemente, Helena se está preocupando por Menelao y por su seguridad, y esto es lo que su esposo percibe (valor locutivo). En verdad, quiere asustarlo para que se dé cuenta de la peligrosidad de la situación y la ayude a elaborar el plan de escape que ella misma tiene pensado (valor ilocutivo). Por esta razón, y también desde el punto de vista de la oralidad y de las variaciones funcionales, la traducción de la primera parte de la intervención (verso 777) por parte de Albini y Faggi («Molto tempo, troppo, amore mio», «Mucho tiempo, demasiado, mi amor») suena más persuasiva y útil con respecto a los objetivos de Helena que la traducción de Fusillo («Oh infelice: un tempo lunghissimo!», «¡Oh infeliz: un tiempo larguísimo!») que resulta más retórica y menos pertinente. Al revés, entre las traducciones del verso 778, parece más precisa la de Fusillo. La palabra clave es el verbo «σφαγᾶς», que se refiere al asesinato ritual por corte de garganta. La traducción de Albini y Faggi traduce el verbo, a través de una **generalización**, simplemente «asesinar» («E tutti questi rischi li hai superati egregiamente per arrivare qui a farti assassinare», «Y todos estos riesgos los superaste espléndidamente para llegar aquí y ser asesinado»), mientras que Fusillo traduce más literalmente «sgozzare», o sea, «matar cortando la garganta»: «Ti sei salvato, e sei arrivato fin qui per farti sgozzare!» («¡Te salvaste, y llegaste hasta aquí para dejarte cortar la garganta!»). Esta última traducción del verbo resulta más pertinente, tanto desde el punto de vista de la comunicación interna, para que Menelao se dé cuenta de una manera precisa del peligro y se persuada para ayudar a Helena, así como ella quiere (perspectiva pragmática: intención), como desde el punto de vista de la comunicación externa, para que el público se entere de la referencia cultural al acto ritual (perspectiva pragmática: presuposiciones).

Menelao reacciona, en el verso siguiente, de una manera sorprendida y asustada: «¿Cómo hablas? ¿Qué dices? Así me destruyes, mujer». La traducción de Albini y Faggi mantiene las dos preguntas, aplicando a la primera la técnica de la **creación discursiva** para evitar la repetición: «Come, come? Cosa dici? Resto annichilito» («¿Cómo, cómo? ¿Qué dices? Quedo aniquilado»). Fusillo, al revés, elige la técnica de la **compresión lingüística** y reduce las dos preguntas a una: «Che dici mai? Già mi dai per morto, donna!» («¿Qué estás diciendo? Ya me consideras muerto, ¡mujer!»). La primera traducción es más eficaz, dado

que la repetición de la pregunta sirve para transmitir muy bien al receptor (también proporcionando una idea de los elementos paralingüísticos involucrados) la verosímil reacción de Menelao (perspectiva pragmática: resultado y receptor, sistema de comunicación externo). La **elisión** de la invocación final «mujer» (que Fusillo mantiene) también es muy pertinente, para evitar equívocos sexistas y porque ya no se usa en el siglo XXI (perspectiva pragmática: presuposiciones, sistema de comunicación externo).

En los versos siguientes, Helena introduce indirectamente la figura de Teoclímeno y, en el verso 785, contestando a Menelao, que le pregunta si hay alguien que quiera casarse con ella, le revela la naturaleza malvada del rey egipcio: «Y maltratarme con violencia, oh [cómo] sufro». Desde un punto de vista semántico, tanto el verbo para indicar el maltrato como el sustantivo para indicar la violencia comparten la misma raíz: «ὄβρις» y «ὄβριζέιν». Se trata de una raíz muy importante desde la perspectiva cultural y también espiritual griega antigua, y es relativa a la superación de los límites impuestos por los dioses: la acción de Teoclímeno, entonces, tiene implicaciones muy graves (perspectiva semántica: coherencia, sistema de comunicación externo). Esta gravedad es poco evidente en la traducción de Albini y Faggi, que elimina además la exclamación sobre el sufrimiento de Helena compensándola con la adición del adverbio «claro» al comienzo (**compensación**): «Certo, e mi inflige una violenza che devo subire» («Claro, y me inflige una violencia que debo sufrir»). La traducción de Fusillo aplica una **creación discursiva** de una manera más eficaz: «E a farmi violenza: che cosa mi è toccato subire!» («Y violarme: ¡qué me ha tocado sufrir!»). El juego de palabras «ὄβρις»-«ὄβριζέιν» no puede reproducirse en italiano, pero el mantenimiento de la exclamación, aún traducida a través de una equivalencia imprevisible, es fundamental para mantener la sensación de gravedad de la situación que emerge del texto original y que es poco evidente en la primera traducción.

Diez versos después, Helena tranquiliza a Menelao sobre su fidelidad: «Tienes que saber que he mantenido no tocada tu cama nupcial». Se trata de una afirmación crucial, siendo característica de la Helena protagonista de la versión alternativa del mito en contraste con la Helena de la versión tradicional. La traducción de Albini y Faggi se basa en la técnica de la **modulación** léxica y estructural, introduciendo una equivalencia que pone como sujeto la

cama nupcial: «No, non temere: non è stato macchiato il tuo letto» («No, no tengas miedo: tu cama no ha sido manchada»). La traducción literal de Fusillo es igualmente aceptable: «Sappi che ho conservato puro il mio letto per te» («Debes saber que he mantenido pura mi cama para ti»); sin embargo, la frase suena más formal y faltan las marcas sintácticas del modo oral que contribuyen, desde una perspectiva comunicativa, a conferir verosimilitud a la importante afirmación de Helena (oralidad, sistema de comunicación externo). Además, el tema del matrimonio entre griegos y extranjeros era una cuestión complicada y hasta percibida como tabú. El adjetivo «ἄθικτον», compuesto por α privativo más la raíz del verbo «θιγγάνω» que significa «tocar» (también en su acepción negativa), se coloca, no de casualidad, en posición estratégica al comienzo del verso: la traducción de Albini y Faggi («no [...] manchada») reproduce de una manera más fiel su estructura etimológica con respecto a la traducción de Fusillo («pura»), confirmando la mayor pertinencia de la primera traducción (perspectiva semántica: coherencia, sistema de comunicación externo).

Un par de versos después, Helena confirma ulteriormente su fidelidad: «¿Ves esta tumba, mi morada infeliz?». Con esta afirmación, la protagonista se refiere a la facultad de garantizar inviolabilidad propia de tumbas y de santuarios en el mundo antiguo. Además, Helena recuerda el acto perlocutivo cumplido por ella misma en la parte inicial del episodio, cuando, para protegerse de Menelao, se refugió en la tumba de Proteo. Mantener la palabra «tumba» es esencial; sin embargo, Albini y Faggi, a través de una **modulación** léxica, traducen «τάφου» con «cama» («giaciglio» en italiano): «Non vedi il giaciglio che mi sono preparata qui?» («¿No ves la cama que me he preparado aquí?»). La traducción literal de Fusillo parece ser así más recomendable: «Non vedi questa tomba, la mia dimora infelice?» (perspectiva pragmática: valor perlocutivo del acto de habla, sistema de comunicación interno).

Voy a terminar mi búsqueda de técnicas analizando algunas intervenciones del diálogo entre Helena y Menelao colocadas en una fase más avanzada de la elaboración del plan de escape, después de obtener la colaboración de Teónoe. En los versos 1073-1074, tras definir los elementos principales del engaño contra Teoclímeno, Helena dice a Menelao: «Es necesario que tú estés en control de todo: solo esperamos que los vientos empujen las velas y la navegación sea rápida». Desde la perspectiva pragmática (sistema de comunicación

interno), es evidente que en la primera parte de la intervención el valor locutivo de las palabras de Helena no corresponde con su valor ilocutivo. La afirmación es claramente irónica, dado que el plan ha sido enteramente definido por Helena; además, la segunda parte del verso contradice claramente la primera parte, destacando la importancia de un elemento como el viento, que naturalmente está fuera del control de Menelao. Albini y Faggi traducen literalmente la primera parte de la intervención: «Tu controlla tutto» («Tu controla todo»), mientras que Fusillo aplica una **modulación** estructural y traduce: «A te spetta il comando su tutto» («A ti te toca por derecho el mando sobre todo»). Esta última traducción parece más eficaz, dado que, usando el término «comando» («mando»), acentúa la ironía de la situación: Menelao está convencido de detener el poder (valor locutivo de las palabras de Helena), pero, en realidad, no está en control de nada, como demuestra la segunda parte del verso (ruptura del principio de cooperación y de las máximas conversacionales). La segunda parte de la intervención la traducen Albini y Faggi de una manera sintética, a través de la técnica de la **compresión lingüística**: «E poi che il vento sia propizio e via veloci» («Y luego que el viento sea propicio y vamos rápidos»). La traducción de Fusillo es casi literal y más extensa: «Speriamo solo che i venti siano favorevoli e la navigazione rápida!» («¡Solo esperamos que los vientos sean favorables y la navegación rápida!»). Considerada la importancia de estas palabras de Helena, que prueban la inversión de la perspectiva tradicional basada en la superioridad del héroe guerrero y de su fuerza, parece más ajustada la segunda traducción.

Menelao, cuyo papel discursivo ya está completamente subordinado a la superioridad intelectual de Helena, acepta sin problemas su propuesta. Él fingirá ser un mensajero que comunicará a Teoclímeno la muerte de Menelao con la finalidad de obtener un barco para celebrar el funeral del héroe. Helena, en el verso 1077, precisa que el falso mensajero dirá al rey egipcio haber conocido la noticia de él mismo («σοῦν»: «de ti mismo»). Albini y Faggi traducen: «Da te, no?» («De ti, ¿verdad?») añadiendo, a través de una eficaz **variación**, una marca de oralidad que transforma la intervención en una pregunta retórica que proporciona un grado más alto de verosimilitud; luego, a través de la técnica de la **ampliación lingüística**, añaden una intervención de Menelao que no existe en el texto griego, para acentuar su incredulidad y su sorpresa frente a lo paradójico de la situación que se creará: «Da me?»

(«¿De mí?»). Parece un elemento útil para mantener frente al receptor la verosimilitud de la oralidad que acabo de comentar (perspectiva comunicativa: oralidad, sistema de comunicación externo); además, es perfectamente pertinente dado que hace entender al receptor contemporáneo que fingir la propia muerte se consideraba un tabú en la percepción griega antigua, un peligroso acto de ὕβρις (*hybris*, la falta de respeto de los límites) que podía tener serias consecuencias (perspectiva pragmática: resultado y receptor, sistema de comunicación externo). Dentro de la tragedia, la situación es desesperada y la acción es justificada, pero cabe perfectamente añadir una reacción asombrada y hasta asustada de Menelao frente al riesgo tanto material como espiritual de la acción que está a punto de realizar. En la traducción de Fusillo, «σοῦ» se traduce literalmente con: «Da te stesso!», con la pertinente **variación** representada por el signo de exclamación, pero sin adición de intervenciones siguientes por parte de Menelao. Es una traducción seguramente aceptable, pero la técnica que se encuentra en la versión de Albin y Faggi añade una mayor eficacia que la hace más recomendable, tanto bajo la perspectiva comunicativa como bajo la perspectiva pragmática.

6. CONCLUSIONES

6.1 Recapitulación de los resultados

La totalidad de los ejemplos analizados en el capítulo anterior puede servir como punto de partida para demostrar que el análisis de un texto teatral antiguo a través de un marco teórico literario-traductológico y de una metodología empírica procedente de la traductología contemporánea es posible (como postulado por la pregunta de investigación inicial). En esta primera parte de las conclusiones, voy a echar una mirada general a los resultados recogidos para exponer al final los principales datos y las principales tendencias detectadas.

Técnica	Ejemplos totales	Albini y Faggi	Fusillo	Uso que responde mejor al análisis literario y traductológico
Adaptación	2	2	-	-
Ampliación lingüística	8	6	2	6 (5 Albini y Faggi, 1 Fusillo)
Amplificación	3	1	2	1 (Albini y Faggi)
Calco	-			
Compensación	3	3	-	1
Compresión lingüística	4	1	3	1 (Fusillo)
Creación discursiva	6	5	1	3 (2 Albini y Faggi, 1 Fusillo)
Descripción	2	1	1	-

Elisión (Reducción u Omisión)	10	6	4	7 (4 Albini y Faggi, 3 Fusillo)
Equivalente acuñado	2	2	-	2
Generalización	4	3	1	-
Modulación (Estructural o Léxica)	15	9	6	10 (5 Albini y Faggi, 5 Fusillo)
Particularización	5	3	2	3 (2 Albini y Faggi, 1 Fusillo)
Préstamo	-			
Sustitución	1	1	-	1
Traducción literal	24	5	19	13 (Fusillo)
Transposición	7	3	4	5 (2 Albini y Faggi, 3 Fusillo)
Variación	7	2	5	6 (2 Albini y Faggi, 4 Fusillo)

Tabla 1: Técnicas de traducción (Hurtado, 2011: 269-271) y ocurrencia de los ejemplos identificados en el análisis de los versos 546-596, 777-797, 1073-1078 de la obra *Helena* de Eurípides.

Observando la tabla, es posible alcanzar algunas conclusiones. Después de la traducción literal, las técnicas más utilizadas por los dos autores son, en orden: modulación, elisión, ampliación lingüística, transposición. Siguen variación y creación discursiva, particularización, compresión lingüística y generalización. Las técnicas menos usadas son

amplificación y compensación, adaptación, descripción y equivalente acuñado, sustitución. No se encuentran ejemplos de préstamo y de calco, por las razones ya expuestas al comienzo del apartado 5.2. En la mayoría de los casos, se encuentran más ejemplos de uso de técnicas diversas en la traducción de Albini y Faggi, mientras que en Fusillo prevalecen los casos de traducción literal. En Albini y Faggi se encuentra también un uso más diferenciado de las técnicas: adaptación, compensación, equivalente acuñado y sustitución presentan algunas ocurrencias en su traducción, pero ninguna en la traducción de Fusillo. La pertinencia en la aplicación de las técnicas, según el análisis literario y traductológico propuesto, prevalece en Albini y Faggi con respecto a la amplificación, mientras que en los otros casos los autores están más o menos empatados. En cambio, Fusillo aplica de una manera más acertada la traducción literal (trece casos, contra ninguno). Para concluir con una mirada macrotectual, se puede decir que el método escogido por Albini y Faggi es más fantasioso y hasta arriesgado, y produce sus mejores resultados (según la valoración propuesta) a través de la aplicación de una variedad de técnicas de traducción no literales; al revés, Fusillo produce resultados más adecuados (siempre según la misma valoración) cuando se mantiene fiel al texto original.

En mi análisis he tratado de delinear una traducción ideal basada en la combinación de los pasajes mejores de las dos traducciones comparadas, según los parámetros fundamentales identificados a partir del análisis preliminar de los fragmentos de la tragedia previamente seleccionados. La posibilidad de aplicar los resultados de la investigación traductológica contemporánea al teatro clásico antiguo nos permite crear un puente con el pasado, y una mejor traducción ideal debería tener el efecto de acercar a un público (de lectores, así como de potenciales espectadores, seleccionados, por ejemplo, por edad) lo más amplio posible al género de la tragedia griega, y al teatro clásico en general. Sin embargo, una investigación meramente teórica puede representar simplemente un primer paso para lograr este objetivo. El paso siguiente consistiría en llevar a cabo estudios de recepción y sobre la *representabilidad*, de los cuales voy a introducir posibles líneas de investigación en el próximo apartado.

6.2 Perspectivas futuras de análisis: estudios sobre recepción y *representabilidad*

Para realizar estudios de recepción, es necesario primero seleccionar y limitar a los sujetos, o sea, el público meta concreto al cual se dirigen las traducciones analizadas. En este caso, siendo la perspectiva literaria y las traducciones hechas para la lectura propia, el público meta estará compuesto por lectores. Para recoger datos, se podrían utilizar cuestionarios o entrevistas, o también las dos herramientas combinadas, basadas en la comparación entre las traducciones y la respuesta justificada de los sujetos sobre cuál perciben como mejor. Es importante especificar que el público meta, por ejemplo, podría tener una composición variada con respecto a intereses y procedencia académica y laboral, pero al mismo tiempo sería conveniente clasificarlos según rangos de edad. El objetivo de un posible estudio de recepción es llegar a una traducción del teatro antiguo que sea disfrutable para un público joven lo más amplio y diferenciado posible. Naturalmente, el público meta seleccionado puede tener características diferentes: mi propuesta de involucrar a un público joven se justifica con el hecho de que, normalmente, los jóvenes participan con más interés en experimentos de este tipo. Los datos así recogidos se podrán cruzar con los resultados del análisis llevado a cabo en este trabajo, para alcanzar conclusiones más fundamentadas y comprobadas.

Otro ámbito de investigación que se puede abrir empezando por este trabajo son los estudios sobre la *representabilidad* de los textos teatrales analizados. Se trata de un ámbito de estudio amplio y complejo, a partir del debate alrededor del concepto de *representabilidad* (Espasa, 2009: 95-106). No es este el espacio para enfrentarse con este tema, que merecería un trabajo aparte. Solo quiero mencionar, como marco teórico interesante a este propósito, el estudio de Raquel Merino sobre la traducción del teatro inglés al español entre los años 1994 y 2004 (Merino, 2005: 99-120), llevado a cabo desde una perspectiva descriptiva y alrededor del concepto de réplica. Un estudio de este tipo se podría aplicar a un teatro escrito (y traducido) en otras lenguas y de otra época, como la tragedia antigua. Según Merino, la réplica es la unidad mínima estructural del texto dramático, es decir, cada una de las intervenciones que componen un intercambio dialógico. Sobre este concepto, indirectamente, se ha basado mi trabajo de búsqueda y análisis de las técnicas de traducción. Por eso, podría

ser interesante empezar desde aquí para llevar el estudio más adelante hacia el texto representable, donde la potencialidad de los dominantes estéticos hallados en la página escrita se convierte en realidad en la escena.

BIBLIOGRAFÍA

Aaltonen, S. (1993): «Rewriting the Exotic: The Manipulation of Otherness in Translated Drama», en Picken C. (ed.): *Proceedings of XIII FIT World Congress*, Institute of Translation and Interpreting, Londres.

Aaltonen, S. (2010): «Drama Translation», en Gambier, Y. y L. van Doorslaer (eds.): *Handbook of Translation Studies, Volume 1*, John Benjamins, Ámsterdam.

Attril, D. (1993): «Translation for the non translator-performer», *About Performance*, 1, University of Western Sydney, Nepean.

Austin, J. L. (1962): *How to do things with words*, Harvard University Press, Cambridge.

Avezzù, G. (2003): *Il mito sulla scena*, Marsilio, Venecia.

Baker, M. (1992): *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Routledge, Londres.

Bakhtin, M. (1981): *The Dialogic Imagination: Four Essays*, University of Texas Press, Austin y Londres.

Barthes, R. (1981): «Theory of the Text», en Young, R. (ed.): *Untying the text: A Post-Structuralist Reader*, Routledge, Boston.

Bassnett, S. (1978): «Translating Spatial Poetry: an Examination of Theatre Texts in Performance», en James H. et al (eds.): *Literature and Translation*, Acco, Lovaina.

Bogatyrev, P. (1971): «Les signes du théâtre», *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, VIII, Éditions du Seuil, París.

Calvino, I. (1993): *Por qué leer a los clásicos*, Tusquets, Barcelona.

Carrero Martín, J. F. y A. L. Lapeña (2020): «Entre la página y la escena. ¿Donde encuadrar la traducción teatral?», *Sendeban. Revista de traducción e interpretación*, 31, Editorial Universidad de Granada, Granada.

Chaume, F. (2012): «La traducción para doblaje. Visión retrospectiva y evolución», en Martínez Sierra, J. J. (coord.): *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia.

Che Suh, J. (2002): «Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts», *Meta: journal de traducteurs/Meta: translators' journal*, 47, www.erudit.org.

Delabastita, D. (1989): «Translation and mass-communication: film and TV translation as Evidence of Cultural Dynamics», *Babel*, 35 (4), University of Huddersfield, Huddersfield.

Delisle, J. (1993): *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, Université d'Ottawa, Ottawa.

Drabek, P. (2009): «Translating Shakespeare for the Theatre: a theoretical approach based on the example of Czech translations», *ESRA 2009. The 8th International Conference devoted to Shakespeare*, Pisa.

Elam, K. (1980): *The Semiotics of Theatre and Drama*, Routledge, Londres.

Espasa, E. (2009): «Repensar la representabilidad», *TRANS. Revista de traductología*, 13, Universidad de Málaga.

Ezpeleta Piorno, P. (2007): *Teatro y traducción: aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*, Cátedra, Madrid.

Ezpeleta Piorno, P. (2009): «Introducción: de la traducción teatral», *TRANS. Revista de traductología*, 13, Universidad de Málaga.

Ezpeleta Piorno, P. (2010): «Dialogism and *The Comedy of Errors*. The interaction of discourses from the source presented to modern Spanish translations», *XIV Forum for Iberian Studies*, «*The Limits of Literary Translation*», Oxford.

Farahzad, F. (2011): «Translation as an Intertextual Practice», *Perspectives*, 16:3, Routledge, Londres.

Grice, H. P. (1975): «Logic and Conversation», en Cole, P. y J. L. Morgan (eds.): *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, New York Academic Press, Nueva York.

Guidorizzi, G. (2002): *Letteratura greca, da Omero al secolo VI c. C.*, Mondadori, Milán.

Hatim, B. y I. Mason (1990): *Discourse and the Translator*, Longman, Londres.

Herman, V. (1995): *Dramatic Discourse. Dialogue as Interaction in Plays*, Routledge, Londres y Nueva York.

Hurtado Abir, A. (2011): *Traducción y traductología*, Cátedra, Madrid.

Kristeva, J. (1980): *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Leon S. Roudiez (ed.), Columbia University Press, Nueva York.

Marco Borillo, J. (2002): *El Fil D'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*, Eumo, Barcelona.

Margot, J. C. (1979): *Traduire sans trahir. La théorie de la traduction et son application aux textes bibliques*, L'Age d'Homme, Lausana.

- Martí Ferriol, J. L. (2010): *Cine independiente y traducción*, Tirant Lo Blanch, Valencia.
- Martínez Sierra, J. J. (2012): *Introducción a la traducción audiovisual*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia.
- Mayoral Asensio, R. (2012): «El estudio de la traducción audiovisual: comentarios», en Martínez Sierra, J. J. (coord.), *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia.
- Merino Álvarez, R. (2005): «La investigación sobre teatro traducido inglés- español: 1994-2004», *Cadernos de Literatura Comparada*, 12-13, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Porto.
- Miola, R. S. (2004): «Seven Types of Intertextuality», en Marrapodi, M. (ed.): *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*, Manchester University Press, Manchester.
- Moravkova, A. (1993): «Les problèmes spécifiques de la traduction des drames», *Proceedings of XIII FIT World Congress*, Institute of Translation and Interpreting, Londres.
- Newmark, P. (1988): *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, Nueva York.
- Nida, E. A. (1964): *Toward a Science of Translating: with Special Reference to Principle and Procedures Involved in Bible Translating*, Brill, Leiden.
- Nida, E. A. y C. R. Taber (1969): *The theory and practice of translation*, Brill, Leiden.
- Nord, C. (1991): *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model For Translation-Oriented Text Analysis*, Rodopi, Ámsterdam.

Pfister, M. (1991): *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge.

Snell-Hornby, M. (1988): *Translation Studies: An Integrated Approach*, John Benjamins, Ámsterdam.

Sokoli, S. (2005): «Temas de investigación en traducción audiovisual: La definición del texto audiovisual», en Zabalbeascoa, P. y otros (eds.): *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión*, Comares, Granada.

Teruel Pozas, M. y otros (2009): «Traducir a Shakespeare. La palabra del actor», *TRANS. Revista de traductología*, 13, Universidad de Málaga.

Vázquez Ayora, G. (1977): *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*, Georgetown University Press, Washington.

Vinay, J. P. y J. Darbelnet (1958): *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*, John Benjamins, Ámsterdam y Philadelphia.

Zuber-Skerritt, O. (1988): «Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science», *Meta: journal de traducteurs/Meta: translators' journal*, 33:4, www.erudit.org.