

De Santis, Guillermo

La traducción de términos y emociones musicales en Orestía de Esquilo

Stylos N° 25, 2016

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

De Santis, Guillermo. “La traducción de términos y emociones musicales en Orestía de Esquilo” [en línea]. *Stylos*, 25 (2016). Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/traduccion-terminos-orestia-esquilo.pdf> [Fecha de consulta:.....]

LA TRADUCCIÓN DE TÉRMINOS Y EMOCIONES MUSICALES EN *ORESTÍA* DE ESQUILO.

GUILLERMO DE SANTIS¹

RESUMEN: La traducción de obras de la Tragedia Griega supone algunos problemas particulares respecto de la plasmación del lenguaje de las emociones y sensaciones pues en muchas ocasiones los poetas trágicos recurren a metáforas, comparaciones o figuras cuya correspondencia léxica con el español no da cuenta del mensaje, o porque se alude a elementos generadores de emociones que median entre la palabra y la emoción referida que precisan aclaraciones ulteriores. En este último caso, incluimos las referencias a la música, a *nomoi* musicales concretos y a referencias a los sonidos que permiten expresar emociones, como la alegría y el dolor, o sensaciones como el presentimiento, el temor, la duda y la ansiedad. Abordando la obra de Esquilo, intentaremos ejemplificar el problema y aportar posibles soluciones.

Palabras clave: Traducción, Esquilo, emociones, sensaciones, música.

ABSTRACT: The translation of Greek Tragedy assumes some particular problems with respect to the translation of the language of emotions and sensations because of the tragic usual reference to metaphors, comparisons or figures whose lexical correspondence with the Spanish not aware of the message, or because the allusions to emotions generating elements that mediate between the word and the real emotion, need further clarification or commentary. In the latter case, we include references to music, a specific musical references *nomoi* and sounds for expressing emotions, such as joy and pain, or sensations such as feeling, fear, doubt and anxiety. Addressing Aeschylus, will exemplify the problem and try to provide possible solutions.

Keywords: Translation, Aeschylus, emotions, sensations, music.

¹ Universidad Nacional de Córdoba – CONICET. E-mail: guillermode.santis@gmail.com
Fecha de recepción: 2/6/2014; fecha de aceptación: 2/10/2014

La traducción es un trabajo que requiere variados conocimientos: la lengua de la obra original, esto es la morfosintaxis y la semántica, su contexto socio-histórico de producción, cuestiones formales de cada género poético e intersecciones genéricas, entre otros varios puntos que en estas jornadas se han puesto en consideración. Por otro lado, traducir significa adecuar la obra original a las posibilidades de lectura y comprensión de un lector actual y, dado que este lector puede ser especialista o no, la adecuación debe responder a las posibilidades de lectura y comprensión de cada uno de ellos.

En este contexto, uno de los aspectos más difíciles de traducir, tanto en lo referente a cuestiones lingüísticas cuanto culturales, es la de imaginarios propios de una sociedad y que se manifiestan a través de imágenes y metáforas que la distancia temporal impide decodificar a primera vista.

En su libro sobre las emociones en la cultura griega, David Konstan afirma que las emociones de las que la literatura griega da cuenta, como hecho psicológico, si bien pueden catalogarse, son intraducibles en tanto dependen de la lengua griega y de su contexto cultural y a partir de lema “cada lengua tiene una psicología implícita”, la codificación de las emociones en lengua griega, difícilmente hallen una traducción directa en otra lengua.²

Personalmente, comparto esta posición. Al mismo tiempo, sin ser un traductor formado como tal, me enfrento (como les sucede a todos ustedes) cotidianamente con el dilema de ofrecer la traducción de un texto, sabiendo que siempre será inexacta y buscando que, en lo posible, no sea equívoca, es decir que no lleve a los lectores de la traducción propuesta a decodificar el texto incorrectamente. Este dilema, parece resolverse en una propuesta poco convincente de “ajustar la traducción del modo que mejor se pueda al sentido original del texto, asumiendo que hay posibilidades lingüísticas de hacerlo, que he sido capaz de entender el texto y que los destinatarios de mi trabajo entenderán qué traté de hacer”.

En el caso de la cultura griega, un ejemplo particular es la amplia presencia de la música, presencia que se actualiza en menciones directas de modos musicales, alusiones más o menos explícitas al uso de instrumentos y al canto y una serie de metáforas musicales a través de las cuales se expresan

² *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*. University of Toronto Press. 2001.

emociones y pensamientos.

Es sabido que la presencia de la música en la tragedia griega es dominante y esto ya nos crea un problema al traducir, pues la música es una parte esencial de la estructura compositiva de la tragedia. Como elemento compositivo de base, la música está siempre presente en la tragedia en secciones corales y líricas de manera que las menciones de modos musicales pueden, en muchas ocasiones, ser alusiones meta-teatrales que expresan en palabras lo que se oye en la música o pueden poner de manifiesto las emociones que la música suscita y a las que se apela para generar o expresar emociones diferentes.

Quisiera que nos detuviéramos en *Orestía* de Esquilo, en el Tercer estésimo de *Agamemnon*, pasaje de la obra rico en términos musicales usados para expresar emociones. Un término genérico para nombrar el canto es *oidé*, término que Esquilo usa poco frente otros autores y a la rica mención de cantos y modos musicales específicos que vemos en su obra como *paían*, *ololugmós* o *hýmnos*. Veamos el primer par estrófico:

{Χο.}	
τίπτε μοι τόδ' ἐμπέδως	{[στρ. α.]}
δειμα προστατήριον	
καρδίας τερασκόπου	
πωτᾶται,	
μαντιπολεῖ δ' ἀκέλευστος ἄμισθος αἰοιδά,	
οὐδ' ἀποπτύσαι δίκαν	980
δυσκρίτων ὄνειράτων	
θάρσος εὐπειθὲς ἴ-	
ζει φρενὸς φίλον θρόνον;	982
χρόνος δ' ἔπει	
πρυμνησίων ξυνεμβολαῖς	
ψαμμίας ἀκάτα ἔπαρη-	985
βησεν, εὐθ' ὑπ' Ἴλιον	
ἄρτο ναυβάτας στρατός.	
πεύθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων	{[ἀντ. α.] 987

νόστον, αὐτόμαρτυς ὄν· τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὕμνωδεῖ	990
θρῆνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν θυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων ἐλπίδος φίλον θράσος. σπλάγγνα δ' οὔτοι ματά- ζει, πρὸς ἐνδίκους φρεσὶν	995
τελεσφόροις	996
δίναις κυκλούμενον κέαρ. εὐχομαι δ' ἐξ ἐμᾶς ἐλπίδος ψύθη πεσεῖν ἐς τὸ μὴ τελεσφόρον.	1000

Agamemnon ha regresado a Argos, Clitemestra lo recibió y lo convenció de ingresar al palacio pisando una alfombra roja, pese a su reticencia. El ingreso al palacio debiera ser triunfal; sin embargo, Esquilo dispone en ese momento que el Coro quede solo en la escena para el Tercer Estásimo cuya temática es concreta: el primer par de estrofas habla de las dudas y temores del Coro frente a la acción de su rey y a lo que le espera en el interior del palacio, y el segundo par de estrofas habla de medida de la riqueza y la necesidad del hombre de evitar los excesos y la imposición inevitable de la justicia de Zeus si estos excesos se cometieran.

Precisamente, en el primer par de estrofas la imagen dominante es la de la música en términos de formas y modos concretos asociada a las emociones del Coro. Esta asociación vuelve complejo el contenido del pasaje y, en consecuencia, crea dificultades en la traducción pues en nuestro sistema cultural dichas apelaciones a la música distan de producir el efecto que logran en el texto griego.

El Coro expone sus actuales emociones: *deīma*, el temor, domina el corazón del Coro que puede adivinar (*teraskórou*) lo que va a suceder con su rey. A su vez, un canto (*aoidá*) también profetiza, pero no logra expulsar el temor ni instalar la confianza en el corazón del Coro. *Aoidé* debiera tener un sentido positivo pleno de “canto que alivia el temor”, pues, como forma musical se usa para describir el canto en contexto festivo, uno en el que

hombres y dioses están en sintonía, como ocurrirá en *Euménides* 950-955:

μέγα γὰρ δύναται πότνι' Ἐρινὺς 950
παρά τ' ἀθανάτοις τοῖς θ' ὑπὸ γαῖαν,
περί τ' ἀνθρώπων φανέρ' ὡς τελέως
διαπράσσουσιν, **τοῖς μὲν ἀοιδάς,**
τοῖς δ' αὖ δακρύων
βίον ἀμβλωπὸν παρέχουσαι. 955

“Pues tiene gran poder la veneranda Erinis
junto a los inmortales y los que están bajo tierra.
Lo concerniente a los hombres con toda evidencia
lo llevan a cumplimiento, **a unos dando cantos,**
a otros, en cambio, una vida
oscurecida de lágrimas.”

Las Erinias dan “cantos” a los que obran con justicia y sumergen en lágrimas a los injustos. La idea expresada no es novedad esquilea. Ya en *Od.* 8. 99-101, Alcínoo habla del placer de la música en el banquete antes de proponer la disputa atlética entre Odiseo y los jóvenes feacios:

κέκλυτε, Φαιήκων ἡγήτορες ἠδὲ μέδοντες·
ἤδη μὲν δαιτὸς κεκορήμεθα θυμὸν εἴσης
φόρμιγγός θ', ἢ δαιτὶ συνήορός ἐστι θαλείη·

“Escuchad regidores y jefes del pueblo feacio,
satisfecho nos tiene ya el gusto de la buena comida
y la lira (φόρμιγγός) también, compañera del rico banquete”. (Traducción de José Manuel Pabón, Gredos, 1993)

Esta música festiva, del banquete que celebra el orden, es la *aoidé* que las Erinias darán a los respeten la Justicia. Sin embargo, en el pasaje que estamos analizando, el canto no pone de manifiesto este sentido sino que se muestra como una melodía ineficaz. Además, es preciso revisar los adjetivos ἀκέλευστος ἄμισθος, “no requerido, no pagado”. Como bien afirma Fraenkel

Stylos. 2016; 25(25); pp. 61-72; ISSN: 0327-8859

en su comentario (II. 444 *ad* 979), la espontaneidad del canto no concuerda con su naturaleza, pues un canto de ocasión festiva nunca es espontáneo, sino pedido por los comensales, y el ejecutante siempre recibe una compensación, tal como sabemos del caso de Demódoco en el contexto de *Odisea* que acabo de citar; por ello la traducción debiera dejar en claro la naturaleza de *oidé* para que el lector pueda entender la valencia de estos dos adjetivos negativos que denotan un aspecto discordante en esta alusión al canto.

Seguidamente, el Coro narra que vio zarpar la flota hacia Troya y ahora contempla su regreso a Argos, y esta debiera ser la ocasión festiva adecuada a la *oidé*. Pero en lugar de una celebración con música y comida, es el *thymós* del Coro el que entona un himno (*hymnodeí*), que es un *thrénos* de la Erinia calificado a su vez por *autodidaktos* y *anéu lýras*.

Esto aclara, en el texto griego, una parte del problema: *oidé* de la primera estrofa no es un canto festivo porque es un *thrénos* de la Erinia, un canto luctuoso y fúnebre contrario a la ocasión festiva. El miedo que el Coro siente en su corazón es producido por la presencia de la Erinia y la comprensión de la situación general: el Coro sabe que el exceso de pisar la alfombra y de no haber sabido contenerse en la guerra merece un castigo, aunque no espera que sea la muerte del Atrida. A su vez, el *thymós* del Coro entona el trenos de la Erinia como un himno: *hymnodéw*, según Lidell-Scott es “entonar un canto de alabanza” y, en referencia exclusiva a nuestro pasaje traduce: “cantar” a secas.

Calderón Dorda (2002), en su puntilloso análisis de las expresiones musicales de Esquilo³, señala que la función del “himno” como plegaria a los dioses, al decir de Platón en *Leyes*, es constante en Esquilo. Veamos rápidamente el pasaje de Platón (*Leg* 700 a 9-b 5):

διηρημένη γὰρ δὴ τότε ἦν ἡμῖν ἡ μουσικὴ κατὰ εἶδη τε ἑαυτῆς ἅττα καὶ σχήματα, καὶ τι ἦν εἶδος ᾠδῆς εὐχαι πρὸς θεούς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐπεκαλοῦντο· καὶ τούτῳ δὴ τὸ ἐναντίον ἦν ᾠδῆς ἕτερον εἶδος – θρήνους δὲ τις ἂν αὐτοὺς μάλιστα ἐκάλεσεν – καὶ παιῶνες ἕτερον, καὶ ἄλλο, Διονύσου γένεσις οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος.

³ “El léxico musical en Esquilo”, *Prometheus*, 27, 2002 (2), p. 97-115.

“En efecto, entre nosotros, la música se encontraba entonces dividida en ciertos géneros y estilos. **Una clase de canciones eran las plegarias a los dioses que llevaban el nombre de himnos.** Había otro tipo de cantos **contrario a ésta** -se les hubiera podido dar muy bien el nombre de **trenos**, otra eran los peanes' y otra, alabanza de Dioniso, creo, llamada ditirambo.” (traducción de Francisco Lisi, Gredos, 1999).

Lo que me interesa remarcar es que el *hýmnos* es contrario al *thrénos*. Por ello, cuando el corazón del Coro entona un himno, esto es, una plegaria a la divinidad, aquí la Erinia lo iguala al *thrénos* porque la presencia de las Erinias solo puede dar un resultado luctuoso (la muerte de Agamemnon). Nuevamente, confunde los ámbitos de la música, de la festividad con el lamento, y mezcla el himno con el trenos.

De lo dicho, podríamos concluir que el Coro no conoce las situaciones aptas para cada tipo de modo musical que menciona. Conclusión errónea. Por otra parte, podríamos pensar que está dominado por las Erinias y pierde el juicio, como sucederá a Orestes en el final de *Coéforas*. Conclusión errónea. Finalmente, y creo que es lo correcto, el Coro confunde los modos y las ocasiones de la música para poder expresar el miedo que posee al ver que su rey transgrede una ley divina, acto que no quedará sin castigo. Es un temor real, no un mero presentimiento, que se afirma, como dice Fraenkel (II, 998 y s.)⁴, en una ley universal que expresa que toda transgresión a *díke* es castigada por Zeus, por ello el corazón del Coro es *teráskopos* (v. 977), porque ve con la claridad de un adivino que se avecina un castigo para su rey, y reafirma en 995 que “las entrañas no hablan en vano”.

El temor como emoción y su origen están claros, pero el Coro no puede decir abiertamente lo que siente por la lealtad que tiene por Agamemnon y solo le resta pedir (*éuchomai*) que ese temor sea un sentimiento mentiroso, que no se cumpla.

El *thrénos* que se entona como himno de la Erinia es, además, *anéu lýras*, “sin lira”. La lira, como la *phórmix* del texto de *Odisea*, son instrumentos que acompañan el canto festivo mientras que el canto de luto es acompañado por el áulos. Pero no en este estásimo; la ausencia de lira no

⁴ *Aeschylus. Agamemnon*. Oxford. 1950.

equivale a decir “con áulos”, sino que reafirma que el canto que surge en el corazón del Coro no es lo que se esperaba ante la llegada de su rey. Dos textos, en realidad, se instalan en la escena: el del ingreso triunfal de Agamemnon y el del temor del Coro, la música le corresponde al primero, pero se da en el segundo y son las menciones de la música las que expresan de manera sintética esta dualidad.

Las menciones de los modos musicales y sus características confusas son a mi entender fundamentales para entender el primer par de estrofas del Tercer estásimo de la obra. Ahora bien, ¿qué traducción proponer para dar cuenta de estos elementos señalados?: modos musicales, confusión de ocasiones de la música, ambigüedad entre lo que se espera a partir de la mención de un modo musical y lo que sucede, la relación entre temor y música y entre ley divina y música.

Revisemos brevemente algunas traducciones y comentarios de estos versos. Tomaré como ejemplos aquellas traducciones de los versos 975-983 y 988- 994 que veo utilizadas con mayor frecuencia por colegas y alumnos. En general, se hace hincapié en lo que podríamos llamar la “fisiología del temor”, es decir que se insiste en la relación entre el temor y el presentimiento con las partes del cuerpo como el corazón, el pecho y la sangre que fluye. Un caso notable es el del amplio comentario de Jean Bollack y Judet de la Combe⁵ que no hace consideración alguna los elementos musicales mientras que destina dos apartados a “*les organes*” que perciben el temor y la noción de justicia.

Perea Morales (Gredos, 1993):

“¿Por qué este terror revolotea con persistencia y se pone delante de mi corazón que presiente el futuro?

Mi canción vaticina sin que nadie se lo haya mandado

ni le haya pagado por ello, pues no toma asiento en el trono de mi corazón un atrevimiento que

⁵ *L' Agamemnon d' eschyle. Les texts et ses interprétations. Agamemnon 2.* Presses Universitaires de Lille. 1981-1982. pp. 199 y ss.

impulse a escupir
cual si se tratara de sueños de difícil
interpretación.”

...

Me he enterado por mis propios ojos de su regreso.
Por mí mismo soy de ello testigo. Y sin embargo,
mi corazón, sin ayuda de lira, canta por dentro el
fúnebre canto
de Erinis, sin que nadie se lo haya enseñado, sin
tener ya
valor para abrigar alguna esperanza.”

El énfasis está puesto en el presentimiento y en la fuerza de presagio que el temor posee.

Eduard Fraenkel (Oxford, 1950) traduce:

“Why is it that so constantly this dread, as
guardian in front of my auguring heart, flutters to
and fro; that a chant unbidden and unhired plays
the prophet, and I cannot spurn it, like dreams
without clear meaning, and let assuring trust settle
on the throne of my mind?

...

and I learn their return from my eyes, myself the
witness; but still my soul within me chants, self-
taught, the lyreless dirge of the Erinys, not feeling
at all the welcome confidence of hope.”⁶

Mientras que el comentario muestra con toda claridad la mezcla de modos musicales propios de festividades con modos lúgubres, la traducción no lo denota y solo el especialista que interactúa con el genial comentario, puede tener una idea clara de las palabras del Coro.

⁶ El texto y la traducción de Fraenkel es seguida por Enrico Medda en su edición bilingüe de 1995.

Nuevamente, vemos que el elemento musical aparece solo como “canto” con menor énfasis frente a otros elementos como el temor y la sede fisiológica en el que se asienta.

Weir Smyth (Loeb, 1926)

“Why
 ever thus persistently doth this terror hover
 at the portals of my prophetic soul?
 Why doth my song, unbidden and unfed, chant
 strains of augury?
 Why doth assuring confidence not sit on my
 bosom's
 throne and spurn away the terror like an
 uninterpretable dream?
 ...
 Of their coming home I am assured by mine own
 eyes and need no other witness. Yet still my soul
 within me, self-inspired, intoneth the lyreless dirge
 of the Avenging Spirit, and cannot wholly win
 its wonted confidence of hope.”

Mazon (Les Belles Lettres, 1955) traduce:

“Pourquoi cette épouvante qui se lève ainsi devant
 mon coeur prophète et, obstinément, vole autour
 de lui? Pourquoi, sans ordre ni salaire, mon chant
 joue-t-il le devin? Pourquoi enfin en puis-je pas
 cracher, comme on fait pour un songe obscur, et
 sentir une persuasive assurance s'asseoir au siège
 de mon coeur?
 ...
 Et c'est de mes yeux que j'apprends leur retour, j'
 en suis moi-même le témoin; et pourtant mon
 coeur au fond de moi-même chante le thrène sans

lyre, que nul jamais en lui apprit, le thrène de l'
Érinys”

La repetición de “*Pourquoi*” al comienzo de cada frase interrogativa propone con bastante claridad la importancia igual que los términos de la pregunta tienen: el miedo, la música y la fisiología. En la antístrofa subraya la palabra “trenos” dándole primero entidad como modo musical y luego como canto asociado a la Erinia.

No pretendo calificar ni someter a juicio cada una de estas traducciones que son las más utilizadas por ser trabajos importantes y de grandes estudiosos. Simplemente, es mi intención poner de relieve que el comentario de Fraenkel es el que mejor analiza la importancia de la música en este par estrófico mientras que la traducción de Mazon es la que, a mi juicio, lo transmite a sus lectores con mayor claridad; para el especialista las referencias son claras y para el lector que pretenda adentrarse en el universo del texto, las sugestivas referencias despiertan la curiosidad.

Pero la traducción es la vía de acceso para el mayor número de lectores no especialistas, incluso que no se tomarán el trabajo de indagar qué es un trenos o un himno en la sociedad de Esquilo. La nota a pie de página es la solución habitual. Curiosamente, el trabajo de traducción se enfrenta a un problema mayúsculo cuando se trata de equilibrar el texto con las notas aclaratorias sin caer en la cita permanente y erudita que llega en ocasiones a convertirse en un cuerpo más complejo de entender que el texto mismo.

Cierro esta ponencia con una propuesta personal que no busca imponer criterio alguno sino que parte de la experiencia de lectura con un público interesado en la literatura clásica pero que no conoce la lengua griega ni las referencias históricas y culturales para decodificar pasajes como el que nos ha servido de ejemplo:

CORO

Estrofa 1

¿Por qué continuamente este temor,
como un protector,
revolotea delante de mi corazón adivino
y un canto que no se ha mandado cantar,

que no se ha pagado,⁷ profetiza,
 y no lo expulsa
 como a sueños de difícil interpretación,
 ni se asienta en el trono de mi mente
 una confianza firme?
 †Envejeció el tiempo desde que la arena
 se levantó al traer a bordo las amarras†,
 cuando la flota se dirigió a Ilión.

Antistrofa 1

Con mis propios ojos me entero
 del regreso, siendo yo mismo testigo;
 sin embargo, mi alma entona un himno dentro de mí
 el treno sin lira de la Erinia, que surge espontáneamente,
 y no tiene en medida alguna
 la dulce fe de la esperanza.⁸
 Las entrañas no hablan en vano,
 junto a mi mente justiciera
 mi corazón se revuelve con giros que van a cumplirse.
 Ruego que de mi presentimiento
 como mentiras caigan
 donde no vayan a cumplirse.

⁷ El arribo triunfal de Agamemnon debiera seguirse de un banquete privado de celebración en el que cante un músico que reciba una paga por su ejecución. Por el contrario, el Coro, que presagia un castigo para su rey, expresa su temor a través de la alusión musical contraria a lo esperado: no es requerido ni recibirá paga y en lugar de alegrar y aliviar las penas (tal es el efecto tradicional de la música en el banquete), profetiza dolores.

⁸ Se refuerza la idea anterior: ante la llegada a salvo y triunfal de Agamemnon, la celebración debiera ser un canto festivo. El alma del Coro, en cambio, se llena de un canto de luto en el que no hay lugar para la esperanza de un desenlace positivo. La palabra *deīma* (“temor”, v. 975) es la expresión concisa de una emoción que sintetiza “temor” y “perplejidad”, pues el Coro debiera cantar de alegría y al no poder hacerlo, se pregunta por qué le surge un sentimiento inadecuado a la situación. El público ateniense, sensible a los efectos musicales, entendía esta unión de contrarios, *aoidá* (v.979) y *thrénos* (v. 992), como la expresión de un clima ambiguo y confuso que denota temor.