

## La problemática de la traducción lírica clásica

El presente panel se llevó a cabo en el ámbito de las Segundas Jornadas de Cultura Clásica (USAL, 1997). Los integrantes del mismo desarrollan los proyectos de investigación "Edición bilingüe anotada del Libro I de las *Odas* de Horacio" y "Edición bilingüe anotada del Libro II de las *Odas* de Horacio" (IDIILL, USAL).

---

Mirta Meyer

---

### Por qué traducir a los poetas clásicos

En una carta dirigida a Thomas Carlyle, el poeta alemán Goethe comentaba: "Dígame lo que se diga acerca de sus limitaciones, la traducción constituye una de las preocupaciones más dignas e importantes dentro de la totalidad de los asuntos mundanos"(1). En cierto modo nos hemos reunido aquí bajo el eco de estas palabras de Goethe. La traducción tiene limitaciones que son motivo de controversia, y la traducción, aunque a menudo se pase por alto su significación, está en el corazón de las actividades que de modo tan general denominamos humanidades.

En este contexto nos interesa la traducción de los clásicos grecolatinos, y tal vez la primera pregunta que debemos hacernos es por qué traducir a los poetas clásicos. A la vez, esta pregunta va naturalmente precedida por la pregunta más general de por qué traducir a los poetas, que a la vez va precedida por la pregunta de si es siquiera posible traducir a los poetas. Y esta pregunta, a la vez, nos obliga a preguntarnos si es siquiera posible la traducción.

La respuesta más drástica y pesimista es negativa. La traducción es imposible porque una lengua no es un código preciso y transferible que tenga equivalentes paralelos en otras lenguas. No sólo existen conceptos y alusiones intraducibles, sino hasta sonidos que en sí mismos significan. Veamos este ejemplo, en la exclamación de Macbeth cuando oye los

golpes en la puerta:

*No, this my hand will rather  
The multitudinous seas in incarnadine,  
Making the green one red. (2)*

Esta mano mía  
empurpuraría los multitudinarios mares,  
volviendo rojo ese verdor.

Las palabras *multitudinous* (multitudinario) e *incarnadine* (empurpurar) tienen la vibración de vocablos latinos dentro de una lengua anglosajona. Esa vibración se pierde, paradójicamente, en una lengua latina. Algún antropólogo ha hecho el melancólico comentario de que cada vez que muere una lengua muere un mundo, y creo que debemos tomar este comentario literalmente. Cada idioma representa una visión intransferible del mundo, donde palpitan tradiciones, historias y percepciones que en otras lenguas no existen o son inaceptables. ¡Hay una coloración, una *feeling* —por usar una palabra un tanto intraducible— que no se traslada de una lengua a otra. Por mencionar un ejemplo que propone George Steiner, en muchas lenguas africanas el equivalente de "blanco como la nieve" es "blanco como plumas de airón". (3) Dentro del territorio común de la blancura, la traducción es la tierra de nadie que separa la cristalización acuosa de cristales de hielo del suave plumaje de un ave.

Dado que la poesía representa la forma más expresiva, chispeante y precisa del espíritu de una lengua, la empresa de la traducción parece destinada al fracaso.

Sin embargo, debemos ver con ojos muy críticos esa resignación al fracaso que se hace visible cada vez que alguien sentencia que "la poesía es intraducible". Llevada a sus últimas consecuencias, la idea de la conservación absoluta de una presunta identidad original es tan absurda que volvería imposible incluso la

empresa de la lectura, como recordarán todos quienes tengan presente los afanes de Pierre Ménard, autor del Quijote, donde una recreación palabra por palabra de la novela de Cervantes produce un resultado totalmente diferente.(4) Esta humorística e irónica paradoja de Jorge Luis Borges nos recuerda que el solo cambio de tiempo y circunstancia, aun dentro del mismo idioma, es un acto de traducción.

Si traducir es imposible, también es imposible no traducir. La traducción, poesía incluida, sólo es inviable si se postulan pautas de perfección tan exigentes que resultan, en definitiva, ajenos al espíritu de toda lengua, que por definición está lejos de la perfección porque es un proceso cambiante e histórico que, como bien sabemos, burla los descabellados afanes de las instituciones que se proponen salvaguardarlo o regularlo mediante diccionarios.

Lo cierto es que la respuesta de la realidad no coincide con este pesimismo teórico o abstracto. Mal o bien, se traduce, y de hecho muchos poetas, conocedores de los altibajos de su oficio, traducen a otros poetas, negando con ese acto la imposibilidad de la empresa en la práctica. La traducción literaria en general, y poética en particular, es posible porque la traducción no busca una reproducción perfecta del original sino porque obedece a otros motivos. Y traducimos poesía no sólo por una razón de tipo instrumental, como la de presentar en nuestra lengua a poetas de otras lenguas, para quienes no dominan estas lenguas, o bien para profundizar nuestro conocimiento de una lengua extranjera. Traducimos porque de esa manera nos adueñamos de otras tradiciones, de otras culturas. Traducimos para que nuestro idioma no sea una isla, para que ese mundo que muere cuando muere una lengua encuentre, pese a todo, un lugar en la nuestra. En muchos casos las traducciones cumplen una función vital, una función de transfusión sanguínea, aunque conozcamos la lengua original. Vladimir Nabokov tradujo poemas escritos en su amada lengua natal, el ruso, a su lengua adoptiva, el inglés. Obviamente no los tradujo para mejorar su ruso, sino para introducir en la lengua de sus anfitriones, que dominaba exquisitamente, las vibraciones de su terruño, al cual

nunca podría regresar por motivos políticos.

En todo caso, esto nos indica que la noción de "traducción definitiva" es falsa, pues la necesidad de apropiarse de recursos de otras lenguas es permanente y cada traductor lo encara con un criterio personal que no necesariamente invalida otros criterios. "Una era notable en la literatura —decía Ezra Pound, en "Notas sobre los clasicistas isabelinos"— casi siempre corre paralela con una era notable de traducciones, o sigue sus huellas. La era victoriana contaba con Fitzgerald, con el Villon de Swinburne, y con Rosetti. Los historiadores de la poesía española dieron una gran importancia a Boscán."(5) Pero ya volveremos sobre esto.

Ahora bien, si hemos de traducir, ¿por qué traducir a los clásicos? En un ensayo titulado "Por qué leer a los clásicos", el escritor italiano Italo Calvino comentaba que "un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir".(6) En este sentido, podemos decir que la traducción es un modo de buscar nuevos matices en aquello que el libro tiene que decir, aunque nunca termine de decirlo. Podríamos parafrasear la hermosa frase de Calvino diciendo que un clásico es un libro donde nunca terminamos de traducir lo que tenemos que traducir.

Desde luego, la traducción de los clásicos —en este caso, los clásicos greco- latinos— presenta problemas específicos. Ante todo, nos sólo nos encontramos con una distancia histórica y cultural, sino con la paradoja de que en gran medida esa distancia es el trecho que nosotros mismos, en cuanto civilización, hemos recorrido desde el origen de muchos de nuestros modelos mentales. Estamos lejos,



pero también incómodamente cerca. Estamos tratando con “lenguas muertas”, no porque hayan perdido su vitalidad ni porque ya no tengan nada que decirnos, sino por el hecho concreto de que son lenguas sin hablantes, y son literaturas que ya están “hechas”, cerradas. No podemos entablar un diálogo con un ateniense o un romano de la época clásica para captar todos los matices de su lengua hablada, por mucho que los estudiosos nos den pistas y realicen laboriosas reconstrucciones. No tenemos un video de Virgilio hablando con Augusto, en consultas sobre el rumbo de la Eneida. Aquí sólo tenemos los textos, lo cual no es tan malo. Y además de los textos, tenemos los textos sobre los textos, es decir todas las traducciones que, junto con los originales, forman parte de nuestra tradición enriquecida, de ese largo trecho que hemos recorrido en el tiempo. Los clásicos greco-latinos son una biblioteca de textos en griego y en latín, pero también son una biblioteca de textos en inglés, francés, castellano, italiano, alemán, en fin, en todas las lenguas europeas modernas. Son las voces de la antigüedad, pero también son las voces de los poetas y estudiosos que supieron escuchar y comunicar esas voces. Los clásicos son ellos mismos y su propia y prolongada influencia. Los clásicos no consisten sólo en el puñado —el vasto puñado— de textos que ha podido rescatar la historia, sino en el largo diálogo de una civilización consigo misma. En la renovación de este diálogo, con todas sus impurezas, reside la importancia de traducirlos. Al comprenderlos, comprendemos un importante aspecto de nosotros mismos. Sus voces también son las nuestras.

Cabe preguntarse si existe un método, una receta, un sistema para comunicar esas voces, y aquí quisiera citar a un estudioso del siglo dieciocho que, en una época de cambios y revoluciones, se consagró al estudio de la historia clásica y universal y también consagró un librito a los problemas de la traducción, con gran énfasis en el problema de la traducción de los clásicos. Se trata de *On the Principles of Translation* (“Sobre los principios de la traducción”) del escocés Alexander Fraser Tytler, publicado en 1790.

Teniendo en cuenta las diferencias de opinión acerca del arte de la traducción, Tytler

llega a la siguiente conclusión: “Yo diría, pues, que una buena traducción es aquella donde los méritos de la obra original están tan totalmente transfundidos en otro idioma que pueden ser claramente aprehendidos, y fuertemente sentidos, por un nativo del país al cual pertenece dicha lengua, tal como lo es por quienes hablan la lengua de la obra original”.(7) Curiosamente, las palabras de Tytler encuentran su eco en un contemporáneo nuestro, otro apasionado de la traducción de los clásicos, el poeta norteamericano Ezra Pound, a quien volvemos a citar, ahora en su artículo “Traducciones del griego: los primeros traductores de Homero”, donde señala: “Ignoro si la lógica estricta puede llegar a abarcar todo este asunto, pero soy un convencido de que ponemos a prueba una traducción cuando la ‘sentimos’, cuando nos sentimos compenetrados o identificados con la fuerza del original”.(8)

Lo cierto es que el logro de este resultado se puede obtener mediante actitudes o métodos muy diferentes, que siempre son tema de controversia, y existen posiciones extremas en todo sentido. Muchas veces estas posiciones extremas no lo son tanto en la realidad, y constituyen una réplica a otras posiciones extremas. Pound sostenía que el traductor debería usar “la lengua que el autor habría usado de estar escribiendo en el idioma del traductor”, con lo cual parece invitarnos a una libertad absoluta, pero también imposible. Vladimir Nabokov, por su parte, sostuvo que “la traducción literal más torpe es mil veces más útil que la paráfrasis más bonita”. El poeta argentino Alberto Girri adoptó esta modesta y equilibrada posición: “Sin exagerar lo literal, pero tampoco evitándolo sistemáticamente, hemos buscado la solución menos brillante aunque quizás la más honesta: dar una aproximación al pensamiento poético de cada autor, su tipo de lenguaje e imágenes, lo mismo que algunas modalidades en la estructura de los poemas, a pesar de que los resultados corran el riesgo de ser calificados de impersonales, y aun de sombras de las composiciones traducidas”.(9)

Volvamos a Tytler. Partiendo de su citada declaración, el estudioso escocés llega a tres principios básicos del arte de la traducción, y

los traducimos a continuación:

- 1) que una traducción debe ofrecer una transcripción total de las ideas de la obra original;
- 2) que el estilo y el modo de escribir deben revestir el mismo carácter que aquellos de la obra original;
- 3) que la traducción debe tener la fluidez de la composición original.

En cuanto a los clásicos, Tytler añade: "La extrema dificultad de traducir las obras de los antiguos es mucho más clara para quienes conocen mejor las lenguas antiguas. Sólo una ínfima parte del genio y el poder de un idioma se puede aprender en diccionarios y gramáticas. Hay un sinnfn de matices, no sólo en la construcción y la expresión, sino en el sentido de las palabras, que sólo se descubren por medio de mucha lectura y atención crítica". Y, por supuesto, Tytler menciona un problema que es cotidiano para quienes nos dedicamos, tal vez con cierta temeridad, a la enseñanza de la cultura clásica, el de los conceptos que en realidad no nos son ajenos, pero que han sufrido una mutación o transfiguración que por ello mismo los convierte en terreno resbaladizo. Las palabras griegas *areté* y *sophrosyne* no encuentran una correspondencia perfecta en las palabras latinas *virtus* y *temperantia*. Y a la vez, *virtus* y *temperantia*, que aluden con frecuencia, respectivamente, al valor viril y a la moderación en los deseos, no encuentran su correspondencia en el uso común de nuestras palabras *virtud* y *temperancia*. Como señala Tytler, cabe extender esta reflexión a la mayoría de las palabras relacionadas con la moral, las pasiones, los sentimientos y las emociones.

¿Cómo proceder frente a estas dificultades? Afortunadamente los clásicos, que nunca terminan de decir lo que tienen que decir, nos ofrecen una guía:

*Nec verbum verbo curabis redere, fidus  
interpres.*(10)

Intérprete fiel, no procures traducir palabra por palabra.

Estas palabras de Horacio nos indican un

modo de no proceder, que consiste en no seguir el camino del servilismo. ¿Pero cuál es el límite de este camino? ¿Hasta qué punto es lícito apartarse de la traducción literal? ¿Cuándo empezamos a dejar de transcribir las ideas de la obra original y, siguiendo el camino de la fluidez, incurrimos en la inmodestia de la traducción "creativa"?

Veamos un par de ejemplos, donde Horacio habla —o deja de hablar— en las voces de algunos traductores ingleses. Así estos versos de la Oda a Pirra,

*qui semper vacuum, semper amabilem  
sperat, nescius aurae fallacis* (11)

el que te espera siempre libre, siempre amante,  
desconocedor de la brisa falaz

se convierten, en la versión inglesa de Cowley,  
en:

*He sees thee gentle, fair, and gay,  
And trusts the faithless April of thy May.*

él te ve gentil, bella y alegre  
y confía en el infiel abril de tu mayo.

Estos versos,

*vides ut alta stet nive candidum  
Soracte: nec iam sustiniant onus  
silvae laborantes* (12)

ves como el Soracte se eleva blanco  
por la espesa nieve, cuyo peso ya no soportan  
los fatigados bosques

sufren, en la versión inglesa de Congreve, la  
siguiente transfiguración:

*Bless me, it's cold! How chill the air,  
How naked does the world appear.  
Behold the mountain tops around,  
as if with fur of ermine crowned.*

¡Qué bendición, hace frío! Qué helado el aire,  
qué desnudo aparece el mundo.  
Contempla las cimas de las montañas,  
que parecen coronadas con piel de armiño.

Por último, Dryden convierte el seco

*iam Procyon furit* (13)

ya Proción se enfurece

en el jocoso

*The Syrian star  
Barks from afar  
And with his sultry breath  
Infects the sky*

El astro sirio  
ladra desde lejos  
y con su tórrido hálito  
infecta el firmamento.

Estos bien intencionados despropósitos forman, a pesar de todo, parte de nuestro diálogo con los clásicos, y en este caso cumplen la importante función de prevenimos contra el exceso de "originalidad". Sabemos, como lectores, que nuestro diálogo es siempre impuro, pero debemos ser conscientes del momento en que el diálogo se convierte en un monólogo del traductor, que termina por cerrar puertas en vez de abrirlas.

Decíamos antes que la noción de "traducción definitiva" es absurda, y ahora querría detenerme brevemente en esto. La noción de versión definitiva es absurda porque en cierto modo atenta contra la idea misma de traducción, entendida, según decíamos al principio, como una recreación constante de las voces de otras épocas y otras lenguas. La traducción, insistimos, es ante todo un diálogo —diálogo entre idiomas por cierto, pero también diálogo entre culturas, entre libros, entre autores y lectores— y la noción de que un diálogo pueda cobrar una forma definitiva, cerrada, irrefutable, es, en el mejor de los casos, una afirmación de pésimo gusto político, una burla de nuestras mejores tradiciones espirituales. Este diálogo existe porque vivimos después de Babel, después de la confusión de las lenguas, y todos intuimos que, así como cada idioma constituye un mundo irreplicable, cada uno de esos mundos es insuficiente en sí mismo y necesita comunicarse con los otros. Como dice el crítico George Steiner, "Es preciso realizar el intento de traducir, correr

los riesgos, si deseamos que aquella torre de Babel sea algo más que una ruina".(14)

Estas reflexiones, que sin la menor pretensión de originalidad no hacen sino resumir y reflejar preocupaciones comunes a escritores, teóricos y profesionales de la traducción, no constituyen sino una presentación del trabajo que venimos realizando en nuestro seminario sobre Horacio, donde hemos abordado la improbable tarea de traducir las odas completas del poeta latino. Nuestra labor pretende, con toda humildad, abarcar todas las gamas de algunas de las posiciones que hemos citado en esta charla. Por una parte, la frugal honestidad, por así llamarla, de una versión literal que bien podría funcionar como traducción interlineal, que procura ser útil sin adornos, e incluye esas ineludibles notas referenciales que intentan salvar para el lector la distancia de las barreras culturales, con sus referencias históricas, mitológicas y aun geográficas. Por la otra, la ineludible búsqueda de una versión "poética", con todos los riesgos que esto implica. Y digo "ineludible" porque no es posible entablar un diálogo sin que ese diálogo deje en nuestra propia lengua una huella más firme que la de una versión meramente informativa.

Es una tarea que está bellamente expresada en estas palabras del poeta mexicano Octavio Paz, con las que deseo despedirme: "Pasión y casualidad, pero también trabajo de carpintería, albañilería, relojería, jardinería, electricidad, plomería —en una palabra: industria verbal. La traducción poética exige el empleo de recursos análogos a los de la creación, sólo que en dirección distinta."(15)

A continuación, algunos participantes de nuestro seminario nos hablarán, con ejemplos concretos, de cómo han abordado el empleo de esos recursos para transitar por una dirección distinta.

### Referencias

- Borges (1956): Jorge Luis Borges: "Pierre Ménard, autor del Quijote", en *Ficciones* (Buenos Aires: Emecé, 1956).
- Calvino (1987): Italo Calvino, "Why Read the Classics?", en *The Uses of Literature* (Harcourt Brace, 1987).
- Girri (1969): Alberto Girri, *Cosmopolitismo y disensión* (Caracas: Monte Avila, 1969).

- Paz (1974): Octavio Paz, *Versiones y diversiones* (México, DF: Joaquín Mortiz, 1974).
- Pound (1968): Ezra Pound: *Ensayos literarios* (Caracas: Monte Avila, 1968).
- Steiner (1966): George Steiner (comp.): *The Penguin Book of Modern Verse Translation* (Harmondsworth: Penguin, 1966).
- Tytler (1790): Alexander Fraser Tytler, *On the Principles of Translation* (Londres: Everyman, 1907).

#### Notas

- 1) Johann Wolfgang Von Goethe, carta a Thomas Carlyle, citada en Steiner (1966).
- 2) William Shakespeare, *Macbeth*, II, 2.
- 3) Steiner (1966).
- 4) Borges (1956).
- 5) Pound (1968).
- 6) Calvino (1987).
- 7) Tytler (1790).
- 8) Pound (1968).
- 9) Vladimir Nabokov, citado en Steiner (1968); Ezra Pound, citado en Girri (1969).
- 10) Horacio, *Ars Poetica*, 133.
- 11) Horacio, *Odas*, I, v, 10-11.
- 12) Horacio, *Odas*, I, ix, 1-3.
- 13) Horacio, *Odas*, III, xxix, 18.
- 14) Steiner (1966).
- 15) Paz (1974).

---

#### Mayra Bottaro

---

#### Los riesgos de llamarse o no llamarse traductor

Hace ya más de cien años, dos profesores ingleses, Mathew Arnold y Francis Newman, entablaron un interesante debate. La cuestión versaba acerca de dos tendencias irreducibles. Arnold sostenía que una traducción debe producir en sus lectores el mismo efecto que el original en los suyos, sosteniendo el principio de la "equivalencia funcional" en pos de obtener una impresión viva con la traducción. Newman, en cambio, defendía su postura de que una traducción debe reconocerse como traducción sin aspirar a parecer un texto original. A mi entender, el problema con las traducciones de textos de lírica clásica es el hecho de que la mayoría de ellas parecen traducciones, lo cual nos dificulta el goce del

texto. Y la antigua polémica antes mencionada parece haber ahogado sus furiosos en las aguas turbias y pestilentes de una traducción torpe.

Atribuyo, en parte, la responsabilidad de esta situación a la incapacidad de observar la preceptiva que da Victoria Ocampo para elevar el nivel del traductor: es necesario "que el traductor tome conciencia de la seriedad de su trabajo y sepa que una traducción no se consigue sin preparación ni esfuerzo".

Si no aprendemos a reconocernos como traductores, quienes nos dedicamos a la traducción de los clásicos no podremos descubrir las dimensiones del trabajo de un traductor. Para ello es estrictamente necesaria una mejor comprensión de los alcances que podría proporcionarnos una teoría de la traducción entendiendo la traducción como un *proceso*.

Mayores aún son los problemas que nos plantea la traducción lírica. ¿Es posible la traducción lírica? "¿No es traducir, sin remedio —como cuestiona Ortega y Gasset—, un afán utópico?" De acuerdo con el lingüista francés Georges Mounin "si se aceptan las tesis corrientes sobre la estructura de los léxicos, de las morfologías y de las sintaxis, se llega a profesar que la traducción debería ser imposible". ¿Cómo traducir la diferencia entre *amítia* (hermana del padre) y *matertera* (hermana de la madre)? ¿O la riqueza estructural de ciertas construcciones? Y no hablemos de las cuestiones rítmicas.

Nuevamente Victoria Ocampo nos proporciona la respuesta a estos enigmas: "Las dificultades graves empiezan cuando se trata de un poeta. Las palabras tienen, en ese caso, una densidad que no se deja atravesar. Si no les encuentran equivalentes inspirados, todo se derrumba." "Estamos perdidos", pensaría todo traductor potencial recordando más que nunca las palabras de Croce: *traduttore, traditore*. Pero la solución deviene de las líneas siguientes: "Se trata de una recreación". Volvemos a admitir, entonces, que una buena recreación se logra sólo si se comprende la traducción como proceso. No basta con conocer o haber estudiado latín algunos años.





En nuestro seminario de "Traducción del Libro II de las *Odas* de Horacio", dirigido por la profesora Mirta Meyer, hemos aprendido a aguzar nuestra lente de traductores.

El primer paso es transformarnos en lectores avezados, analizar, sin prisa (pues, en las palabras de Catón, *Sat cito, si sat bene*), los distintos niveles del texto. Así descubriremos, por ejemplo, que en la oda tercera del Libro II, *flavus Tiber* no hace referencia a las "doradas aguas del Tíber" sino que se refiere a la amarillez de estas aguas y, por lo tanto, el adjetivo que mejor se aviene con el concepto de *flavus* es "turbio". En la misma oda, *sub divo moreris*, que en una lectura rápida implicaría vivir "bajo el dios", no dice más que vivir "a la intemperie".

Todo traductor debe desarrollar su competencia lingüística y su enciclopedia de la lengua de origen.

La primera le permitirá desarrollar un juicio crítico frente a problemas tales como los que se presentan en la oda cuarta: *Ne sit ancillae tibi amor pudori, / Xantia Phoceu, prius insolentem / serva Brisei niveo colore / movit Achillem*, donde el adverbio *prius* puede modificar tanto a *insolentem* ("al antes arrogante Aquiles"), como a las dos líneas siguientes ("antes la esclava Briseida prendó al arrogante Aquiles con su nivea blancura"). La segunda le permitirá interpretar sintagmas como *interiori nota Falerni* (II, 3), en el que se debe tener en cuenta el sentido de "vino de marca registrada que se guardaba en el lugar más interior".

Un factor fundamental para lograr con éxito el traslado del texto a la lengua término es la competencia que el traductor posea de la lengua receptora, es decir, la lengua a la que traduce. Conocer todas las posibilidades que nos brinda el "genio de la lengua" será determinante para sobreponerse a las torpes expresiones con que nos "ayuda" el diccionario; tal es el caso del poeta que alaba las *teretesque suras de la dama* (II, 4) y que, a falta de una mejor versión, terminan siendo sus "redondeadas pantorrillas" en lugar de "torneadas piernas". La capacidad de dominar la lengua término es la responsable de que el

*varius autumnus* de la oda quinta se haya transformado en nuestra traducción de otoño "variado" a "mudable", a "matizado" y, la mejor opción, "abigarrado otoño".

La reproducción fidedigna del contenido y del estilo de un texto es la meta más preciada para todo aquel que se llame traductor. Asumir que somos traductores es el primer paso para resolver los problemas que se presentan en el camino de la traducción lírica de un autor clásico. Somos mediadores interculturales con la función de desentrañar las claves de la civilización. En la voz de Joseph Brodsky: "La civilización es la suma total de diferentes culturas animadas por un común denominador espiritual, y su vehículo principal, tanto literal como metafóricamente, es la traducción. La presencia descarriada de un pórtico griego en la latitud de la tundra es una traducción".

---

Alejandro Cruz Tloupakis  
Pablo Cortés Gamas

---

### *La "Oda a Pirra": dos criterios de traducción*

#### *1. Introducción*

Una vez cumplida la primera etapa de trabajo en el seminario, que consistió en elaborar una traducción literal del Libro I de las *Odas* de Horacio, se nos presentó un nuevo desafío: convertir esas versiones literales en traducciones poéticas. La consigna implicaba, para su cumplimiento, una toma de posición frente a las complejas disyuntivas que plantea toda traducción. Ya que nuestra falta de experiencia en la materia nos privaba de esas necesarias reflexiones previas, la directora de seminario prefirió que en el trabajo mismo descubriéramos los diferentes criterios, y así adoptar, finalmente, un criterio propio. Con ese fin, nos propusimos hacer dos traducciones poéticas paralelas de una oda y luego contrastar ambas versiones. Para nuestra prueba piloto elegimos la célebre "Oda a Pirra", simplemente porque nos resultaba interesante, sin prever que la compleja elaboración de ese texto multiplicaría los problemas que encontrarían dos traductores inexpertos.

A continuación el texto original y la traducción literal de la mencionada "Oda V":

*Quis multa gracilis te puer in rosa  
perfusus liquidis urget odoribus  
grato, Pyrrha, sub antro?  
cui flavam religas comam,*

*simplex munditiis? heu! quotiens fidem  
mutatosque deos flebit et aspera  
nigris aequora ventis  
emirabitur insolens,*

*qui nunc te fruitur credulus aurea,  
qui semper vacuum, semper amabilem  
sperat, nescius aurae  
fallacis. miseri, quibus*

*intemptata nites! me tabula sacer  
votiva paries indicat uvida  
suspendisse potenti  
vestimenta maris deo.*

¿Qué delicado joven, entre muchas rosas, bañado en líquidos perfumes te apremia, Pirra, en el fondo de la fresca gruta? ¿Para quién desatas tu dorada cabellera, sencilla en tu elegancia? Oh, cuántas veces llorará tu perfidia y los dioses cambiados, y en su inexperiencia se asombrará ante los mares encrespados por negros vientos, el que ahora, crédulo, goza de ti, hermosa como el oro; el que te espera siempre dispuesta, siempre amante, aunque ignora la brisa falaz. Miserables aquellos para los que brillas porque aún no te probaron. El sagrado muro muestra, en una tablilla votiva, que yo he ofrendado mis húmedas vestimentas al dios señor del mar.

A partir de este texto, elaboramos dos traducciones poéticas que, curiosamente, respondían a dos criterios de traducción contrapuestos. A continuación, cada uno explicará los presupuestos de la postura que adoptó, junto al texto traducido según esas pautas.

## 2. Versión y comentario de A. C. T.

*¿Qué grácil joven en un lecho de rosas  
y bañado en perfumes se impacienta  
contigo, Pirra, en el fondo de la gruta?  
¿Para quién peinas tu dorada cabellera,*

*con estudiado descuido? Oh, cuántas veces  
llorará tu perfidia y el mudar divino  
y en su inexperiencia mirará con espanto  
los mares encrespados por negros vientos,*

*el crédulo que te compara con el oro  
y hoy cree, mientras goza, que ha de hallarte  
siempre dispuesta, siempre enamorada,  
pero ignora que hay brisas traicioneras.*

*Pobres de los que creen en tu brillo  
sin conocerte. Y sirva como evidencia  
el sacro muro en el que yo he ofrendado  
al dios del mar mis mojadas vestiduras.*

Elaborar una traducción poética supone enfrentar una contradicción aparentemente irreductible: el respeto por la letra (literalidad) o el respeto por el lirismo del texto original (traducción poética). Lo primero exige sujeción y objetividad. Lo segundo autoriza la libertad del traductor y la intervención de lo subjetivo. Se trataría, por lo tanto, de dos actitudes opuestas y sin embargo exigidas a una misma persona física.

La actitud que yo asumí en un principio, y que es el objeto de estas reflexiones, se fundaba en la intención de privilegiar lo que el autor "dijo" en perjuicio de lo que el autor "sugirió", la denotación, con su compacta univocidad, por sobre la connotación, ingravida, huidiza.

El resultado de esta actitud fue una traducción en la que no se sacrificó la traslación de casi ningún término del original y en la que se prefirió incluso el equivalente etimológico exacto de cada palabra latina (por ejemplo, "grácil" por *gracilis*).

La sujeción al original también fue buscada en relación con la estricta distribución gráfica de los contenidos (16 versos en latín, 16 versos en castellano), copiando incluso los encabalgamientos.

Apoiada en esas pautas, aunque no necesariamente a causa de ellas, la traducción adolece de ciertos defectos ostensibles.

En primer lugar, en la composición se resiente el ritmo, aspecto esencial del fenómeno poético.



En segundo lugar, pueden observarse algunos altibajos en el lenguaje, ciertas expresiones que resultan ajenas al registro poético buscado. Un claro ejemplo de esto es el hemistiquio "y sirva como evidencia" (v. 14). La frase obedeció al deseo de establecer una relación manifiesta entre esa última estrofa y las tres anteriores, relación que en el original está solamente implícita: el yo lírico, el hombre maduro que ya ha conocido a Pirra y sabe sobre el clima veleidoso del mar femenino, quisiera prevenir al joven inexperto y señala el templo en el que le ofrendó al dios del mar sus vestiduras mojadas, como acostumbraban a hacerlo los sobrevivientes de un naufragio. Ahora bien, la expresión "y sirva como evidencia", traducción perifrástica de *indicas* ("muestra"), pretende *explicar*, hacer más patente el carácter de evidencia que tiene el naufragio metafórico del yo lírico.

Este afán de explicar, en vez de limitarse a traducir, puede parecer una deferencia hacia el lector, pero en realidad implica una subestimación de su competencia como tal, además de restringir los posibles efectos de la polisemia.

Otro error en el que se puede incurrir al buscar una traducción poética, es el de incluir un término que el traductor consideró "un hallazgo", en la medida en que refleja la palabra original con el valor connotativo que le quiso dar el poeta, pero que no se encuentra en palabras equivalentes de la segunda lengua. El error no consiste en buscar el "hallazgo", sino en no haber evaluado fríamente si esa palabra iba a provocar en el lector la misma asociación mental que provocó en el traductor. Es el caso del verbo *urgeo* ("urgir", "apremiar", con cierta connotación sexual) que aparece en los dos primeros versos: "¿Qué delicado joven... te apremia, Pirra...?", y que yo infelizmente traduje por "¿Qué grácil joven se impacienta contigo...?" Lo que no tuve en cuenta fue que en esa expresión la idea del apremio amoroso está presente

de una manera muy vaga, y que el lector recurriría a acepciones mucho más habituales para el verbo "impacientarse".

Un último defecto que podría señalar en esta traducción se debió al hecho de no haber considerado otras acepciones existentes para la palabra latina. Por ejemplo, el verbo *religo* ("atar", "sujetar", pero también, y con mayor poder de sugerencia en cuanto al carácter de los encuentros en la gruta, "desatarse" el cabello.)

Para concluir, me gustaría comentar la sensación que tuve al término de mi primer intento de traducción poética. Para expresarlo en forma alegórica, diría que me sentí como el mensajero de un rey que debe comunicar un mensaje de trascendental importancia para la historia y que, por temor a transmitir mal todo el mensaje, comunica sólo la mitad con respecto a la cual él se siente seguro de no equivocarse. En cuanto al mensaje poético, lo que las palabras *significan* equivalen a la mitad del mensaje; la otra mitad está dada por lo que se puede significar *a través* de las palabras.

Quien traduce según una temerosa literalidad, salva esa primera mitad del mensaje, pero calla la segunda. Aquel que traduce abandonándose a una temeraria inspiración, por transmitir la segunda mitad, calla la primera. En ambos casos, el rey fue traicionado.

### 3. Versión y comentario de P. C. G.

*¿Qué adolescente tierno te aguarda y te apresura,  
húmedo de fragancias en la cueva,  
tendido, Pirra, en un lecho de rosas?  
¿Quién se bañará hoy en tus cabellos de oro falso,*

*y apreciará tu atildada sencillez, para luego mañana  
llorar la traición de tu amor y de los dioses,  
balbuceando su miedo y su pérdida inocencia,  
leve pluma de gorrión en tu tormenta?*

*El mismo que goza de tus oros secretos  
e iluso cree en tu favor para siempre,  
y no sabe que tu brisa es el Bóreas.  
¡Desdichado todo aquel se encandile*



*con tu brillo falaz! El sacro muro  
pruebas puede dar de mi naufragio:  
allí ofrendé mis húmedos vestidos  
al señor de las aguas y los peces.*

No es mi intención esbozar una autocrítica, no creo que sea necesaria ni exigible (tal vez deberían pasar más que los cinco años que ya tiene esta versión como para que yo pueda percibir fallas de importancia en ella. Quizás el plazo de siete años sea inexorable tratándose de la versión de un poema de Horacio). Como esta exposición debe tratar sobre el criterio que me animaba por entonces a traducir, lo que haré por lo tanto será empezar por glosar mi traducción de aquella época.

En el primer verso, la expresión "te aguarda y te apresura" constituye un desdoblamiento del latín *te... urget*, mediante el cual pretendí explicitar que el apremio de Pirra es interno y que no parte del joven. Asimismo, opté por el adjetivo "tierno" para acentuar la idea de desprotección en lo que hace al mancebo.

"Húmedo de fragancias" (segundo verso) intenta hacer más ágil la expresión original.

La metáfora "lecho de rosas" (tercer verso) no fue escogida por influencia de ningún cantautor anglófono, sino que surgió del hecho de que el muchacho está *in rosa*.

En el cuarto verso, la metáfora de bañarse en sus cabellos fue suscitada por la idea del pelo de Pirra cubriendo al *puer* una vez desatado (el pelo). Por otro lado, lo de "oro falso" alude a la pirita (el "oro de los tontos"), en relación con la hipótesis de que Horacio estaría enfatizando irónicamente, en ese pasaje, el color del cabello, que no habría sido el original.

El séptimo refleja una suposición totalmente libre acerca del estado de ánimo de la víctima, y de su exteriorización.

En el octavo se observa una recreación igualmente libre, tendiente a reflejar la indefensión del joven, a merced de Pirra (esta metáfora provocó y sigue provocando carcajadas en los demás participantes del seminario y en su directora. Todavía no me explico por qué).

"Oros secretos" es una insinuación un tanto osada referida a los encantos naturales no

visibles (a simple vista) de Pirra.

Las sinécdoque del verso undécimo pretende explicitar lo implícito en Horacio, no porque éste se refiera en sí al Bóreas, sino porque el citado viento puede tomarse como el viento tempestuoso por antonomasia.

El último verso, en fin, presenta simultáneamente una simplificación (por eliminación de *maris deo*) y una amplificación explicativa, si se quiere candorosa, en función de una más rápida comprensión y un supuesto mejoramiento en el ritmo.

Como ya he dicho (o insinuado), defiendo a rajatabla tanto esta versión mía (aunque ella se defiende sola), como el espíritu que la animó entonces, totalmente opuesto a una actitud servil, obsecuente y hasta cipayesca respecto del texto original. Agregó aquí algunos conceptos que no tienden, pues, a justificar mi posición, sino a enriquecerla.

Si (Johannes Paulus Sartorius dixit) la lectura es creación dirigida, la traducción es una de las formas de plasmar, fijar (no definitivamente), en un texto, esa "creación dirigida", esa "lectura" del original más o menos original (lo cual no es importante) que ha hecho el traductor.

Por otra parte, hemos de tener en cuenta la diversidad de matices en la instancia de la recepción. Según su idiosincrasia (estética o no), algunos "lectores" optarán por versiones más literales, más "leales"; otros, por traducciones más libres. Además, al contar el proyecto de edición de este Libro I de las *Odas* con una versión literal, se tornarfa aun más plausible la posibilidad de hacer traducciones poéticas más libres, ya que no se estaría "engañando" al lector ni "traicionando" en forma furtiva al original.

Por último, si es cierto, según ha citado ya la signorina Bottaro, que toda traducción implica una traición, entonces, resignados, traicionemos a lo grande: si al traducir literalmente "traidor" por *traditore*, estoy traicionando, ¿por qué no traducir "Judas" por *traditore*, o "tu brisa es el Bóreas" por *aurae falacis*, o "Pablo Cortés" por *traduttore*?

Quiero aclarar, finalmente, que lo que puede llamarse "vuelo poético" (en mi caso, vuelo de bataraza) no es algo que se halle en otros escritos míos; parafraseando al viejo Chagall, puedo decir que "siempre que la

inspiración vino me encontró con Tloupakis". (Aténgase el generoso lector a que los párrafos anteriores pretendían, como dije, enriquecer mi postura de entonces. El tiempo, hoy, ya ha hecho gran parte de su trabajo, y los bríos juveniles de otrora se ven desmentidos por una carne más voluminosa, una calva día a día más pródiga y una senilidad generalizada más que evidente. El joven poeta de entonces no es hoy más que una ridícula y obscena bataraza, tanto literal como figuradamente desplumada, que ha transigido con posturas menos idealistas).

#### 4. Conclusión y versión conjunta

Como puede verse en la versión que transcribimos a continuación, realizada en forma conjunta, no privó ninguno de los dos extremos, y se logró una aproximación digna a ese término medio entre el desenfreno poético y la literalidad miedosa.

Para arribar a ese criterio, fue fundamental la permanente función moderadora de la directora del seminario, la profesora Mirta Meyer.

Se pasó así, de sufrir como obstáculos el narcisismo de cada cual, a enfrentar los escollos de los reales problemas lingüísticos. Asimismo, el hecho de trabajar en equipo ofreció una doble ventaja: la autosuperación (parcial) ya mencionada de los arrebatos narcisistas y la mutua moderación de la literalidad en un caso, y del desenfreno en el otro. El resultado fue una serie de textos en los que ninguno de los dos traductores siente como propiedad individual ni las frases afortunadas ni los desaciertos.

*¿Qué joven delicado te cautiva,  
en fresca gruta bañado de perfumes,  
y entre rosas, oh Pirra, reclinado?  
¿Para quién sueltas el cabello blondo*

*que luces con simplísima elegancia?  
Ay, cuánto llorará por tu perfidia,  
sorpresa por dioses inconstantes  
en aguas encrespadas por los vientos,*

*el cándido que hoy goza tus fulgores  
creyendo tus favores duraderos  
e ignorando que hay brisas traicioneras.  
Infelices, ay, quienes se encandilan*

*con tu brillo falaz. El sacro muro  
en tablilla votiva lo atestigua:  
allí ofrendé mis mojadas vestiduras  
al dios que es el amo de las aguas.*

