

Alfonso Reyes, traductor de la *Iliáda*: un poeta épico autónomo

Eugenia Houvenaghel · Sam Creve · Aagje Monballieu

Received: 4 April 2006 / Accepted: 1 November 2006 / Published online: 11 September 2007
© Springer Science+Business Media B.V. 2007

Abstract In this study, we focus on the epic character of Reyes' translation of the Iliad. Comparing his version with the original, we analyse how the translator represents formal epical elements, such as the metre, the formulas and repeated scenes. We find, on the one hand, that Reyes does not literally reproduce the epic elements of the Greek original, which results in a reduction of the epical character of his translation. On the other hand, he adopts the principles of epic composition and applies them independently from the original to his own work. This way, he reinforces the epic nature of his translation. Consequently, his faithfulness to the original surpasses the first literal layer and reaches the more fundamental level of the genre. We therefore argue that Reyes is not just a translator but turns into an autonomous epic poet. While translators usually remain truthful to a text by reproducing style elements literally, Reyes proves his loyalty to the Iliad precisely in the parts where he deviates from the original text by applying classic epic processes in a personal, creative and independent way.

Keywords Classic epic poetry · Modern translation · Tradition and Creativity

Introducción

La traducción no suele atraer la mirada de los críticos literarios. No es distinto en el caso del mexicano Alfonso Reyes (1889–1959) —autor recientemente reivindicado por Barili (1999), Conn (2000), Houvenaghel (2001 y 2003), Pineda Franco y

E. Houvenaghel · S. Creve · A. Monballieu
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Vakgroep Romaanse Talen andere dan het Frans, Universiteit
Gent, Blandijnberg 2, Gent 9000, Belgium

E. Houvenaghel (✉)
Gemeentestraat 25, Oud-Turnhout 2360, Belgium
e-mail: Eugenia.houvenaghel@ugent.be

Sánchez Prado (2005)—, cuya labor de traductor no ha recibido la atención que merece. La traducción predomina en dos momentos de la carrera de Reyes. El joven Reyes, quien tiene que sobrevivir a base de su labor de traducción, traduce mucha literatura moderna cuando reside en Europa.¹ El Reyes ya maduro, en circunstancias que ya no tienen nada que ver con la necesidad, emprende la traducción de la *Iliáda*. Es esta última traducción de Reyes, muy distinta de las primeras, que nos va a ocupar en el presente estudio.

La traducción² del poema homérico es emprendida por Reyes en 1948 dentro del marco de una asignatura de literatura griega impartida por él; a partir de entonces sigue siendo una preocupación obsesiva hasta su muerte en diciembre de 1959. Testigos elocuentes de la importancia concedida por Reyes a su último gran proyecto son su diario —en el cual el escritor menciona cada día los progresos de la traducción—³ y su colección de sonetos *Homero en Cuernavaca*⁴ —una válvula de escape en la que el traductor Reyes despeja el camino al poeta y se expresa líricamente sobre el texto que le ocupa como traductor. En las notas reveladoras del diario, leemos cómo Reyes trabaja “como un león” en “su *Iliáda*”, y cómo el proyecto traductor, aunque siendo muy duro, le cautiva a tal punto que de entusiasmo pierde el sueño.⁵ Es que la tarea afrontada no es para menos: si la traducción suele considerarse una ocupación modesta en círculos literarios, el plan de traducir el antiguo poema épico enorme (unos 15,000 versos) del griego clásico al español moderno dista mucho de ser un proyecto humilde. Sin embargo, la obra ambiciosa y dificultosa que Reyes no se puede alejar de la mente en la última decena de su vida no les ha intrigado a los críticos.⁶

En este estudio, nos hemos centrado en el aspecto que constituye el mayor desafío para el traductor de la *Iliáda*, a saber, la reproducción de las características épicas del

¹ En aquella época juvenil en Madrid y París (1914–1927), Reyes traduce varias obras de Chesterton, Stevenson, Sterne y Chéjov.

² Reyes no puede terminar el proyecto, sino que traduce los 9 primeros cantos, conjunto que publica en 1951 y que titula *Aquiles agraviado*. En junio de 1951 sufre un ataque cardíaco y sólo podrá continuar la traducción del décimo canto en marzo de 1956. Por razones de salud, nunca llegará a traducir el décimo canto en su totalidad y el fragmento traducido permanece sin editar. Se incluye la traducción de los 9 primeros cantos de la *Iliáda* en las *Obras Completas* (1a edición 1968; 2a edición: 90–338). Recientemente, en 1997, en una *Antología* editada por el FCE se ha recogido, a modo de ejemplo de su trabajo como traductor de poesía, un episodio de su versión de la *Iliáda*.

³ Desde 1948 hasta mediados de 1951, el diario contiene notas sobre la traducción de los 9 primeros cantos y la preparación del manuscrito para la edición.

⁴ Poemas escritos cuando por imperativos de salud tiene que residir en Cuernavaca y publicados por Tezontle en 1952.

⁵ Diario de noviembre de 1949 (vol. 11, fol. 11). Citado por E. Mejía Sánchez, introducción del tomo X de las O.C. de Reyes, p. 11.

⁶ La escasa literatura que sí existe sobre el traslado de la *Iliáda* se limita por lo general a elogiar la versión de Reyes, citando algunos pasajes particularmente logrados y comparándolos —no con el original griego, sino— con otras traducciones al español de la *Iliáda*. Ejemplos se encuentran en *Páginas sobre Alfonso Reyes* (1957). Este libro se publicó a causa de los cincuenta años de escritor de Reyes en 1955. I. Düring (1955: 65–66) se cuenta entre los últimos, afirmando prudentemente: “Es bien sabido que Reyes ha traducido la primera parte de la *Iliáda*. No es propio que un extranjero con escaso conocimiento de la lengua castellana se atreva a pronunciar un juicio sobre esta bella traducción. Nos permitimos, sólo, citar algunos versos admirables: *Hora vendrá en que caigan la sacrosanta Ilión* [...]” Düring cita los versos 469–478 y 482–484 de la famosa escena de la despedida entre Héctor y Andrómaca.

poema. Se trata concretamente de los rasgos relacionados con el carácter oral de la tradición épica, tales como las estructuras típicas de la mnemotécnica o la composición en hexámetros. El poeta épico disponía en aquella época de un formulario tradicional —un amplio abanico de fórmulas intercambiables tales como el epíteto, el patronímico o la expresión tautológica— apto a las exigencias métricas de la epopeya. La tarea de encontrar una equivalencia formal en la narración moderna para estas técnicas propias de la poesía oral, se presenta problemática. El traductor moderno tiene que decidir si opta por reproducir o quitar los rasgos formales típicos de la poesía épica. A través de este estudio comparativo con el original griego, queremos sacar en claro cuáles han sido las opciones de Reyes: nos preguntamos cómo y en qué medida su versión conserva la forma tradicional de la antigua epopeya.

La versificación

El metro

Empecemos por considerar la forma métrica típica de la epopeya, el hexámetro. Es de notar que el ritmo de dicho sistema no sólo le sirve al poeta épico de instrumento mnemotécnico, sino que también le ayuda a ordenar y expresar sus ideas. Efectivamente, las partes del verso —los hemistiquios o $\kappa\acute{\omega}\lambda\alpha$ — no constituyen meras unidades rítmicas esenciales para el arte hexamétrico sino que son asimismo entidades semánticas que vehiculan una idea.⁷ Dichas partes del verso se yuxtaponen de modo progresivo y paratáctico, según el llamado estilo cumulativo.

Conociendo la predominancia del hexámetro en la composición formal de la epopeya, así como su relevancia en el nivel del contenido, veamos cómo Reyes soluciona el problema del metro en su versión. El traductor explica en el prólogo que no ha optado por el hexámetro, no por el endecasílabo —metro usual en el contexto épico— sino por el alejandrino,⁸ un verso de catorce sílabas, generalmente dividido en dos hemistiquios de igual extensión, que son separados por una fuerte cesura.⁹ Reyes ha optado por este tipo de verso porque le parecía “en cierto modo, lo más semejante al hexámetro” (prólogo: 92). Aparte del hecho que el antiguo metro es un metro cuantitativo, mientras que los versos modernos son generalmente tónicos, este tipo de verso tiene semejanzas marcadas con el hexámetro: el número de sílabas es comparable y aparece una cesura en el medio.

⁷ La visión de que cada $\kappa\acute{\omega}\lambda\alpha$, como unidad rítmica, añadiría una nueva idea, es decir una unidad sintáctico-semántica, fue introducida por el pionero de la métrica homérica moderna M. Parry (1929). Chafe añadirá que el $\kappa\acute{\omega}\lambda\alpha$ —y la idea que representa— constituye también una unidad cognitiva (Janse 1998: 136).

⁸ “Puestos al verso, ¿por qué no el hexámetro? En las dimensiones del poema, temí que nadie lo soportara; aparte de que sería una traducción chapucera, bárbara, de la antigua cantidad silábica al acento rítmico moderno. [...] Prescindi del endecasílabo, bridón de nuestra ‘epopeya culta’. Y me pasé al alejandrino —en cierto modo, lo más semejante al hexámetro—, que me daba un molde más amplio que el endecasílabo y cuya prosapia medieval consta en el *Miód Cid* y en el ‘mester de clerecía’.” (Reyes en su prólogo, O.C. t. XIX: 92).

⁹ Este tipo de verso era popular en la poesía narrativa castellana medieval, pero cayó en desuso a partir del siglo XV. Fue reivindicado en la segunda mitad del siglo XIX, desplazando versos como el endecasílabo, hasta convertirse en el verso probablemente más popular en el siglo XX.

Pongamos el siguiente fragmento ilustrativo de la composición métrica de la traducción de Reyes, en el que Agamemnon le contesta duramente al sacerdote Crises, quien ha venido al campamento aqueo para suplicar que liberen a Criseida, su hija prisionera:

– ¡Que no te [Crises] encuentre, viejo, / rondando nuestros barcos, //ni quieras insistir / ni tantear tu suerte, //que el cetro ni las ínfulas del dios han de valerte!// ¡No te la [Criseida] doy! Pues antes, / en mi mansión de Argos, // haciéndome la cama, / labrando en el telar, //habrá de envejecer / ausente de su hogar. //¡Y vete sano y salvo, / no sea que me irrite! (I, 28–34)

La composición métrica de esta dura reprimenda de Agamemnon es una imitación bien lograda del sistema métrico del texto de origen, gracias a la división en dos hemistiquios. A más de este traslado acertado del metro, podemos decir que igual que en el poema homérico, el verso se construye de manera cumulativa, donde cada *κῶλον* añade una nueva porción de información.

Pero más importante es que en el verso de Reyes el número de sílabas es un principio muy dominante que determina otros aspectos de la composición. Veremos en el segundo apartado del presente estudio que la traducción abunda en casos en que el uso del metro ha obligado a Reyes a divergir del texto original. Concluyendo sobre el metro en la traducción de Reyes, se puede afirmar que el traductor, igual que el antiguo poeta épico, lo considera como un elemento primordial de su versión.

La rima

El segundo aspecto de la versificación en la traducción de Reyes, después del metro, es la rima. Se trata aquí de un elemento que no existe en la versión original – “recuérdese”, dice Reyes (O.C. t. XIX: 93), “que la antigüedad siempre usó el verso blanco o sin rima”.¹⁰ El traductor postula que ha optado por la rima porque ofrece ventajas al lector —las de cunar la atención y ayudar a la lectura— y al traductor —la de servirle de molde para la traducción—. Lo último no significa que se facilita la tarea del traductor, porque el respeto de un esquema rígido de rimas no resulta fácil y el propio Reyes debe admitir que la rima en su traducción tiene varios defectos menores.¹¹

¹⁰ Probablemente es ésta la razón por la cual al principio del proceso del traslado, Reyes no optó por escribir rimando, sino por el uso de un alejandrino sin rima. Sólo cuando el traductor acaba casi 1400 versos sin rima, cambia de idea y vuelve a empezar.

¹¹ Primeramente, Reyes no ha podido sostener un esquema de rimas fijo. Sin duda, aunque no lo aduce el propio Reyes, este fenómeno de irregularidad se relaciona también con el hecho que divide los párrafos a base del contenido, sin formar estrofas de igual extensión. Un segundo defecto de técnica de rima, —admitido por el traductor en el prólogo— es que no siempre ha conseguido realizar la rima al final del verso, así que se refugia varias veces en la rima interior, al final del primer hemistiquio en vez de al final del segundo hemistiquio (p. ej.: pudo/escudo III, 347), o en el verso siguiente (p.ej. improviso/sumiso I, 402–4). Una tercera característica defectuosa de la rima en la traducción de Reyes es el uso esporádico de la rima asonante o pobre en vez de la rima consonante (p.ej. “mirmidónicos”/ “recóndito” I, 327–330; “intrépido”/ “éxito” VII, 123–126). “Desde luego”, se justifica Reyes (O.C. t. XIX: 93), “en cerca de seis mil versos, me creí autorizado a usar con frecuencia las rimas fáciles o pobres, y a introducir una que otra asonancia cabal o aproximada, sin la cual la empresa hubiera sido anabarcable y la lengua se me hubiera agotado.” Y finalmente, elemento no mencionado por Reyes en su prólogo, algunas veces ocurre que la palabra final de un verso no tiene palabra rimada en ninguna parte (por ejemplo: “instante”, VII, 272).

Concluimos que el respeto del esquema de la rima ha sido un código dominante en la versión de Reyes. Aunque la rima de por sí no tiene nada que ver con la técnica de composición de la antigua epopeya, es precisamente la dificultad de conseguir la rima que trae consigo procedimientos técnicos que sí se vinculan estrechamente con la tradición épica. Efectivamente, si Reyes tiene que diferir del texto original en su traducción por razones de rima, el traductor suele recurrir a medios auxiliares típicos de la composición oral, entre los cuales destacan, por ejemplo, la fórmula tautológica, el epíteto y el patronímico, a los que dedicaremos más atención en el apartado siguiente.

Las fórmulas épicas¹²

La necesidad de respetar el ritmo del hexámetro trae consigo el uso de fórmulas intercambiables en la epopeya, fórmulas prácticas que corresponden a cualquier lugar en el verso y a cualquier caso gramatical. La fórmula se define como *un grupo de palabras que se aplica regularmente en las mismas circunstancias métricas para expresar cierta idea esencial* (Parry 1971: 272). El antiguo poeta componía su obra oralmente, jugando con las amplias posibilidades que le ofrecía un largo formulario tradicional: la poesía heroica se crea a base de la combinación, adaptación y reiteración de fórmulas.

Cuando estudiamos el traslado de dichas fórmulas funcionales y reiteradas en la versión de Reyes, cabe señalar que la traducción de dichas fórmulas no es servil, ni mucho menos. Hemos señalado ya cómo también en la versión de Reyes las fórmulas le dan al poeta la oportunidad de rellenar sin esfuerzo las lagunas en su hexámetro. Cuando la fórmula original resulta difícil de mantener, a menudo por razones relacionadas con la versificación, el traductor la quita y, en compensación de ella, crea una nueva fórmula equivalente. Y, como ya lo habíamos anunciado, cuando la versificación lo exige, Reyes aplica el sistema formulario de modo autónomo, al agregar fórmulas según las necesidades métricas concretas del verso. Veamos, a continuación, ejemplos de tres diferentes tipos de fórmulas breves: la tautología, el epíteto, el patronímico.

La fórmula tautológica

Un tipo recurrente de fórmula tautológica en Homero es la que introduce el discurso mediante dos *verba dicendi*, tal como “y dijo contestándole”. Reyes traduce una de

Footnote 11 continued

Otro fenómeno típico en la rima de Reyes, que es poco habitual en la poesía moderna, es que la rima puede trasponer el final de una escena; una palabra puede tener entonces su palabra de rimas en un apartado siguiente (p.ej. *corre/torre* III, 382–386). Quizás relacionado con las dificultades de conseguir la rima, Reyes anuncia que no desea seguir con versos rimados en las partes posteriores de la traducción de la *Iliada*: “Muy bien podrá ser que, si tengo tiempo de seguir el trabajo, opte en las rapsodias sucesivas por el verso sin rima, o al menos, sin rima obligatoria” (Reyes O.C. t. XIX: 93).

¹² El capítulo sobre la fórmula épica se basa principalmente en M. Parry (1928), Bowra (1963) en A. Parry (1971).

estas fórmulas típicas, a saber, “y con buena intención para todos ellos,/ [Calcas, el augur de los aqueos] les arengó y hablóles de este modo” (López Eire I, 72–73), por medio de la expresión: “En suaves // y medidas palabras, les empezó a decir:” (Reyes I, 74–75). Aunque parece como si Reyes quitara el carácter tautológico de la fórmula introductoria, traduciendo solo uno de los dos *verba dicendi*, al mismo tiempo crea otra tautología por el redoblamiento de la expresión que detalla el modo de que Calcas habla.

Podemos referir también a la réplica de Héctor cuando Andrómaca le suplica que no convierta a sus hijos en huérfanos, al salir a la batalla: “También, mujer, a mí, en verdad todo eso me preocupa” (López Eire VI, 442–3). En su traducción de esta réplica de Héctor, Reyes crea una expresión tautológica que no figura en el original y que no sólo completa el esquema métrico, sino que además se divide de modo muy rítmico entre los dos hemistiquios del verso: “Pienso en lo que tú piensas, como tú me acongojo” (VI, 459). Dentro del mismo contexto, Héctor le explica a Andrómaca que prefiere que no le tachen de persona cobarde: “pero muy fuertemente me avergüenzo/ delante de los troyanos [...] / si lejos de la guerra cual cobarde intento escapar” (López Eire VI, 440–445). Reyes traduce: “Mas fueran más punzantes mi duelo y mi sonrojo//si [los] troyanos [...] // vieran que me sustraigo a la dura porfía” (VI, 460–63), creando una expresión tautológica que completa el esquema métrico. En el verso “Te odio más que a los príncipes todos que él [Zeus] norma y guía” (I, 178),¹³ en el que Agamemnon se enoja con Aquiles, Reyes adapta el texto a las reglas de la versificación por el mismo procedimiento muy típico en la lengua épica, la creación de una tautología. Así no sólo consigue el número de sílabas necesarias, sino también la rima con “compañía” (I, 176). Otro caso ilustrativo de una tautología creada en función de la rima lo presentan los versos: “Si encuentras a Afrodita, lánzale el bronce agudo, // mas a otras deidades no te enfrentes ni acosos”,¹⁴ en los que Atena aconseja a Diomedes antes del combate (V, 129–130). En este fragmento, típicamente, Reyes desdobra una expresión griega según la tradición formularia tautológica y escoge el verbo “acosos” además para conseguir la rima con “dioses” (del verso 128). En el verso “y al hombre cueлга y ata // la espada de plata”¹⁵ (II, 48–49), que describe cómo se viste el divino Ensueño que acaba de transmitir un mensaje a Agamemnon, agrega una tautología para conseguir la rima con “de plata” (II, 49). Otro ejemplo parecido: para que haya rima, Reyes añade las expresiones tautológicas “cruenta” y “sustenta” en la traducción “la ira de los reyes es terrible y cruenta// progenia al fin de Zeus que los ama y sustenta” (II, 194–5),¹⁶ que son las palabras de Odiseo para infundirles miedo a los jefes de las tropas y retener así al ejército.

¹³ Homero I, 167: “El más odioso tú para mí eres/ de entre los reyes nutridos por Zeus” (López Eire I, 177).

¹⁴ Homero V, 129–132: “Por eso, ahora, si aquí llegara/ algún dios que intentara tantearte/, tú, nada de enzarzarte en un combate/ [...] pero si Afrodita [...], hija de Zeus, viniera aquí a la guerra, a ésa, sí hiérela con un golpe, valiéndote de tu agudo bronce” (López Eire V, 131–132).

¹⁵ Homero II, 45: “Y de un lado y del otro de los hombros/ la espada se terció de argéntenos cavos” (López Eire II, 45).

¹⁶ Homero II, 195–7: “¿Que en un punto no se enoje y haga daño a los hijos/ de los aqueos; pues gran genio es propio de un rey por Zeus nutrido, y su honra de Zeus le procede, y le ama Zeus, el buen consejero” (López Eire II, 194–5).

El epíteto

Refiriéndose a otro tipo de fórmula, el epíteto, obsérvese igualmente que el traductor tiende a sustituir la fórmula del original por otra equivalente, por lo general cuando la traducción del epíteto original no encaja en el esquema métrico o de rima.¹⁷ En los versos “pues lo que urge ahora// es echar la embreada nave a la mar sonora” (Reyes I, 141–142)¹⁸ sustituye el epíteto ‘divina’ por ‘sonora’, porque tiene que rimar con ‘ahora’ del verso anterior. Hasta podemos decir que el epíteto inventado por Reyes (véase también Reyes I, 157 y VI, 357) sigue la tradición épica, porque se parece a los epítetos “ruidosa” (Homero I, 157) o “de incontables estruendos” (Homero VI, 347) usados por Homero para caracterizar la mar. En la frase “Con sandalias preciosas los pulcros pies calzaba.” (Reyes II, 46), Reyes sustituye el epíteto ‘lustroso’ de la versión original por “pulcro” para conseguir el número adecuado de sílabas.¹⁹

Pero el traductor Reyes no sólo sustituye fórmulas difíciles de integrar en el esquema de la versificación por otras, sino que va más lejos: también añade epítetos de modo funcional que, en la mayoría de los casos, resultan ser epítetos típicos de Homero.²⁰ En los versos “[...] en limpias hecatombes honran a Apolo Sumo. // Y el vapor de la grasa en los hiros del humo// [...] va escalando el cielo”²¹ (I, 314–315), que describen cómo las tropas griegas se purifican antes de partir a la guerra, el traductor añade el adjetivo “sumo” (un epíteto frecuentemente atribuido a los dioses en la tradición épica), para conseguir la rima con “humo” del verso siguiente. En el verso “corrió la tinta sangre bajando a los tobillos” (IV, 143), Reyes, con el motivo de conseguir las catorce sílabas requeridas, añade el adjetivo “tinta” que no figura en este lugar en el poema griego pero que sí es un epíteto usual en la epopeya en este contexto.²² Otro ejemplo de un epíteto —corriente en Homero—²³ añadido por Reyes para completar el esquema métrico del verso se encuentra en el verso siguiente: “y dice [Zeus] al enfrentarse con el **probo** Odiseo” (II, 166).

¹⁷ Reyes anuncia ya en el prólogo que se consiente “alguna variación” en el uso de los epítetos (prólogo, XIX: 91).

¹⁸ Homero I, 44 10–12: “Ahora, ¡venga!, arrastremos negra nave/ hasta en la mar divina entrar hacerla” (López Eire I, 141–2).

¹⁹ Homero II, 44: “y se ató las hermosas sandalias por debajo de sus **lustrosos** pies” (López Eire II, 44).

²⁰ Sin embargo, no todos los epítetos añadidos por Reyes son típicos de Homero. En el fragmento “[...] y un **espantable** duelo // cierce ya su amenaza sobre el **troyano suelo**” (II, 17–18), Reyes añade el epíteto “espantable” por razones métricas y traduce “los troyanos” por “el troyano suelo” para conseguir la rima con “duelo”. No hemos encontrado ejemplos en la *Iliada* del uso del epíteto “espantable”, ni de la descripción de un pueblo con “suelo”, pero sí llama la atención que Reyes aplica la repetición épica a este epíteto inventado y a esta descripción de los troyanos dos veces más, a saber en I, 34 y I, 73.

²¹ En la versión original (Homero I, 315–7) no hay epíteto: “y a Apolo le ofrecían hecatombes sin tacha [...] y hasta el cielo la grasa iba llegando/alrededor del humo dando vueltas” (López Eire I, 316–17).

²² En las descripciones homéricas de la sangre se usan los epítetos parecidos *oscura* o *negra*: véanse Homero I, 303 y VII, 263.

²³ Para el epíteto parecido *irreprochable*, *excelente*, véanse Homero I, 423.

El patronímico

Otra fórmula típica del antiguo género épico es el patronímico para identificar a los personajes. El uso idiomático del patronímico griego se forma a base del radical de un nombre propio —generalmente masculino— con adición de un sufijo. Indica que el personaje al que refiere el patronímico es un descendiente —en la mayoría de los casos el hijo o la hija— de dicha persona. La formación del patronímico en griego permite muchas irregularidades y variaciones, de modo que el poeta —igual que en el caso del epíteto— puede escoger libremente entre varias formas equivalentes conforme la estructura métrica que necesita para completar su verso.²⁴ Una aplicación típica del patronímico en el poema épico consiste en utilizarlo como fórmula métrica al final de un verso, eventualmente en combinación con el nombre propio de la persona indicada por el patronímico. Es interesante observar que, por analogía con el poeta épico, Reyes utiliza —como jugando— las posibilidades del patronímico para conseguir el esquema métrico o de rima.²⁵

Queda claro, por ejemplo, que (en VII, 120) Reyes sustituye el nombre “Aquiles” del original griego por el patronímico “Eácida”, formado a base del nombre de su abuelo Éaco, para rimar con la palabra “Priámida” (V, 119). El traductor inserta el patronímico “hijo de Licaón” (V, 171), cuando en la versión original sólo figura el nombre propio “Pándaro”. Reyes recurre al patronímico citado para conseguir la rima interior con “campeón” y para completar el metro del verso. Reyes sustituye el nombre propio “Diomedes” del original griego por el patronímico “Tidida”, a base del nombre de su padre Tideo, al final del verso (V, 325) para conseguir la rima con “la brida” del verso siguiente. En el verso “y en silencio imploremos al Cronión soberano” (IX, 171), Reyes sustituye el nombre Zeus que aparece en la versión original por un patronímico, con el fin de conseguir la rima con “las manos” en el verso anterior.

Reyes está jugando con las posibilidades métricas que le ofrecen la técnica del patronímico, lo comprobamos cuando realiza una sustitución inversa: la de reemplazar la combinación del patronímico y del nombre en el texto original (“Agamemnón Atrida”) por el nombre Agamemnón (IX, 176), dado el hecho que en la tradición épica, eran formas equivalentes, intercambiables en función de la versificación del poema. En el caso del nombre de “Aquiles”, vemos que Reyes

²⁴ Para Aquiles, el hijo de Peleo, por ejemplo, encontramos Πηλεΐδης, Πηληϊδῆς ο Πηλεΐων, para Agamemnón y Menelao, hijos de Atreo, tanto el patronímico Ἀτρεΐδης como la paráfrasis Ἀτρεος υἱός (“hijo de Atreo”). Es claro que una transcripción consecuentemente de las diferentes formas griegas al español va a enredar el asunto para el lector no-familiarizado con la mitología e historia griegas. Si, por ejemplo, para referir a Aquiles se utiliza generalmente la forma *Pelida* y se evitan las formas heteromorfas *Peliáda* y *Pelión*, el reconocimiento por el lector se facilitará.

²⁵ Las aplicaciones posibles son las siguientes: (1) Reyes sustituye un nombre de la versión original por un patronímico (por ejemplo Zeus: ‘Cronión’ I, 10, *Diomedes*: ‘Tidida’ (V, 325); (2) Reyes sustituye un patronímico de la versión original por un nombre (*Atrida*: ‘Menelao’ (V, 212) o ‘Agamemnón’ (IX, 34); *Tidida*: ‘Diomedes’ (V, 186); (3) Reyes reemplaza la combinación de nombre y patronímico por el nombre aparte o por el patronímico aparte: *Agamemnón Atrida*: ‘Agamemnón’ (IX, 176), *Agamemnón Atrida*: ‘Atrida’ (II, 10) (4) Reyes reemplaza un nombre aparte o un patronímico aparte por la combinación de un nombre y un patronímico: *Tetis*: ‘Tetis Nereida’ (IV, 522); *Pándaro*: ‘Pándaro, [...] hijo de Licaón’ (V, 171); *Tidida*: ‘Diomedes Tidida’ (V, 212).

disminuye, desde una óptica funcional, la variación en los epítetos del poema homérico. Efectivamente, Homero utiliza varios patronímicos para indicar a Aquiles,²⁶ mientras que Reyes en la primera rapsodia los sustituye, en función del metro, por una sola forma, “el Pelida” (I, 1, 188, 223 y 489), fácil de insertar en la lógica semántica y métrica del verso porque, en combinación con el nombre “Aquiles” ocupa exactamente la mitad de un alejandrino.²⁷

La reiteración épica

Otra característica épica predominante, a más del metro y del uso funcional de fórmulas intercambiables, es la repetición: en la obra de Homero una octava parte de los versos se repiten (Deley, Demoen 2002-3: 43). No sólo las fórmulas breves (las llamadas *combinaciones de palabras*, que acabamos de comentar en el segundo apartado de nuestro estudio) se combinan y se repiten, sino que se reiteran también pasajes más extensos: los *versos completos* y aún las *acciones convencionales* (M. Bowra en Wace 1963: 28). Los *versos completos* repetidos forman normalmente un eslabón semántico imprescindible en acciones frecuentes en la épica, tales como la batalla o la cena. Las *acciones convencionales* reiteradas suelen formar parte de escenas típicas del mundo épico, tales como las escenas de la rutina diaria (acostarse, levantarse, vestirse), la llegada o la salida del héroe en casa de un huésped, escenas del mundo de los jinetes o de la navegación.

No es difícil representar formalmente el fenómeno de repetición en una traducción, pero esta práctica tendrá repercusiones criticables en el estilo de la nueva versión. Efectivamente, si se trata de reiteraciones de palabras muy comunes, el vocabulario puede tacharse de pobre. Además, la función pragmática y el significado exacto de la práctica repetitiva en la *Iliáda* son temas controvertidos. El traductor, pues, sopesando los argumentos pro y contra de cada solución, puede optar o bien por una traducción auténtica, que conserva el fenómeno de la repetición o bien por una traducción adaptada al gusto moderno, variando el estilo de las escenas repetidas según las exigencias de cada contexto particular. Leemos en el prólogo a la traducción que Reyes habla en tono de disculpa de su actitud conservadora ante el fenómeno de la repetición durante el proceso de la traducción: “Hasta conservo algunas reiteraciones del sujeto, características de Homero, y muy explicables por tratarse de un poema destinado a la fugaz recitación pública y no a la lectura solitaria.” (O.C. t. XIX, prólogo: 91). Más adelante vuelve sobre las razones literarias e históricas por las cuales decidió mantener ciertas reiteraciones:

Ciertas reiteraciones, aunque me facilitaban la tarea, no significaban necesariamente un ahorro de esfuerzo: corresponden por mucho a las repeticiones y muletillas —quién sabe si, a veces, dotadas de sentido religioso o ritual— que Homero empleaba, como las emplean los payadores. Me

²⁶ Πηλεΐδης, Πηλεΐων y Πηλεΐδης, y la perífrasis Πηλεΐος υἱός.

²⁷ Por lo tanto, “Aquiles el Pelida” puede verse realmente como una auténtica analogía de la fórmula homérica, es decir un elemento que se puede insertar fácilmente en cualquier situación métrica del poema.

asombro yo mismo de que pueden pintarse tantas situaciones diferentes con tantas palabras iguales. (O.C. t. XIX: prólogo: 93)

Se puede notar en la traducción de Reyes cierta tendencia a aplicar de modo consecuente el *principio de economía*, es decir, de mantener las repeticiones, sobre todo en el caso de los pasajes más amplios. Un ejemplo tipo, señalado por el propio Reyes,²⁸ en el que conserva la reiteración literal se presenta en el caso de los mensajes citados. El mensaje se expresa por primera vez cuando el expedidor se lo comunica al heraldo y por segunda vez cuando este último, el mensajero, lo recita en presencia del destinatario. Así, se presenta el caso en el que un sueño divino vehicula un mensaje de Zeus a Agamemnon, según el que tiene que preparar el ejército para atacar Troya. Agamemnon funciona de mensajero cuando poco tiempo después cuenta el sueño, reiterando textualmente el pasaje, a los jefes aqueos. Reyes señala la cita (o la repetición literal de la cita) de manera tipográfica, poniendo el pasaje en letra cursiva (II, 30–35 y II, 69–74).²⁹

Sin embargo, un factor que dificulta considerablemente la tarea de conservar consecuentemente las repeticiones literales es el hecho de que el traductor haya optado por traducción rimada, en la cual la rectitud de la rima es la norma estricta de la cual no quiere apartarse. Un ejemplo muy claro, en el que el contexto de la rima exige una discrepancia mínima entre las dos versiones, se produce en la escena típica de las imploraciones de los griegos a Apolo. La última palabra de la súplica repetida se adapta a la palabra con la cual se tiene que formar rima (“piernas” y “severas”, respectivamente):

‘[Apolo] ¡Dios del arco de plata que proteges a Crisa // y a Cila, sacro albergue, y en Tenedos **gobiernas!**’ (I, 39–40)

‘[Apolo] ¡Dios del arco de plata que proteges a Crisa // y a Cila, sacro albergue, y en Tenedos **imperas!**’ (I, 447–448)

En el mismo contexto de la adaptación de la fórmula a las exigencias de la versificación, comprobamos que la fórmula “y al caer produjo un sordo ruido/ y sobre él sus armas resonaron”, por ejemplo, que aparece a menudo cuando hay muertos en la batalla, se traduce por medio de tres variantes. El metro y la rima son factores determinantes a cuya base se pueden explicar las distinciones entre las diferentes traducciones de la misma fórmula. Compárense “y en un fragor de armas se desploma vencido” (IV, 511) con “y el fragor de las armas acompañó el derrumbe” (V, 47) para rimar, respectivamente, con las palabras “Abido” y “sucumbe”. En otro caso Reyes opta por la variante “Se desplomó el guerrero/ y

²⁸ En las notas finales: “En general, los mensajes, que el mensajero recita textualmente tales como le han sido dictados. (El sueño de Agamemnon, II, escena 1; la amenaza de Zeus a la diosa, por conducto de iris, VIII, escena 7; la Embajada de Agamemnon a Aquiles, en labios de Odisea, IX, escenas 2 y 4.) En ocasiones, el pasaje repetido se reduce a un relato de lo acontecido anteriormente. (Aquiles se queja con su madre, I, 362 y ss.; Agamemnon refiere su sueño, II, escena 2.)

²⁹ Otro caso parecido: IX, 120–151 (Cf. IX, 266–301).

estrepitosamente sus armas lo cubrieron’’ (V, 550), sin que la versificación le obligue a diferir de la fórmula original.

En efecto, ocurre que la distinción entre las diferentes traducciones de la fórmula es mayor y que los cambios no parecen ser requeridos por la versificación. En las notas finales que siguen a la traducción, leemos cómo Reyes se enorgullece de la variación introducida en la traducción de ciertas reiteraciones: “Se señalan a la atención del lector las recurrencias de ciertas situaciones, pasajes y versos —a veces, con nuevas e ingeniosas variantes— [...]’’ (O.C. t. XIX, ‘‘Notas’’: 287). Y efectivamente, Reyes opta también por variar en la traducción de las reiteraciones, sobre todo en la repetición de versos completos, pero también en el caso de pasajes más extensos. En la fórmula extensa que sigue, por ejemplo —que, en la primera versión, forma parte del discurso del augur troyano Héleno a Héctor, aconsejándole de honrar a Atena, y en la segunda versión, es repetida por Héctor a su madre Hécabe— las dos versiones del pasaje divergen ligeramente, cuando el traductor hubiera podido conseguir una repetición más idéntica al primer pasaje (VI, 278–286; VI, 89–97).³⁰ Podemos lanzar la hipótesis que este tipo de variación, mediante el que el traductor se aleja de la tradición épica y del original, se vincula con el logro de un estilo personal más rico y variado.

Conclusiones

Volvamos sobre la pregunta inicial de nuestro estudio: la de saber en qué medida Reyes conserva los aspectos formales del poema épico en su traducción. Para llegar a una respuesta matizada de la pregunta que fue nuestro punto de partida, hemos comentado tres fenómenos formales de la épica griega: a saber la versificación (el metro y la rima), las fórmulas breves y la reiteración de los pasajes formularios más extensos. De la conservación o aniquilación de estos rasgos formales en la traducción depende el carácter formalmente épico de la nueva versión.

Los resultados de nuestras observaciones sobre el carácter épico de la traducción de Reyes no son unívocos. Por un lado, hemos comprobado que a menudo Reyes suprime un elemento épico del poema original en su traducción, tal como una fórmula o la repetición literal de un pasaje formulario. Por otro lado, es de notar que el traductor recompensa sistemáticamente la omisión de un rasgo épico en la traducción por medio de la inserción —en el entorno inmediato— de otro elemento épico, creado por el propio Reyes. Más aún, el traductor hasta llega a añadir aspectos épicos incluso cuando no hace falta recompensar la omisión de un elemento épico del original. Por lo tanto, tenemos que dar una respuesta contradictoria a la pregunta central que nos ocupa. El traductor no reproduce literalmente determinados aspectos épicos de la versión original y por lo tanto disminuye el carácter épico de su traducción. Al mismo tiempo sí sustituye elementos épicos suprimidos por otros de igual valor e incluso inserta cantidad de “nuevos’’ aspectos épicos y, como consecuencia, refuerza la dimensión épica de su versión. En suma, si reconsideramos la declaración del traductor: “No ofrezco una

³⁰ Otro ejemplo: I, 24–27 y I, 374–377.

traducción de palabra a palabra, sino de concepto a concepto” (O.C. t. XIX: 91), desde la óptica de nuestras observaciones, podemos decir que ofrece un resumen sucinto de su actitud ante el carácter épico de la *Ilíada*.

Pero hay más: estudiando en detalle el proceso de la creación de los nuevos elementos épicos añadidos por Reyes, vemos que la versificación —del que el metro se remonta a la tradición épica y del que la rima es una exigencia moderna agregada por el traductor— ocupa una posición primordial en la traducción. Por lo general, si Reyes suprime una fórmula épica del original, dicha omisión se debe a las circunstancias métricas en la traducción. Cuando, después, crea otra fórmula épica equivalente, de nuevo la escoge —en la mayoría de los casos— porque encaja bien dentro del contexto rítmico y dentro del esquema de rima de la traducción. Al mismo tiempo, el metro y la rima le sirven de molde para producir nuevos epítetos, patronímicos u otras fórmulas en la traducción. Ahora bien, la semejanza entre el procedimiento que acabamos de describir y el modo de componer poesía en la tradición épica, es asombrosa. En la composición según la tradición oral, el metro era también un factor dominante, que igualmente determinaba otros elementos de la construcción del verso. Los epítetos y los patronímicos eran fórmulas intercambiables que se insertaban en función de las exigencias métricas. A la vez, el metro le ayudaba al poeta oral de formular y expresar sus ideas. Así, llegamos a la segunda conclusión de nuestro trabajo: Reyes se convierte —por así decir— en un poeta épico moderno porque, al traducir, observa las reglas de la antigua épica. De este modo podemos sostener que Alfonso Reyes ha encontrado la manera más épica de traducir la épica, la forma más homérica de traducir a Homero: se convierte en un nuevo poeta épico, un nuevo sucesor de Homero. La fidelidad del traductor supera, pues, el primer nivel limitado de las palabras para llegar a un nivel más fundamental, el del género. Así leemos con nuevos ojos el lema que encabeza la traducción de Reyes de la *Ilíada*: “La fidelidad ha de ser de obra y no de palabra.” (O.C. t. XIX: 91)

Deducimos de lo dicho anteriormente que Reyes subordina la traducción literal de las características épicas del poema original al logro de una versificación impecable en su propia versión. A modo de tercera conclusión de nuestro trabajo, podemos postular, pues, que sorprendentemente se vinculan y hasta se identifican dos aspectos aparentemente contradictorios en la traducción: por un lado la preocupación por mantener el carácter original del texto de origen y, por otro, el deseo de dejar su propia impronta individual sobre la traducción del mismo. La creatividad del poeta y la fidelidad del traductor no se excluyen en el caso estudiado, sino que se convierten en una misma función literaria. Porque, lo hemos visto, la impronta individual y creativa en la versión de Reyes *es* precisamente la técnica de renovación y de adaptación del carácter épico antiguo al nuevo contexto. Por medio del proceso muy particular gracias al que se mantiene el carácter épico formal del texto de origen, se garantiza el valor poético, autónoma del texto meta. De ahí se puede explicar por qué Reyes está tan obsesionado con su versión de la *Ilíada*: no es una mera traducción, sino una obra poética fiel a la tradición épica.

Obras citadas

- Barili, A. (1999). *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes*. México: FCE.
- Chéjov, A. (1919). *La sala No. 6*, traducción de Alfonso Reyes con N. Tasin. Madrid: Calpe.
- Chesterton, G. K. (1920). *Pequeña historia de Inglaterra*, traducción de Alfonso Reyes. Madrid: Calleja.
- Chesterton, G. K. (1921). *El candor del padre Brown*, traducción de Alfonso Reyes. Madrid: Calleja.
- Chesterton, G. K. (1922). *El hombre que fue jueves*, traducción de A. Reyes. Madrid: Calleja.
- Chesterton, G. K. (1917). *Ortodoxía*, traducción de A. Reyes Madrid:Calleja.
- Conn, R. (2000). *The politics of philology*. Lewisburg: Bucknell UP.
- Deley, H. & Demoen, K. *Inleidende notities bij de lectuur van Homeros' Ilias*, z. 24. (libro inédito que acompaña las clases de literatura griega de la Universidad de Gante del año lectivo 2002–3).
- Düring, I. (1955). *Alfonso Reyes helenista*. Madrid: Insula.
- Homero. (2001). *Iliáda*, traducción de A. López Eire. Madrid: Cátedra.
- Houvenaghel, E. (2002). *Reivindicación de una vocación americanista: Alfonso Reyes*. Genève: Droz.
- Houvenaghel, E. (2003). *Alfonso Reyes y la historia de América. La argumentación del ensayo histórico: un análisis retórico*. México: FCE.
- Janse, M. (1998). Homerische metriek: orale poëzie in de praktijk. *Didactica Classica Gandensia*, 38, 125–151.
- Marchese, A., & Forradellas, J. (1989). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Parry, A. (Ed.). (1971). *The making of homeric verse. The collected papers of Milman Parry*. Oxford: Clarendon Press.
- Parry, M. (1928). *Les formules et la métrique d'Homère*. Paris: Les Belles Letters.
- Sterne, L. (1919). *Viaje sentimental por Francia e Italia*, traducción de A. Reyes. Madrid: Calpe.
- Pineda Franco, A. & Sánchez Prado, I. M. (2005). *Alfonso Reyes y los estudios hispanoamericanos*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Reyes, A. (1997). *Antología*. Perú: FCE.
- Reyes, A. (la edición 1968, 2a edición 1982). *Iliáda*. Obras completas tomo XIX. México: FCE.
- Reyes, A. (1959). *Homero en Cuernavaca*. Obras completas tomo X. México: FCE.
- Stevenson, R. L. (1922). *Olalla*, traducción de A. Reyes. Madrid: Calpe.
- Wace, A. J. B. & Stubbings, F. H. (Eds.) (1963). *A companion to Homer*. London: MacMillan & Co Ltd.