

Tradición y traducción clásicas en América Latina

Helena Maquieira y Claudia N. Fernández (editoras)

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

Tradición y traducción clásicas en América Latina
Helena Maquieira y Claudia N. Fernández (editoras)
FaHCE Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
Universidad Nacional de La Plata

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata

Diseño de tapa y maquetación

D.C.V. Federico Banzato (Publicaciones FaHCE-UNLP)

Impreso en ByTonner

6 n° 770 (1900), La Plata, Argentina.

Tel/fax: 54 221 425 7747

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina

©2012 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-0859-9

Tradición y traducción clásicas en América Latina / Claudia N. Fernández ... [et.al.] ; edición literaria a cargo de Helena Maquieira y Claudia N. Fernández. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2012.

438 p. ; 21x15 cm.

ISBN 978-950-34-0859-9

1. Teoría de la Traducción. I. Fernández, Claudia N. II. Maquieira, Helena , ed. lit.
III. Fernández, Claudia N. , ed. lit.
CDD 418.2

Fecha de catalogación: 06/06/2012

Serie Estudios/Investigaciones, 43 (ISSN 1514-0075)

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano

Dr. Aníbal Viguera

Vicedecana

Dra. Gloria Chicote

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Ana Julia Ramírez

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Dra. Susana Ortale

Secretaria de Extensión Universitaria

Prof. Laura Agratti

CONTENIDOS

Palabras preliminares	9
<i>Helena Maquieira y Claudia Fernández</i>	
<i>I. Tradición clásica</i>	
1. Parodiar la tradición clásica: <i>De Dioses, hombrecitos y policías</i> de Humberto Constantini	15
<i>Claudia N. Fernández</i>	
2. El mundo clásico en la obra de Guilherme Figueiredo	43
<i>Mimiy Flores Santamaría y María Eugénía Rodríguez Blanco</i>	
3. Orfismo na literatura brasileira: do século XX à primeira década do XXI	65
<i>Carlinda Fragale Pate Nuñez</i>	
4. Bioy Casares en clave clásica. Presencia de la tradición grecolatina en tres cuentos de Adolfo Bioy Casares	93
<i>Lía M. Galán</i>	
5. La poesía en México y Centroamérica: entre <i>Eros, Lumen, Numen</i> y Tántalos, Césares o Acteones	119
<i>Carmen Gallardo Mediavilla</i>	
6. Huellas clásicas en el teatro argentino <i>AntígonaS: linaje de hembras</i> de Jorge Huertas	139
<i>Lidia Gambón</i>	

7. Influencia clásica en la formación de la cultura cubana. El diálogo en el *Papel Periódico de la Havana* 163
Alina Gutiérrez Grova
8. La tradición grecorromana en los primeros libros de poemas de Silvina Ocampo 183
Pablo Martínez Astorino
9. O mundo antigo na cadência de Bandeira: um ritmo dissoluto 205
Manuela Ribeiro Barbosa y Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

II. Traducción clásica

10. Un poeta griego del siglo v a.n.e. traducido por una cubana del siglo xx 227
Mariana Fernández Campos
11. La traducción de Andrés Bello de la comedia *Rudens* de Plauto 249
Rosario López Gregoris
12. La traducción de las partículas en las traducciones de la *Iliada* de Lugones, Mestre y Bonifaz 275
Helena Maquieira
13. Laura Mestre y su traducción de la *Iliada* 309
Elina Miranda Cancela

14. Laura Mestre, traductora inédita de la <i>Odisea</i> <i>Juan Manuel Tabío</i>	333
15. Las traducciones de Homero en América Latina <i>Emilio Crespo y Jorge Piqué</i>	349
Autores	433

Palabras preliminares

En el marco de la concreción de un proyecto sobre *Traducción y Tradición clásica en América Latina*, concedido por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) y el Banco de Santander¹ en su sexta convocatoria de Cooperación Universitaria, se constituyó, en julio de 2009, un grupo de trabajo integrado por veintisiete investigadores pertenecientes a la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) y a tres prestigiosas universidades latinoamericanas: La Habana (UH), La Plata (UNLP) y Estadual de Río de Janeiro (UERJ).

Durante año y medio se llevó a cabo el estudio de traductores y autores latinoamericanos, por nacimiento o por adopción, que vivieron durante los siglos XIX y XX y cuyo interés por la Antigüedad Clásica se ponía de manifiesto en sus propias creaciones, las que conformaron un corpus heterogéneo que respondía en primera instancia a los intereses de los investigadores participantes, todos ellos especialistas en la lengua y cultura grecolatina. Una reunión llevada a cabo en Madrid en enero de 2011 permitió la puesta en común y discusión de los resultados arribados. Se trató de un foro de debate en el que los participantes abrieron sus contribuciones a la mirada crítica del grupo para recibir sugerencias, críticas y consejos, tanto en cuanto a la metodología, como al análisis y a las conclusiones. Fruto de todo ese trabajo es el presente libro que publica la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.²

El estudio de la Traducción y la Tradición Clásica fue desde siempre un campo de interés para los Estudios Clásicos en Latinoamé-

¹ Cf. http://dionisos.decf.uam.es/filologia_clasica/traduccion_tradicion/otros/noticias.html.

² De acuerdo con las normas de publicación de la Facultad, el libro fue sometido a referato.

rica y España. Desde la época misma de la Conquista, Latinoamérica entabla un diálogo fértil con la cultura de la Antigüedad Clásica, la que ha contribuido ella misma a transmitir, traducir, interpretar y hasta tergiversar. Nunca ha sido un legado inerte, sino más bien una presencia viva a la que era posible interpelar. En el uso de la Tradición Clásica los autores latinoamericanos no siguieron un enfoque único: hubo quienes adoptaron una actitud purista, otros que la adaptaron a las circunstancias de la sociedad en y para la que se escribía, y otros que la parodiaron irreverentemente. Lo clásico también supo recrearse fundiéndose con elementos autóctonos mediante un proceso de fagocitación cultural. Este libro precisamente presenta, en el apartado sobre Tradición Clásica, las tres tendencias mencionadas -purista, adaptadora e irreverente-, ejemplos claros de ese reconocimiento de un pasado prestigioso que no puede ser recreado sin más como tal.

Se ahonda aquí en las huellas de lo clásico en poesía, prosa y teatro. En poesía se revisa parte de la obra de diferentes autores centroamericanos del siglo XIX y, de una forma más específica, de la autora argentina Silvina Ocampo. En prosa se pasa revista a la obra de los argentinos Bioy Casares y Humberto Constantini, así como del brasileño Lima Barreto. También se analiza el uso de la retórica clásica en el género periodístico, ejemplificado por el *Papel periódico de La Havana*. En teatro se realiza una prospección en la obra del argentino Jorge Huertas y del brasileño Guilherme Figueiredo. De la mano de Orfeo vemos cómo se reinterpreta en Brasil un mito clásico, en consonancia con las diferentes etnografías de un pueblo pluriforme como el brasileño.

La traducción también es un ejemplo de compromiso e interpretación del pasado. Gracias a la traducción una obra pervive en el tiempo. En el apartado de Traducción Clásica, se analizan de forma específica las traducciones de *Ilíada* y *Odisea* realizadas por la cubana Laura Mestre, así como la de Píndaro de la misma autora y la del *Rudens* plautino llevada a cabo por Andrés Bello. Cierra el volumen un amplio capítulo en el que se recogen y valoran de forma general las traducciones realizadas al español y al portugués en América Latina

desde el siglo XIX de los dos poemas homéricos ya citados. Sin duda este estudio se erige como corolario de la investigación, en su pretensión de ofrecer una recogida exhaustiva de los datos, sin dejar de profundizar en aspectos concretos de algunas traducciones. Creemos que en un libro sobre traducción no podía faltar un capítulo como este, que recopila todas las traducciones de Homero a las dos grandes lenguas habladas en América Latina.

El libro, en fin, es una muestra cabal de cómo la cultura clásica sigue proveyendo un vehículo para debatir ideas y problemáticas contemporáneas, y celebra un trabajo interuniversitario en el que las fronteras geográficas se diluyeron en pos de intereses y objetivos comunes.

Las editoras

I. Tradición clásica

ὡσπερ αἰσθανομένων οὐρανῶν καὶ γῆς, ὡσπρ
ῶσωσιν αὐτὴν καὶ ἀποκρύψωσι, μηδέποτε λυμανείσθ
ηδὲ καύσειν. 5 Ἀνακαλουμένου δὲ τοῦ Θησέως κα
τίστιν διδόντος ὡς ἐπιμελήσεται καλῶς αὐτῆς καὶ οὐδέ
δικήσει, προῆλθε· καὶ τῷ μὲν Θησεῖ συγγενομένη Μελά
ππου ἔτεκε, Δηιονεῖ δὲ τῷ Εὐρύτου τοῦ Οἰχαλιέω
στερον συνώκησε, Θησέως δόντος. 6 Ἐκ δὲ Μελά
ππου τοῦ Θησέως γινόμενος Ἴωξος Ὀρνύτῳ τῆς εἰ
αρίαν ἀποικίας μετέσχεν ὄθεν Ἴωξίδαίς καὶ Ἴωξίαι
άτριον κατέστη μήτ' ἄκανθαν ἀσφαράγου μήτε στοιβή
9. 1 Ἡ δὲ Κρομμύων Φαιὰν προσωνόμαζο
ὄ φαῦλον ἦν θηρίον, ἀλλὰ μάχιμον καὶ χαλεπὸν κρα
τηθῆναι. 2 Ταύτην « ὁδοῦ πάρεργον », ὡς μὴ δοκοῦ
άντα πρὸς ἀνάγκην ποιεῖν, ὑποστάς ἀνεῖλε, καὶ ἄμ
ῶν μὲν ἀνθρώπων τοῖς πονηροῖς ἀμυνόμενον οἰόμενον
εῖν τὸν ἀγαθὸν προσφέρεσθαι, τῶν δὲ θηρίων καὶ προσ
ειχειροῦντα τοῖς γενναίοις μάχεσθαι καὶ διακινδυνεύειν
Ενιοὶ δὲ φασὶ τὴν Φαιὰν ληστρίδα γενέσθαι γυναῖκα
ονικὴν καὶ ἀκόλαστον, αὐτόθι κατοικοῦσαν ἐν Κρομμ
ῶνι, Σὺν δ' ἐπονομασθεῖσαν διὰ τὸ ἦθος καὶ τὸν βίον
20' ὑπὸ Θησέως ἀποθανεῖν. τῆς Μεγαρικῆς ἀνεῖλε ρίψας
ατὰ τῶν πετρῶν, ὡς μὲν ὁ πολὺς λόγος, ληστεύοντα
οὺς παριόντας, ὡς δ' ἔνιοι λέγουσιν, ὕβρει καὶ τρυφῇ
ροτείνοντα τῷ πόδε τοῖς ξένοις καὶ κελεύοντα νίπτειν
ἴτα λακτίζοντα καὶ ἀπωθοῦντα νίπτοντας εἰς τὴν θά
ασσαν. 2 Οἱ δὲ Μεγαρόθεν συγγραφεῖς ὁμόσε τῇ φήμῃ
αδίζοντες καὶ « τῷ πολλῷ χρόνῳ » κατὰ Σιμωνίδην
πολεμοῦντες », οὐθ' ὕβριστήν οὔτε ληστήν γεγονέναι
οὺς παριόντας, ὡς δ' ἔνιοι λέγουσιν, ὕβρει καὶ τρυφῇ
ροτείνοντα τῷ πόδε τοῖς ξένοις καὶ κελεύοντα νίπτειν
ἴτα λακτίζοντα καὶ ἀπωθοῦντα νίπτοντας εἰς τὴν θά
ασσαν. 2 Οἱ δὲ Μεγαρόθεν συγγραφεῖς ὁμόσε τῇ φήμῃ
κατὰ Σιμωνίδην

CAPÍTULO 1

Parodiar la tradición clásica: *De Dioses, hombrecitos y policías* de Humberto Constantini

Claudia N. Fernández

Universidad Nacional de La Plata / CONICET

Una historia de amor, de humor y de poesía
bajo la pavorosa amenaza de la muerte.

(*De Dioses, hombrecitos y policías*: 8)

1. Consideraciones previas: un país, un escritor, una obra...

Estos prolegómenos aparecen como inevitables: se trata aquí de un autor poco conocido para el público lector, menos aún transitado por la crítica, y, particularmente, de una novela compleja en su génesis y en su difusión –escrita en un momento difícil de la Argentina, que, por otra parte, el propio texto pretende recrear. Precisamente, *De Dioses, hombrecitos y policías*¹ es hija de los duros años previos a la última dictadura militar, del período de las emigraciones, voluntarias e involuntarias, y un ejemplo más de la necesidad de dar voz a la resistencia. Humberto Constantini nació en 1924 y murió en 1987 y vivió exiliado en México desde junio de 1976.² Concibió la literatura

¹ De aquí en más *DHP*.

² No fue la literatura su única actividad; se desempeñó también como veterinario, investigador científico, corredor de comercio, ceramista, oficinista, múltiples roles

vinculada con las preocupaciones de orden social y, como casi toda la literatura producida desde el exilio, buscó una desterritorialización de la expresión oficial,³ subvirtiendo los discursos unificadores del autoritarismo de los militares.

En efecto, la narrativa argentina durante el proceso militar parece haber bregado, en su conjunto, por restaurar una heterogeneidad perdida a raíz de la imposición de un discurso hegemónico que, desde el poder y a través de todos los medios controlados por el estado, se ofrecía como legítimo en la defensa de una única verdad y un solo sentido. Los intelectuales de la época –junto con las organizaciones de derechos humanos– crearon ciertamente un espacio propio de discurso alternativo. La literatura, tanto la escrita en la Argentina como la escrita en el exterior, proponía un modelo de oposición, el de “la pluralidad de los sentidos y la perspectiva dialógica”.⁴ Estos textos, nos dirá Sarlo (1987: 42), “ponen en escena un debate de valores y, en consecuencia, discursos de diferente procedencia ideológica, política, social y cultural. (...) Las ficciones se presentan, con frecuencia, como *versiones* e intentos de rodear, desde ángulos diferentes, una totalidad que, por definición, no puede ser representada por completo”. Y, más adelante en el mismo trabajo, agrega (1987: 44): “Existe, asimismo, una noción de verdad como construcción de sentidos, de la verdad como proceso y no como resultado, que es afín a la idea de la significación literaria como productividad, como intersección de perspectivas textuales”.

En ese marco escriturario, *DHP* representa uno de los tantos esfuerzos por dar una respuesta a la dolorosa experiencia argentina de esos años, por indagar, en palabras de Masiello (1987), “un espacio

sociales que lo pusieron en contacto con una también diversa gama de agentes humanos. Militó en el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y, con Roberto Santoro y Haroldo Conti, formaba parte del Frente de los Trabajadores de la Cultura.

³ La expresión es de Masiello (1987: 19). Constantini escribió, además de novelas, cuentos, poemas y obras de teatro. Destacamos los relatos de *Háblenme de Funes* (1970) y la novela *La larga noche de Francisco Sanctis* (1984).

⁴ Sarlo (1987: 40), artículo que nos ha resultado esclarecedor de lo que venimos planteando y sobre cuyas reflexiones se basan muchas de nuestras observaciones.

liberado desde el cual hablar de la represión". Esta novela, explica el propio Constantini en su "Dedicatoria", comenzó a ser redactada en la Argentina, mientras el autor se encontraba refugiado en la clandestinidad, lo que le obligaba a guardar celosamente varias copias de los originales, que fueron finalmente pasados en limpio en México.⁵

Escrito en un momento difícil para el país y para mí, cuando hasta disponer de una mesa, una silla, una luz y un rato de tranquilidad era poco menos que imposible, debo reconocer que nunca faltó quien me proveyera de esos lujos. (7)⁶

La novela fue publicada originariamente en México –obtuvo el Premio de Casa de las Américas en 1979– y tuvo una notable difusión con su posterior publicación en Cuba, Bulgaria, Alemania, Francia, Israel, la ex-Unión Soviética y los Estados Unidos. Como es fácil de prever, el libro, ni bien vio la luz, formó parte de la larga lista de textos censurados por los militares, por lo que habrá que esperar hasta 1984 para que la por entonces editorial Bruguera ofreciera al mercado argentino su primera edición en el país.⁷

La tripartición enumerativa del título –dioses, hombrecitos y policías– cataloga una tipología genérica de los seres de esta novela que se transfiere también a la estructuración narrativo-formal de la pieza, la cual alterna –casi de manera sistemática– capítulos protagonizados por cada uno de ellos, valiéndose de modalidades discursivas también disímiles. Así pues, tenemos a) una serie de capítulos narrados por un tal José María Pulicicchio –él mismo uno de los citados hombrecitos– tímido compositor de sonetos que nos da su

⁵ En un intento de no perder lo que había escrito si llegaba a ser encontrado, Constantini hacía cuatro copias del texto que estaba redactando: una quedaba para él y resguardaba las restantes entre su sobrino Gustavo (desaparecido en 1977), Ema Sosa (compañera de trabajo) y la cantante Marga Grager (su pareja por aquella época).

⁶ Todas las citas son tomadas de Constantini (1984) y solo se consigna número de página.

⁷ Esta edición es de febrero de 1984 y debió ser reimpressa en abril del mismo año. La obra estuvo agotada por muchos años, hasta que en 2010 vuelve a ser publicada en Buenos Aires por la editorial Lea.

versión –poética por cierto– de lo ocurrido la tarde del 3 de diciembre de 1975, en una casa alquilada de Villa del Parque, durante una de las habituales reuniones de la agrupación Polimnia, una sociedad de aficionados a la lectura de la poesía y ellos mismos poetas; b) otra serie de capítulos focalizan su atención en el mundo divino, el de los dioses del mítico Olimpo, preocupados como están por sus protegidos los hombres, y cuyo narrador toma como modelo literario la épica de Homero; c) finalmente, aquellos capítulos que, bajo la forma de textos no literarios –como informes policiales, prontuarios, noticieros radiales, o la exposición del diálogo directo–, nos ofrecen, sin mediación de narrador, la exposición descarnada del mecanismo de las fuerzas de represión: su accionar amoral y desprejuiciado, su pensamientos y sentimientos sin cosmética que los edulcore.

Pero, además de manifestar una búsqueda por oponer una forma de pluralismo a la imposición monologar de la escritura durante los años del ‘proceso’, la exhibicionista polifonía expone un caso de experimentación típico de la narrativa de los 60 y de los 70, la que signó la llamada ‘nueva’ –más bien ‘novísima’– novela hispanoamericana. Nos estamos refiriendo a una escritura experimental, antirrealista, aunque no por ello desvinculada del contexto socio-histórico. En verdad, *DHP* parece haberse empeñado en cumplir con la serie más característica de rasgos que, de acuerdo con Sklodowska (1991: xii-xiii), daban identidad a este tipo de narrativa. Ellos son: fragmentarismo, secuencia de la simultaneidad, reducción paródica del personaje al estatus de un antihéroe, coexistencia ambigua del orden natural y sobrenatural, activación del lector, el texto concebido como rompecabezas, la escritura como reescritura, meta-literatura, experimentación lingüística (yuxtaposición entre lenguaje coloquial y culto, por ejemplo, o ecléctica mímesis formal), reconocimiento de la eficacia crítica del humor, e incorporación de manifestaciones literarias o culturales marginadas.⁸

⁸ De la lista ofrecida por la autora hemos descartado solamente la referencia al empleo de ideas inspiradas por el pensamiento moderno, que poco pueden rastrearse en la novela de Constantini.

Ciertamente ese concierto de voces y de estilos con los que *DHP* se construye otorga al lector el activo rol de componedor de los sentidos de una 'realidad' que se presenta, desde la escritura misma, como compleja y multifacética. Ninguna de las tres miradas propuestas –la de hombrecitos, dioses y policías– puede escapar a las redes de su modalidad discursiva. Las tres nos ofrecen, desde diversos registros, imágenes distorsionadas del mundo que pretenden explicar. Tenemos, por un lado, la mirada distorsionada de los hombrecitos poetas. Poseen una visión poética de las cosas que se vehiculiza, como no podía ser de otro modo, en una lengua pulida y cuidada, alejada conscientemente del tono vulgar y cotidiano, un registro que a los ojos del lector se revela paródico de un lenguaje poético elevado, de dudoso gusto, cuyos difusores entienden, sin embargo, como ejemplo de belleza y solemnidad. Los comentarios de Pulicicchio reflejan esta mirada embellecedora de la realidad: para él, un simple bichito de luz es un “alado prodigio” (11) y el “siempre maravilloso espectáculo de la glicina”, “una bendición” (38). Peor aún, profesan estos hombrecitos la creencia de que se puede también vivir ‘poéticamente’ dando la espalda a la historia violenta que les ha tocado vivir:

Lo cierto es que Polimnia nos reúne y que, en medio de este caos de violencia y oscuros apetitos que se cierne sobre Buenos Aires en este verano de 1975, nuestra Agrupación es para nosotros una isla, un oasis de paz, un sitio donde todavía el culto del espíritu prima sobre la burda materia y bajo cuyo techo, y en especial junto a su patio florecido de glicinas, encontramos al fin lo que con obstinación la vida nos hubo negado durante tantos años: la posibilidad de crecer en hermandad poética (son palabras de nuestro estatuto), de establecer contacto con tantos bellos espíritus al conjuro de esta desinteresada, sincera e irrenunciable vocación que a todos nos iguala: la poesía. (27-8)

Por otro lado, se nos ofrece la mirada, no menos distorsionada, de los policías, encorsetada por las doctrinas de una ideología rígida que los mueve a ejecutar, además, una agenda política extre-

ma, cuyas órdenes proceden de las altas esferas castrenses. Junto a los policías, están todos los grupos de poder que creen ver, sobre la base de infundadas sospechas, agentes subversivos y guerrilleros donde en verdad no los hay. Valgan para ilustrar lo que acabamos de afirmar estos ejemplos de algunos pasajes de informes policiales:

Los días miércoles aproximadamente a las 17 concurren a ese domicilio entre 15 y 20 individuos de ambos sexos, los que permanecen hasta aproximadamente las 21:30, retirándose luego en pequeños grupos con el evidente objeto de no llamar la atención. (15)⁹

(...) era o aparentaba ser rengo pues avanzaba por la calle con la ayuda de 2 (dos) muletas, aunque con llamativa rapidez según lo hizo notar el sargento Longo. (30)

Izquierdista confeso. Significativamente firma sus escritos como "El Zurdo Aníbal". (124)¹⁰

Y, en tercer lugar, la versión épico-rapsódica de la vida de los dioses, de sus disputas y cuitas por los avatares de los hombres. En este pseudo-mundo de la mitología clásica, redivivo en la Argentina cruel de los 70, la pequeña Menta del jardín de la calle Vilardebó, por ejemplo, resulta ser no otra que la ninfa subterránea metamorfoseada en planta por la celosa Perséfone. Se trata de la también alterada transcripción de la realidad que nos brindan los mitos clásicos, con su peculiar modo de explicar el mundo que nos rodea:

Menta es mi nombre, y antes de poseer este vegetal aspecto que con mi excesiva gentileza has alabado, era yo una joven ninfa subterránea, que despreocupadamente pasaba el tiem-

⁹ El subrayado, en esta y las otras citas, es nuestro.

¹⁰ Ni hace falta aclarar que firma de ese modo aludiendo a su imposibilidad de escribir con la mano derecha.

po jugando con sus hermanas bajo la perfumada tierra de los bosques. (173)¹¹

A nuestro entender constituyen tres tipos discursivos que se asemejan y asimilan en su manifiesto reduccionismo, y a los cuales daremos los nombres de a) mítico-poético, b) mítico-político y c) mítico-mítico –si es que se nos permite la tautología. Y la novela cuenta, precisamente, cómo esos tres mundos divergentes se ponen en contacto, y se interfieren, aunque no les sea posible dialogar. En efecto, los dioses pactan suspender momentáneamente sus disputas ‘interpersonales’ para acudir en ayuda de los poetastros, no bien se enteran de que sus pobres vidas están a punto de llegar a su fin.¹² El dios de los muertos se llevará consigo a doce de ellos en venganza por la muerte del General Cáceres Monié, que en verdad ocurrió en la provincia argentina de Entre Ríos ese mismo 3 de diciembre de 1975. Cáceres Monié había sido Jefe de la Policía Federal durante 1970 y 1971, Comandante del II Cuerpo del Ejército y había pasado a retiro en 1972, condecorado antes por los gobiernos de Paraguay y de Chile; y fueron los Montoneros los que se adjudicaron su asesinato, ocurrido mientras se dirigía a la ciudad de Paraná junto con su esposa.

La muerte, a cambio, de estas doce víctimas inocentes correrá a cargo de un grupo paramilitar bonaerense, luego de que investigaciones policiales llegaran a la absurda conclusión de que sus encuentros semanales encubren reuniones clandestinas de células guerrilleras. Los olímpicos dioses saben que nada pueden contra el dios de los infiernos, encargado de llevar a cabo la decisión policial, por lo que se conformarán con hacer de su última velada una experiencia placentera y nueva, haciendo descender sobre ellos los placeres del Amor y del Intelecto –sucede que Afrodita y Atenea están comprometidas

¹¹ Aquí la ninfa ha sido transformada en planta por los celos de Perséfone (cf. Ovidio, *Metamorfosis* X 728-31). En otras versiones es Hades el que provoca la metamorfosis, y lo hace para protegerla.

¹² “Juremos, si quieres, deponer nuestra rivalidad, y cesar nuestra despiadada y antigua pelea, hasta tanto se cumpla el designio del sangriento Edes sobre los concurrentes a Teodoro Vilardebó 2562” (82).

en la empresa. Sin embargo, y contra lo que ellos mismos esperan, se llega sorpresivamente a un final feliz, cuando Hermes descubre que la pequeña planta de Menta en el jardín conoce los secretos –y fracasados– amoríos del impotente dios de los Muertos.¹³ La Menta está enamorada del mensajero de los dioses y por ello accederá a extorsionar al dios de los infiernos consiguiendo que estos doce sean reemplazados por otros doce –estudiantes y obreros– que finalmente encontrarán la muerte en Córdoba, Rosario y La Plata.¹⁴

Esta es una historia que cuenta con protagonistas con nombre y apellido –tanto para hombrecitos como para policías– y, sin embargo, una historia como tantas otras, “más o menos la vida de entonces”(8) dirá el propio autor. La novela recrea la realidad argentina en época de finales del gobierno de María Estela Martínez de Perón, en que los militares comienzan a tener y ejercitar el control del poder, junto con grupos de extrema derecha como la tristemente célebre “Triple A” (Alianza Anticomunista Argentina) dirigida por el entonces Ministro de Bienestar Social José López Rega. La crisis de representatividad del gobierno peronista en sus últimos años hizo que la guerra absorbiera todas las formas de hacer política, esto cuenta tanto para los grupos armados revolucionarios, como para los aparatos represivos, sean estos militares, paramilitares o policías. Y esa realidad histórica, que no se describe en todos sus detalles en la novela, sin embargo explica los acontecimientos que se pretenden no solo verosímiles sino verdaderos en la abrumadora referencia a datos de localización geográfica y temporal muy pre-

¹³ En verdad el final feliz, según se sugiere en el texto, es solo temporario: “Y sucedió entonces que, a pocas semanas de iniciadas aquellas múltiples y sobrepuestas vigilancias, nuevamente La Sombra Anunciadora de la Muerte aparecía en el diáfano cielo de Villa del Parque” (255).

¹⁴ Por cierto, nueve estudiantes de arquitectura fueron asesinados por el ‘Comando Libertadores de América’, además de un delegado gremial en Rosario y una pareja en La Plata. El número doce es una cifra muy repetida en *Iliada* y referida a múltiples objetos, agentes o acciones (doce naves, doce días, doce ciudades, doce hijos etc.), en este caso remite, sin duda a las doce víctimas troyanas que Aquiles promete a Patroclo para vengar su muerte: “Degollaré ante la pira, para vengar tu muerte, doce hijos de ilustres troyanos” (*Iliada* XVIII, 336-7); cf. también XXIII, 22-3.

cisa. Es lo que se conoce como una ‘hiperlocalización’, un texto saturado de referencias temporo-espaciales: se señalan los días de la semana, las horas, y también el nombre de las calles, las marcas de los coches, de los objetos –como los cuadernos Avón y Rivadavia utilizados por los hombrecitos para escribir sus poemas–, el número de los autobuses etc.¹⁵

Dioses, hombrecitos y policías: un orden de jerarquía decreciente. A esta gesta funesta no la protagonizan los héroes, ni siquiera los hombres. Apenas unos hombrecitos, cuya mención en diminutivo sin duda tiene implicancias afectivas positivas, aunque no pocas veces parece más bien aludir negativamente a su naturaleza insignificante y de poca monta.¹⁶ Esa ambigua tensión que surge del uso del diminutivo nunca logra resolverse del todo. Son hombrecitos desde la perspectiva mítica inmortal de los olímpicos –por cierto ese es el modo en que ellos los llaman–, pero también porque se comportan como niños, ignorantes e ingenuos del peligroso mundo que los rodea y de la historia que les ha tocado vivir.¹⁷ La jerarquía que la enumeración del título legitima parece tener más que ver con un orden moral que con otros ámbitos, como el poder o el saber. Y así como los hombrecitos vienen a ocupar el lugar, en su ausencia, de los héroes y heroínas de las gestas épicas, los policías están cubriendo el lugar de los monstruos, al margen de la humanidad, más cerca de la amoralidad de las bestias. No existe para ellos la piedad, sino la obediencia debida y el beneficio personal.¹⁸ No hacen sino repetir un discurso que justifica la liquidación física del enemigo. Autolegitiman su accionar identificándose con la Patria y los intereses de la Nación; los enemigos, por ende, se presentan como

¹⁵ La mención minuciosa de las horas del día también ayuda a crear este realismo exacerbado.

¹⁶ Un uso afectivo de los diminutivos –que no deja de expresar también la pequeñez de lo referido–, se deja ver en la dedicatoria del autor que antecede la novela, cuando recuerda el “galponcito” y la “piecita” donde concibió esta historia (*DHP*: 7).

¹⁷ Cf. *DHP* (36): “ignorantes y confiados”.

¹⁸ Cf. *DHP* (156): “Cuiden los coches. Nada de sangre dentro”.

extranjeros a las tradiciones, la historia y los valores de la patria:¹⁹

(...) habla claramente a favor del celo y la vocación de servicio puestos como siempre por el cabo Nicodemo Ramírez en el cumplimiento de su patriótico deber. (42)

(...) algo mucho más importante y que tiene que ver con los sagrados intereses de la patria. (100)

Se especializa en versos infantiles bajo cuya inocente apariencia intenta inocular el virus del comunismo ateo y sinárquico. (122)²⁰

Los hombrecitos, por su parte, reproducen en su diversidad la rica pluralidad característica de la población argentina. Casi todos ellos son ejemplares de la clase media argentina y revelan en sus nombres y apellidos el pasado inmediato de la inmigración itálica y española: Viviana Mastrocarbone de Gianello, esposa de un camionero, enamorada, empero, del Sr. Aníbal Frugoni, poeta de vena gauchesca, propietario del bazar “Flor de Lis”; la tímida y virginal Irene Bengoechea, enamorada del tímido Pulicicchio, empleado bancario y escritor de sonetos. Los judíos tienen su representación en la Señora Zimmerman, con vastos conocimientos de psicología, y los españoles en Romualdo Chávez, jefe de ventas de una importante inmobiliaria. Completaban la tertulia un ciego, el señor Pasco, un cojo, Carlos Mastandrea, y la señorita Kisternmacher, profesora de alemán y “eximia poetisa” (*DHP*: 27), que se desplazaba en sillas de ruedas. Como bien lo señala el narrador, Polimnia era además “un amistoso refugio para muchas soledades” (25). Por fuera de los miembros de la agrupación,

¹⁹ Cf. Sarlo (1987: 37). Agrega la autora que además son considerados unos locos de quienes no se puede esperar otra cosa que la destrucción y desquiciamiento de la sociedad.

²⁰ No es ocioso traer a cuento en este momento el comunicado conjunto del Comando Superior y el Consejo Nacional del partido Justicialista, que estaba en el poder en ese momento, en el cual repudiaron el asesinato de Cáceres Monié y lo calificaron de “(...) acto de salvajismo perpetrado por las fuerza apátridas e integradas por cobardes mercenarios que atentan contra la patria y su pueblo” (cf. diario Clarín 05/12/1975) [El subrayado es nuestro].

pero presentes el día de la citada reunión, encontramos al “chino”, operario colaborador en las tareas de mantenimiento de la casa, pareja de una tal Dora, dama de compañía de otra de las asociadas. Hombrecitos, en fin, como dice el propio texto:

(...) mal hechos, azorados, julepeados, preguntones al pedo, bailarines de piantados rituales, inquietos, movedizos, charlatanes, contadores de sueños, contadores de extrañas pesadillas en que intervienen Dioses (a lo mejor medidas en hexámetros), frangolladotes incansables de la madera, del barro, de la piedra, del bronce, de la lana, del cuero, de absurdos dibujitos que simbolizan sueños, o gritos o palabras.

(...) Hombrecitos, carajo, conocedores de la muerte, desesperados inventores de parodias de vida, desesperados inventores de juguetes inútiles: el perfil coloreado de una mano en la piedra, una máscara, un dolmen, la Biblia, el Taj-Mahal, un enanito de jardín, los versos de la señora Giannello, todo lo mismo, siempre, siempre lo mismo, voces chivando en el desierto, hermanos, angurria de no morir del todo, y bueno. (22)

2. *De Troya a Villa del Parque o la resistencia de la Tradición Clásica*

No cabe en Constantini la intención de escribir una épica argentina en clave clásica. Nada más alejado de sus pretensiones, por cierto. Por el contrario, el ‘estilo’ épico de algunos capítulos de su novela es percibido por el lector como un caso de intrusión o impertinencia. La trama argumental misma de *DHP* nada tiene de epopeya. Hace referencia a un enfrentamiento que carece de todo atisbo de heroicidad; alude, más bien, a una penosa realidad histórica a la que mal puede caberle el nombre de gesta. Y si exceptuamos a los personajes divinos, la inadecuación alcanza también al tipo de personajes involucrados –nos referimos a hombrecitos y policías. Por esto, se trata, más bien, de un caso de parodia épica, vale decir, de la reproducción de un encumbrado modelo literario en un contexto ajeno e inapropiado. Y el hu-

mor surge naturalmente en razón de semejante transcontextualización –aunque no es un fin en sí mismo, y hasta podría haberse atenuado.²¹ Si, además, entendemos que la parodia está al servicio de una crítica, ya no literaria, sino social, ‘extramuros’, entonces estaremos también hablando de una sátira. Precisamente como “sátira paródica” clasificó Skladowska (1991) el procedimiento de esta novela.²²

Ahora bien, en virtud de esta reproducción manierista que hace Constantini del discurso épico, Skladowska señala a la épica burlesca como modelo parodiado –*Batracomiomaquia* sería el ejemplo paradigmático de este tipo de épica burlona– descartando, de ese modo, a la epopeya homérica como referente directo. Sin embargo, a nuestro modo de ver, si bien el resultado podría asemejar *DHP* a una épica burlesca, las referencias clásicas remiten sin duda a Homero; más precisamente, al Homero de la traducción castellana de Luis Segalá y Estalella, la que, para aquella época, era reproducida en reiteradas reediciones de la editorial Espasa Calpe (en su colección Austral).²³ Como en la *Batracomiomaquia*, en *DHP* la parodia alcanza especialmente a la forma, es decir al ‘estilo épico’: en *Batracomiomaquia*, la burla surge de la elección de un registro artificial y elevado para contar la historia de personajes despreciables, como son las ranas y ratones, que emprenden con un fervor inadecuado empresas baladíes. En la novela del argentino el caso es más complejo. Ciertamente la actividad de los hombrecitos puede considerarse poco sublime e inadecuada para la épica, pero el proceder de la policía y la

²¹ Entendemos la parodia como una ‘imitación con diferencia’. Implica un distanciamiento crítico con respecto al modelo parodiado, sobre el cual no ejerce únicamente una burla sino también una especie de homenaje. Sobre este carácter ambiguo de la parodia cf. Hutcheon (1985). La autora hace hincapié en su poder potencial para enterrar el pasado y, a la vez, de darle vida nueva. La parodia inscribe continuidad al tiempo que permite un distanciamiento crítico y un cambio.

²² La imitación paródica alcanza también a otros registros discursivos, como el de la poesía neoclásica y géneros no literarios, como los prontuarios policiales y el telediario. López Mejía (1991) ha clasificado la novela como “sátira literaria”.

²³ La primera edición española propiamente moderna. Cf. al respecto el capítulo de Crespo y Piqué en el presente volumen.

gravedad de los hechos involucrados, ni más ni menos que la muerte de hombres y mujeres inocentes, nada tienen de banales. Sin embargo, la monstruosidad de los agentes policiales repele todo atisbo de heroicidad. Desde el punto de vista de las víctimas, la arbitrariedad misma de su destino las emparenta a la inevitabilidad de lo trágico. Y no debe descartarse que haya quien considere este procedimiento una provocación innecesaria, o una osadía, el de tratar con humor un tema tan delicado y sensible, que ha dejado una herida profunda todavía abierta en la sociedad argentina. Luego de un caso histórico que guarda no pocas similitudes con este, como el de Auschwitz, Adorno observó que no podía haber poesía.²⁴

Provocadora, entonces, en su imitación de la épica, *DHP* retrata con una sonrisa burlona lo que difícilmente puede ser objeto de risa. La apropiación y tergiversación de la tradición clásica tiene, entonces, no pocas implicancias a la hora de interpretar los sentidos de esta novela. Pero, antes de reflexionar sobre ellos, se impone analizar los aspectos más significativos de los mecanismos de la reproducción y descontextualización del modelo épico griego.

2.1. *La parodia épica*

2.1.1. Los personajes divinos

Desde el capítulo III, y en forma discontinua, la novela incorpora el Olimpo como sede de una parte de las acciones, y a los dioses griegos, sus residentes, como sus protagonistas. Para ser precisos, ellos están reducidos a tres: Afrodita, Atenea y Hermes, quienes a su

²⁴ Impacta que la narración del asesinato de Cáceres Monié también se haga en clave épica: “Y ocurrió que a las siete de la tarde del día 3 de diciembre de 1975, con puntualidad se cumplió la profecía de los augures, y de manera violenta entregó su alma el muy ilustre general Jorge Esteban Cáceres Monié; bajo el plomo, buscador de cuerpos, que elementos subversivos arrojaron sobre él, cayó el muy amado por el grande Edes, a pocos kilómetros de la hermosa ciudad de Paraná, en la provincia de Entre Ríos, abundante en pájaros, murió el ex Jefe de Policía, y descendió su alma a la mansión de Edes” (125).

antojo descienden del cielo a la tierra, para vigilar de cerca la vida de los humanos e interferir en ella, aunque los hombres nada saben de su cercana presencia. Son, en efecto, los dioses del panteón griego, los del amor, la inteligencia y la astucia, y se comportan como los homéricos, tratando de proteger a sus predilectos en esta contienda despareja: los pobres hombrecitos ignoran que su suerte está echada y que la muerte los acecha. Reproduciendo, entonces, esa política del favoritismo que caracteriza a las divinidades griegas, Irene Bengoechea será la protegida de Atenea, porque “es virgen, tejedora de crochet, y dedicada totalmente a los quehaceres del intelecto” (18), en tanto Hermes, resguarda al Sr. Frugoni, dueño de un bazar, dándole suerte en los negocios y abundantes y lucrativas rentas (cf. *DHP*: 19). La intervención puede ser directa, pero por medio de epifanías que siempre son encubiertas.

A este trío, se suma el dios de los Infiernos, llamado, un tanto sorpresivamente, Edes. Se trata del dios mayormente conocido como Hades. Datos como su hermandad con Zeus y su matrimonio con Perséfone no dejan lugar a dudas de que es el famoso dios que reina entre los muertos. Constantini opta aquí por apartarse de la traducción castellana habitual –la de Estalella y la de los otros traductores al español– y la forma curiosa del nombre que adopta llama la atención en sí misma y nos exige algún comentario. A primera vista podría parecer una mala traducción del griego. Sin embargo, es en verdad una fidedigna transliteración del término jónico usado por Homero (Ἅϊδης), pues respeta la falta de aspiración inicial, la llamada psilosis jónica –de allí la ausencia de la hache inicial ¿Sabía Constantini de estas sutilezas léxicas de corte filológico? ¿O escoge la forma por haberla leído en algún otro traductor que desconocemos? Con seguridad no puede ignorar que no se trata del nombre reconocido por todos, aquel que responde a la forma griega del dialecto ático.²⁵

A los efectos de la construcción literaria del personaje, entonces, la elección desconcierta. Edes queda incorporado al grupo de dioses de la mitología griega, pero nos resulta al mismo tiempo un extraño. Sería

²⁵Es decir Ἅϊδης.

del todo aventurado arriesgar una explicación sobre las motivaciones del autor a la hora de adoptar esta forma peculiar para el nombre. Tan solo digamos que no se corresponde Edes con la ‘personificación’ de la muerte natural, ni con la muerte gloriosa ocurrida en el campo de batalla. Edes resulta, en su caracterización, un ser casi demoníaco, vengativo y sin piedad, imagen mucho más cruel que la del Hades homérico –y eso que Hades era para los griegos “el más aborrecible de todos los dioses” (*Iliada* IX, 159). Edes es protector de los policías y las fuerzas de seguridad –presentadas en este contexto como secuestradoras y torturadoras– y ellas están bajo sus órdenes, lo que explica su sed desmesurada de muerte. Las órdenes de Edes son irrefutables y caprichosas:

(...) para cumplir su funesta venganza, Edes exterminará, de una manera dolorosa y sangrienta, a doce mortales suyos, a los que transportará esta misma noche a su Mansión de herradas puertas. (80)

Su séquito se engruesa, además, con una caterva de “fieles y sanguinarios” servidores que viven en su mansión” (108):

Observad, observad, legiones numerosas que con orgullo ocupáis lugares de privilegio en este vasto y subterráneo Erebo: Moiras violentas, negras e infatigables Keres, incorruptible Caronte, terrible Cerbero de tres hocicos sangrientos, almas de los que en vida procuraron numerosos habitantes de mi negra Mansión: policías, verdugos, fabricantes de cámaras de gases, militares, torturadores, exterminadores de pueblos, hambreadotes, contaminadores, tiranos, mercenarios, ministros de economía, poseedores de tierra, banqueros, dueños de poderosas empresas, burócratas, traidores, fanáticos y sectarios de toda índole, fieles y amados servidores míos. (107)

Dispone, además, de las Keres,²⁶ a quienes convoca con el

²⁶ Las Keres son, en Homero, imagen del destino en las escenas de batalla y de violencia. Hesíodo las presenta como hijas de la noche. Su epíteto habitual en *Iliada* alude a su negrura (cf., entre otros pasajes, II 834, II 859, III 32, IV 11, V 22, VIII 70, 73, 528, XII

restallar de su látigo para infundir en sus subordinados parapoliciales la inmediata ejecución de sus sanguinarias órdenes:

Y antes de marcharse la tercera Ker, convertida en Inmediata Ejecución, se inclinó sobre el oído de El Chivo y con insinuantes palabras le susurró que aunque no fueran, después de todo, tan extremistas, ni tan apátridas, ni tan peligrosos, tenían aquellos infelices mortales la ventaja de estar todos reunidos esa misma noche, con lo que sus sangrienta tarea se vería facilitada enormemente. (129)

Este pasaje ilustra, además, cómo los dioses envían a los humanos sentimientos y fuerzas internas –en el ejemplo precedente es la “Inmediata Ejecución” que los induce a actuar, lo que los exime de una responsabilidad plena en lo que respecta a sus conductas. Esto se hace especialmente evidente en el caso de la esposa del infiel Sr. Frugoni, quien insuflada en su pecho del espíritu de la “Denuncia”, materializa su venganza acusando de actividades ilícitas a la asociación poética a la que concurre su marido:

Y a raíz de este horrendo crimen [el de Cáceres Monié] Edes ha preparado cuidadosamente su venganza. El mismo día en que los augures le anunciaron la muerte de su ilustre protegido, infundió el espíritu de la Denuncia en el alma de la legítima esposa de Aníbal Frugoni, la cual, como secretaria de una mesa de trabajo, la hizo llegar a la seccional 45ª. (61)

Otros ejemplos son menos comprometedores, como el de la “Cortedad” e “Indecisión” que contienen al pobre de Pulicicchio para que no declare su amor a Irene, o el de la “Aceptación” y la “Dulce Ternura” (83) que invaden el corazón de esta última, que terminará tomando la iniciativa y besará al tímido amado. Son espíritus que en-

326, 402, XII 202). Segalá Estalella las traduce por “parcas” en plural o “muerte” en singular, y por “destinos de la muerte” en el episodio del canto VIII donde Zeus pesa la suerte de aqueos y troyanos.

carnan emociones semejantes a las que los dioses homéricos infunden en el corazón de sus protegidos:

Entonces Palas Atenea infundió (δῶκε) a Diomedes Tidida valor y audacia, para que brillara entre todos los argivos y alcanzase inmensa gloria (...) (*Ilíada* V, 1-2)²⁷

Cuando así hubo hablado, [Iris] le infundió (ἔμβαλε) en el corazón dulce deseo de su anterior marido, de su ciudad y de sus padres. Y Helena salió al momento de la habitación... (*Ilíada* III, 139ss.)

Entonces la Discordia (νεῖκος), penetrando (ἐρχομένη) por la muchedumbre, arrojó (ἔμβαλε) en medio de ella el combate funesto para todos y aumentó el afán de los guerreros (*Ilíada* IV, 444-5)

(...) la Discordia se había introducido violenta entre ambas Diosas (16)

2.1.2. La lengua de la épica

2.1.2.1. Los epítetos

Sin duda los epítetos homéricos son uno de los rasgos más evidentes del estilo formular épico, y Constantini los vincula tanto a las divinidades griegas como a personajes y lugares de su historia argentina. Valgan estas muestras como ejemplos:

Afrodita, amante de la risa [φιλομειδής] (*Ilíada* IV, 10)

Desde una alta y solitaria cumbre del Olimpo, Afrodita, que ama las sonrisas (16)

Micenas, rica en oro [πολυχρύσοιο] (*Ilíada* VII, 180)

²⁷ Se ha consultado la edición de *Ilíada* de West (1998-2000). Todas las traducciones castellanas pertenecen a Segalá (Homero 1968); se consigna número de verso.

(...) una vieja casas de la calle Teodoro Vilardebó, rica en paraísos (16)

La veloz Iris, de pies veloces [ποδῆνεμος ὠκέα] (*Iliada* XV, 168)
Junto a la Diosa se encontraba Hermes, el de los pies veloces (16)

Díjole a su vez Atenea, la diosa de ojos de lechuza [γλαυκῶπις]
(*Iliada* I, 206)

(...) aquella en cuyos ojos de lechuza brillan el triunfo y el regocijo a causa de la infamia cometida en una bien arbolada calle de Villa del Parque contra mi protegido (17)

Aquiles, sorprendido, volviose y al instante conoció a Palas Atenea, cuyos ojos centelleaban [φάανθεν] de un modo terrible (*Iliada* I, 199-200)

¡Oh dioses! ¡Hija de Zeus [Διὸς τέκος], que lleva la égida! ¡Indómita! [Ἄτρυτώνη] (*Iliada* II, 157)

Atenea, la indómita hija de Zeus, cuyos ojos claros centelleaban de orgullo y alegría por un triunfo reciente. (16)

Y hablando con ella, pronunció estas aladas palabras [ἔπεα πτερόεντα] (*Iliada* I, 201)

Y dirigió a Afrodita estas aladas palabras (16)

(...) y de éste nacieron los dos mellizos Cretón y Orsíloco, diestros en toda especie de combates [μάχης εὖ εἰδότε πάσης] (*Iliada* V, 549)

el Sr. Frugoni, diestro en los negocios (16)

la bien construida [ἔϋκτίμενον] ciudad de Mícnas (*Iliada* II, 569)
el bien construido barrio de Villa del Parque (33)

2.1.2.2. Los símiles

También adopta el argentino la modalidad de los símiles, en los que se observa una cuidadosa selección, y reproducción, léxica de la traducción castellana de Homero:

Como corre veloz el pensamiento [ἄν ἀΐξει νόος ἀνέρος] del hombre que, habiendo viajado por muchas tierras [ἐπὶ πολλήν γαῖαν ἐληλουθῶς], las recuerda su reflexivo espíritu, y dice «estuve aquí o allí» y revuelve en la mente muchas cosas, tan rápida y presurosa volaba [ὡς κραίπνως μεμαυῖα διέπτατο] la venerable Hera, y pronto llegó [ἵκετο] al excelso Olimpo (*Ilíada* XV, 80-3)

Hera dejó en raudo vuelo [ἀΐξασα λίπεν] la cima del Olimpo (*Ilíada* XIV, 224)

Igual que el pensamiento cuando vuela raudo, y en el tiempo que dura un leve movimiento de párpados, visita lejanos mares, y montañas, y extensas praderas, y bosques habitados por sátiros, y ciudades donde los hombres hablan lenguas extrañas, así voló el divino Mensajero Hermes, el de las sandalias veloces, y llegó y se detuvo sobre el bien construido barrio de Villa del Parque (33)

Y como el gavilán [ἰοηξί] de ligeras alas se arroja [ῶρτο], después de elevarse a una altísima y abrupta peña, enderezando el vuelo a la llanura para perseguir a un ave, de aquel modo apartose [ἦϊξε] de ellos Posidón, que bate la tierra. (*Ilíada* XIII, 62-5)

Así como el gavilán, que desde muy alto cae en línea recta sobre un pequeño ratón que corretea indefenso por el campo, así se precipitaba el divino Hermes hacia la subterránea Mansión de Edes a fin de cumplir los deseos de Atenea, la de ojos claros. (59)

2.1.2.3. Escenas típicas y versos intersticiales

Como en Homero, los personajes divinos respetan el protocolo de presentación cuando ocasionalmente se encuentran:

¿Quién eres tú, oh el mejor de los dioses, que vienes a mi presencia y me interrogas? (*Ilíada* XV, 247)

Por los inmortales te conjuro a que me reveles tu nombre,

me digas quién te ha enviado a este barrio de Villa del Parque, rico en paraísos, y qué buscas o esperas de los hombres que habitan este sosegado lugar (34).

Del mismo modo se imitan los versos intersticiales que encadenan los parlamentos de los personajes, otro típico recurso del registro oral de la épica:

Así habló [ὥς ἔφατ']; y el gran Ayante Telamonio no fue desobediente. En el acto dijo al Oiliada estas aladas palabras [ἔπεα πτερόεντα] (*Iliada* XII, 364-5)

Habló así el infatigable Hermes, y le respondió en primer lugar la indómita Atenea, la cual pronunció estas aladas palabras (81)

2.1.2.4 . Repeticiones

Una característica de la épica homérica —que responde, como las anteriores, a las necesidades mnemotécnicas de su *performance*— es la narración idéntica de escenas similares. Un caso frecuente, al respecto, es el de los pasajes que refieren sacrificios de víctimas:

Hecha la rogativa y esparcida la mola, cogieron las víctimas por la cabeza, que tiraron hacia atrás, y las degollaron y desollaron; en seguida cortaron los muslos, y, después de pringarlos con gordura por uno y otro lado y de cubrirlos con trozos de carne, el anciano puso sobre la leña encendida y los roció de vino tinto. (*Iliada* I, 458-63)

Hecha la rogativa y esparcida la mola, cogieron las víctimas por la cabeza, que tiraron hacia atrás, y las degollaron y desollaron; cortaron los muslos, y después de pringarlos con gordura por uno y otro lado y de cubrirlos con trozos de carne, los quemaron con leña sin hojas; y atravesando las entrañas con los asadores, las pusieron al fuego. (*Iliada* II, 421-6)²⁸

²⁸ Cf. también VII 316-8, XXIV 622-4.

DHP también sigue a su modelo en este hábito, aunque innova, porque la repetición atañe a un hecho singular y no a una misma acción cuya ejecución se reitera. Esta innovación, además, se resuelve en dos sentidos. Por una parte, un mismo episodio es presentado desde diversas perspectivas –por ende con diferente información–, generando una visión múltiple de una misma realidad. Por ejemplo: los hombrecitos no saben que es Atenea la que se esconde detrás de una desconocida señorita (84) y Hermes detrás de una mariposa nocturna; o que Afrodita, en cambio, se instaló entre las rápidas paletas del ventilador de pie (85) y que, convertida en agradable risa, era la causa del cosquilleo en la piel de todos los que se exponían a ella. Por otra parte, un mismo episodio, el de la cruel matanza de las doce víctimas en venganza del asesinato de Cáceres Monié, se narra con sutiles diferencias y en boca de diferentes narradores a también diferentes narratarios. En verdad es la virtual muerte de los hombrecitos y la real muerte de los que los han reemplazado. La repetición tienen un valor efectista muy notorio, pues cada nueva mención acrecienta la brutalidad del crimen:

[Falcón a Hermes]: “Horas más tarde, si te interesa conocer los detalles, gallardo militar, los doce concurrente a Polimnia entre ellos algunas mujeres, aparecerían muertos entre los pastizales de Ezeiza. Tendrán las manos atadas a la espalda, bandas de tela adhesiva sobre sus bocas, y numerosos impactos de bala de gran calibre en sus golpeados cuerpos (...)”. (64)

[Hermes a Atenea y Afrodita]: “Horas más tarde, doce de los habituales concurrentes a Polimnia, entre ellos algunas mujeres, aparecerán muertos entre los pastizales de Ezeiza. Tendrán las manos atadas a la espalda, bandas de tela adhesiva sobre sus bocas, y numerosos impactos de bala de grueso calibre en sus cuerpos, los cuales mostrarán signos de haber sido brutalmente golpeados y torturados”. (81)

[Hermes a la Menta]: “Presentarán, ay dulcísima Menta, señales de haber sido torturados. Tendrán las manos atadas a

la espalda, bandas de tela adhesiva en sus bocas bienhecho-
ras, y numerosos impactos de bala de grueso calibre en sus
cuerpos, que conocieron el amor". (188)

"Y obligados a descender con los ojos vendados en solitarios
caminos y pastizales eran salvajemente golpeados, vejados y
torturados, y luego despiadadamente muertos, acribillados
por numerosos impactos de bala de grueso calibre." (227)

[Noticiero radial] "Arribadas las autoridades policiales al lugar
mencionado, sobre un camino de tierra que corre paralelo a
la ruta N° 5 fue confirmada la denuncia: tendidos de bruces,
con fuertes ligaduras en pies y manos fueron hallados los cua-
tro cuerpos. Los mismos presentaban numerosos impactos de
bala de grueso calibre. Se notaba además que previamente ha-
bían sido sometidos a brutales castigos." (228)

Hay algo en estas narraciones que las acercan al pasaje homé-
rico en que se describe cómo Aquiles obró con las doce víctimas que
inmoló para su amigo Patroclo:

Cuando Aquiles tuvo las manos cansadas de matar, cogió vi-
vos, dentro del río, a doce mancebos para inmolarlos más tar-
de en expiación de la muerte de Patroclo Meneciada. Sacólos
atónitos como cervatos, les ató las manos por detrás con las
correas bien cortadas que llevaban en las flexibles túnicas y
encargó a los amigos que los condujeran a las cóncavas naves.
(*Ilíada* XXI, 26-32)

2.2. *Reminiscencias clásicas*

No sorprende que términos que aluden a la cultura clásica
sigan usándose para nombrar objetos, personas o situaciones en el
mundo moderno. El mundo grecolatino forma parte de nuestra tra-
dición y esta pervivencia de la que hablamos es una prueba de ello.
Por motivos variados, estos nombres son escogidos para identificar

comercios, sociedades, calles, etc.²⁹

De ese modo, no resulta extraño que la inmobiliaria donde trabaja Chávez, presidente de la sociedad y encargado del alquiler de la casa de Villa del Parque, se llame “Delos”, o que, casualmente, esa casa se encuentre en la calle “Teodoro” Vilardebó, en recuerdo al médico, naturalista e historiador uruguayo. Teodoro es un nombre de origen griego y su significado, ‘regalo del dios’, parece una velada alusión a la ayuda divina que salvará a los hombrecitos de la muerte. En una novela como *DHP*, en que los dioses griegos intervienen en el mundo de los humanos –un mundo que además es contemporáneo al lector– estas menciones se convierten en puestas en abismo de lo en efecto se narra: la interferencia de unos personajes de la mitología clásica en la realidad de todos los días.

Los hombrecitos están vinculados con la tradición grecolatina, o mejor, con la estética neoclásica, en atención al motivo que los reúne, esto es, hacer poesía ‘al modo clásico’. Esta sola circunstancia sirve para justificar la intervención en sus vidas de los dioses protectores: al final de cuentas, ellos los mantienen vivos en sus creaciones literarias y les rinden, de algún modo, culto y pleitesía. Esto se deja ver en el nombre mismo que han escogido para bautizar la Institución: “Polimnia” (‘la de muchos himnos’). Es el nombre de la Musa de la Poesía de culto.³⁰ Esta adhesión al mundo antiguo se revela también en el estilo pretendidamente elevado de sus creaciones: frases como “un florido raudal de iluminado canto” o “femenino poder de amoroso llamado” ponen en evidencia, a su corto entender, las “finanzas y excelsitudes” (10) de su arte. Los personajes de la mitología habitan en sus creaciones:

“Que tu pecho cobarde no mitiga / preso en horribles vanas
ataduras / cual Laoconte herido por las sierpes”. (13)

Aún recuerdo el verso “cual cariátide inmóvil en su pena” (12)

²⁹ Sobre los elementos clásicos en la cultura posmoderna, cf. Settis (2004).

³⁰ También se la considera musa de la retórica y de la pantomima, esto es, la mímica.

Es la suya una mala reproducción de los modelos artísticos neoclásicos que atienden a un ideal de lo bello universal e inmutable. Categorías como la belleza, la verdad y el bien forman una unidad indisociable. En ese marco, y desde su perspectiva inocente, Polimnia es expresión de la “irrenunciable vocación que a todos nos iguala: la poesía” (28), guarda “exigencias de moralidad pública y privada que cualquier agrupación o club suele establecer” (26) y, por ello, les está vedado, por expreso mandato de los estatutos, “toda discusión referida a la religión o a la política” (26).

Finalmente, no pasa inadvertido que el propio título juegue con la referencia a la Antigüedad Clásica en el uso de la preposición “De”, un claro ejemplo de autoparodia.

3. *Adoptar, adaptar... De la tradición a la recepción clásica*

En los últimos años el estudio de la tradición clásica ha tenido un impulso nuevo e inusual acompañado de una bien merecida legitimación universitaria. La atención que ha merecido por parte de editoriales académicas –sobre todo del mundo anglosajón–, manifiesta en la publicación de manuales y una revista especializada sobre el tema, da cuenta de esta suerte de ‘florecimiento’.³¹ También, hay que decirlo, no se trata solo de una mayor cantidad de trabajos, sino de una calidad mejorada a partir de una discusión que es en principio teórica y metodológica. Esta reflexión sobre el objeto de estudio ha motivado, por ejemplo, la propuesta de reemplazar por ‘recepción’, el tradicional –valga la redundancia– ‘tradición clásica’. De esa manera se evita la idea de legado inerte habitualmente otorgado al pasado clásico, a favor de apuntar al rol activo del lector que selecciona, analiza y evalúa este pasado de acuerdo con su circunstancia presente. La relación que la posteridad ha mantenido con la antigüedad ha sido muy variada: unas veces, es abiertamente explícita, como en el caso de lo que se llaman

³¹ Hardwick (2003), Martindale & Thomas (2006), Kallendorf (2007), Hardwick & Stray (2008) y la revista *Classical Reception Studies* editada por Lorna Hardwick.

‘migraciones’, es decir nuevas versiones o adaptaciones de obras clásicas –la *Antígona* es un buen ejemplo de ello. Otras veces las alusiones a la antigüedad se dan de manera más encubierta. En otros casos, como el nuestro, se presenta una conciente manipulación de un material o procedimiento clásico con fines ciertamente inesperados.

En efecto, *DHP* se apropia de un modelo griego, por medio de la imitación paródica, para generar un producto totalmente nuevo, una clase de ‘híbrido’. En la parodia juega la ironía y se filtra el humor, y ambos vehículos ideológicos dejan al descubierto una ambigüedad nunca resuelta entre el *pathos* y la vulgaridad. No mira esta novela al mundo antiguo como fuente de iluminación artística, moral o política –como sí lo hacen los *hombrecitos*– pero tampoco debe descartarse una cierta nostalgia por esa inocencia perdida. En algún sentido, la obra podría catalogarse de lo que se llama ‘intervención’, esto es, la reelaboración de una fuente, en este caso la épica, para crear un crítica política y social, –también estética– de la sociedad; se trata de un verdadero trasplante que no borra los contrastes.³² Muy por el contrario, los exhibe obscenamente enfatizando el impacto de su desprejuiciada manipulación de lo clásico.

Ahora bien, ¿qué provoca esta ‘refiguración’ de la cultura antigua en un nuevo contexto a la hora de interpretar la novela? La intervención divina en ese aciago día fatal puede ser considerada un verdadero *deus ex machina*, procedimiento que aun en la Antigüedad producía un efecto de extrañamiento, por ajeno a lo verosímil y por artificial. Sabemos muy bien que en la Argentina de los 70 ninguno de estos hombres se hubiera salvado. Esa transportación de lo ocurrido al eterno mundo del mito, narcotiza el sentimiento de horror que una historia como la que se narra provoca. Al mismo tiempo, la parodia al género épico, debido a su carácter ejemplar, oficia de crítica, pero no solo literaria sino también política y social. Ninguno escapa a ella, ni los imbéciles policiales y parapoliciales, ni los ignorantes *hombrecitos* ni los inoperantes dioses. No hay piedad para nadie.

Por otro lado, observamos cómo el mundo divino de la mito-

³² Sobre los modos de apropiación de lo clásico, cf. Hardwick (2003).

logía clásica constituye la única mención al campo de lo divino. Aunque debemos suponer que tanto hombrecitos como policías debían todos ellos considerarse ‘creyentes’, están ciertamente ausentes las menciones a la fe o a los cultos religiosos.³³ De ese modo, Constantini puede dejar de lado a la Iglesia Católica que, junto con el estado, jugó un rol protagónico en el devenir de la historia de esos años.³⁴

Permítasenos, por último, una breve reflexión acerca del lugar del lector en esta novela. El borramiento de las fronteras entre lo mítico y lo referencial, en principio, posiciona al lector en un *locus* distante frente a lo narrado. Sin embargo, el tono irónico y satírico que toda la novela destila genera una complicidad entre lector y narrador, fundada en la percepción de los sentidos encubiertos o velados de la historia, que los reúne en un sitio de autoridad y superioridad con respecto a los propios actores de la trama. No podrá el lector, entonces, identificarse o reconocerse en ninguna de las tres categorías de seres que pueblan esta novela. El lector queda fuera de la historia, como quedó fuera de esta triste historia de enfrentamientos y muertes gran parte de la población argentina, ya sea por ignorancia, por miedo, por no querer o por no poder. Y no sería descabado pensar que precisamente para esos lectores está dedicada esta obra.



³³ Exceptuamos expresiones como la de Pulicichio que a continuación citamos: “Que Dios, que desde el Cielo nos vigila, siempre así lo desee” (*DHP*: 252).

³⁴ En este punto, llamamos la atención sobre el papel ‘providencial’ que Constantini otorga a los amigos en esos momentos difíciles del país (cf. “Dedicatoria”). Fueron ellos los verdaderos dioses del Olimpo.

Bibliografía

- BOCCANERA, J. (1999) *Tierra que anda. Los escritores en el exilio. Textos y testimonios*, Buenos Aires.
- CONSTANTINI, H. (1984) *De Dioses, hombrecitos y policías*, Buenos Aires.
- KALLENDORF, C. (2007) *A Companion to the Classical Tradition*, Oxford.
- HARDWICK, L. (2003) *Reception Studies*, Oxford.
- HARDWICK, L. & STRAY, Ch. (eds.) (2008) *A Companion to Classical Receptions*, Oxford.
- HOMERO (1968) *La Ilíada*, Traducción de Luis Segalá y Estalella, Buenos Aires, T. I y II.
- HUTCHEON, L. (1985) *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York & London.
- KALLENDORF, C. (ed.) (2007) *A Companion to the Classical Tradition*, Oxford.
- LIANERI, A & ZAJKO (2008) *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford.
- LÓPEZ MEJÍA, A (1991) "La visión satírica de Humberto Constantini: "De Dioses, hombrecitos y policías", *Chasqui* 20.2, 86-97.
- MASIELLO, F. (1987) "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura", en AAVV, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, 11-29.
- MARTINDALE, Ch. & THOMAS, R. (eds.) (2006) *Classics and the Uses of Reception*, Oxford.
- MORLEY, N. (2009) *Antiquity and Modernity*, Oxford.
- OVIDIO (1995) *Metamorfosis*. Edición y traducción de Consuelo Álvarez y Rosa M. Iglesias, Madrid.
- SARLO, B. (1987) "Política, ideología y figuración literaria", en AA.VV. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, 30-59.
- SETTIS, S. (2004) *Futuro del "classico"*, Turin.
- SKLODOWSKA, E. (1991) *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amstermam/Philadelphia.
- VEZZETTI, H. (2002) *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires.
- WEST, M.L. (ed.) (1998-2000) *Homeri Ilias*, Stuttgart & Leipzig, Vol. I y II.

CAPÍTULO 2

El mundo clásico en la obra de Guilherme Figueiredo

Mimy Flores Santamaría y María Eugénia Rodríguez Blanco
Universidad Autónoma de Madrid

1. Introducción

Guilherme Figueiredo, uno de las figuras más notables de la literatura brasileña, nació en Campinas (Sao Paulo) en 1915 y murió en Rio de Janeiro en 1997. Aunque cursó estudios de derecho, sin embargo, se dedicó desde muy joven al periodismo. Fue crítico literario, teatral y musical y colaborador habitual de diferentes periódicos brasileños. También fue Presidente de la Asociación Brasileira de escritores y profesor de Historia del Teatro del Conservatorio Nacional de Teatro (CNT), actividad que compaginó con la de traductor de grandes dramaturgos como Molière, Shakespeare o Bernard Shaw. A partir de 1964 fue Agregado Cultural de la Embajada de Brasil en Paris.

Desde que inició su carrera literaria, según su propia confesión, escribió obras que los empresarios teatrales se negaron a leer hasta que el actor brasileño Procopio interpretó su *Lady Godiva* en 1948, que marca el principio de su brillante carrera. En ese mismo año se representó, por primera vez, el drama *Greve Geral* (Huelga General) inspirada en un episodio de la *Lisístrata* de Aristófanes, también montada por la compañía de Procopio. Al año siguiente, 1949, se es-

trena *Um Deus dormiu lá em casa*, dirigida por José Silveira Sampaio (por esta obra Figueiredo recibió la medalla de oro como mejor autor teatral y Sampaio como mejor director de escena). Esta pieza abrió el camino a una serie de comedias basadas en temas clásicos. En 1951 compuso un Don Juan, inspirado en la figura del burlador y, al año siguiente, se estrena *A Rapôsa e as Uvas*, una alegoría basada en el problema universal de la libertad y dominada por la figura de Esopo, como más adelante veremos. Con esta obra, representada en numerosas ocasiones y en diferentes países, Figueiredo obtuvo numerosos premios y galardones, entre otros, la Medalla de oro de la Asociación Brasileña de Críticos de Teatro. En 1957 escribió una obra infantil *Niña sin Nombre*. Al año siguiente compuso *A Muito Curiosa História da Virtuosa Matrona de Éfeso*, basada en el cuento "La matrona de Éfeso" inserto en el *Satiricón* de Petronio y representada en Sao Paulo por el teatro brasileño de la Comedia que fue, según las críticas de la época, un fracaso total. Figueiredo lo atribuyó a ciertas técnicas innovadoras empleadas en la representación.

En los años siguientes el dramaturgo brasileño escribió diferentes obras, entre las que podemos citar: una *Tragédia para Rir*, *Retrato de Amélia* y *Os Fantomas*, inspirada también en un tema clásico. A otros géneros literarios corresponden el romance, *O Outro Lado do Rio*, la novela *História para se Ouvir de Noite*, o el tratado humorístico, *Tratado Geral dos Chatos*, por citar algunos ejemplos. Figueiredo no solo fue un dramaturgo prolijo sino que también escribió ocho Diálogos sobre arte dramático que publicaría en un solo volumen en el año 1957 y que lleva por título *Xântias*. Dejó inédita una serie de obras y unas cuantas comedias cortas de un solo acto.

Como hemos visto en este breve recorrido por su obra, Figueiredo se siente especialmente atraído por la cultura y literatura grecorromana y además la elección de muchos de sus temas responde a este gusto por lo clásico ¿A qué se debe este interés? Muchas pueden ser las causas, a nuestro entender, y por supuesto, no excluyentes. En primer lugar y aparte de sus estudios, Figueiredo, como profesor de la historia del Drama adquirió un profundo conocimien-

to del periodo clásico y del teatro de griegos y romanos. En segundo lugar, su labor como traductor de dramaturgos le puso en contacto con obras de temática clásica. Recordemos que entre estos autores estaba Molière quien precisamente había escrito una obra *Amphitryon*, estrenada en 1668 y basada en el *Amphitruo* de Plauto. La comedia *Um Deus dormiu lá em casa*, tiene la misma trama que las anteriores y, posiblemente las dos, como después analizaremos, sirvieron de modelo al dramaturgo brasileño.

La historia cómica de Anfitrión plautino es aprovechada por innumerables dramaturgos en todas las épocas y en todos los países, y Portugal y Brasil no fueron una excepción. Luis de Camões escribió en su juventud (1587) la comedia *Auto dos Anfitriões* en lengua portuguesa (excepto los diálogos de Sosia y Mercurio en castellano), una adaptación libérrima del *Amphitruo* plautino. En el siglo XVIII Antonio José da Silva compuso, entre otra serie de óperas de temática clásica, un *Anfitrião* o *Jupiter e Alcmena* y que como opina Zelia de Almeida (1998-1999: 1) es muy probable que esta ópera se representara en 1760 para conmemorar el matrimonio del Infante D. Pedro de Portugal con D^a María, Princesa de Brasil. Tanto la obra de Camões como la opera de da Silva serían bien conocidas por Figueiredo.

2. Análisis de las obras

Las piezas que serán objeto de nuestro estudio están recogidas en el libro publicado por Mario da Silvo Brito (1964): *Um Deus Dormiu lá em Casa, A rapôsa e as Uvas, Os fantasmas y A Muito Curiosa História da Virtuosa Matrona de Éfeso*. De entre éstas hemos elegido para analizar, en este primer acercamiento, las dos primeras.

2.1. *Um Deus Dormiu lá em Casa*

2.1.1. Fuentes.

Como ya hemos señalado, la fuente clásica de esta comedia

fue el *Amphitruo* de Plauto. El tema central del marido engañado y la comicidad provocada por la presencia en escena de dos pares de dobles (divinos y humanos) ha hecho que sea ésta una de las comedias del teatro romano que mayor influencia han tenido en la literatura posterior.¹ La importancia de esta comedia de doble hay que basarla en líneas generales en el juego de los espejos, las apariciones intempestivas, la complicidad de los personajes, la picaresca desbordante, los equívocos del *qui pro quo*, todos estos elementos fundamentales en la comedia moderna, en el *vodevil*, que ya estaban magistralmente dibujados en Plauto. Pero, al mismo tiempo, para hacer reflexionar al espectador moderno sobre los problemas que atañen a la sociedad, Figueiredo, como muchos otros dramaturgos, se ha servido del mito clásico para tratar cuestiones presentes en su época con la doble vertiente del *delectare* y el *docere* horacianos

2.1.2. Temática y estructura

El tema principal de la pieza romana es la aventura amorosa del dios Júpiter con Alcmena, mujer de Anfitrión; para llevarla a cabo el dios Supremo y su hijo Mercurio se convierten en dobles del marido y de su esclavo Sosia. Hay dos acciones en esta obra: la relación amorosa y la acción engañosa de los dobles. Las imitaciones dramáticas posteriores, como muy bien ha estudiado el profesor B. García Hernández (2001: 16 ss.) no se salen de ese marco dramático. Figueiredo no es una excepción y continúa en líneas generales el modelo plautino, pero con algunas diferencias como iremos analizando.

En el argumento de la comedia plautina se unían dos episodios legendarios, por un lado la visita durante la noche de Júpiter a Alcmena aprovechando la ausencia de Anfitrión, y por otro, el nacimiento de Hércules como fruto de esa relación. En cambio en la obra de Figueiredo no aparece ninguno de estos dos episodios.

Desde el punto de vista de la estructura, el brasileño reduce

¹ Para ello nos remitiremos al excelente trabajo, aún inédito, de los profesores García Hernández, López Gregoris y González Vázquez.

a tres actos los cinco plautinos, como corresponde, por un lado, a la normativa dramática del momento y por otro, como veremos, a la ausencia del elemento divino. También hay otras diferencias estructurales entre las obras de ambos dramaturgos; una de las más significativas, desde nuestro punto de vista, es la ausencia formal del Prólogo en la obra moderna. En la comedia latina este Prólogo es pronunciado por el dios Mercurio a lo largo de 152 versos. En él el dios desvela, entre otros temas, parte del argumento de la obra; en cambio, el dramaturgo brasileño inicia su obra con la voz del Demagogós,² quien tras explicar la historia mítica de Tebas declara que es necesaria la ayuda de los dioses para evitar las desgracias que agobian a la ciudad a causa de la guerra contra los Teléboas y, para luchar contra ellos, el rey Creonte nombra a Anfitrión general de las tropas tebanas y le ordena que parta en defensa de la ciudad. El resto de la trama la adelanta al público Alcmena en un diálogo con su esclava Tesala: sus sospechas de que el rey Creonte pretende cortejarla durante la ausencia de su marido y que la profecía de Tiresias, de que un dios dormirá esa noche en casa de Anfitrión, es una estratagema del rey para pasar la noche con ella.

En ambas obras la acción tiene lugar en Tebas, ante el palacio de Anfitrión. En el caso de Plauto, la marcha de éste a la guerra contra los Teléboas permite a Júpiter reemplazarlo como marido ante su esposa y es a su vuelta cuando se crean las situaciones cómicas, a causa del parecido entre él y Júpiter y entre su criado Sosia y Mercurio, ya que ambos dioses han tomado sus respectivas figuras. En cambio, en el dramaturgo brasileño la acción se sitúa antes de iniciarse la batalla y, algo fundamental, el equívoco se produce al actuar y comportarse Anfitrión y Sosia como Júpiter y Mercurio.

Muy distinto es el desenlace de las dos piezas teatrales. En la plautina, como es bien conocido, Alcmena da a luz gemelos, uno de ellos Hércules concebido de Júpiter y es el propio dios quien explica a Anfitrión toda la trama y confiesa su adulterio. Por el contrario en

² Bantim (2010: 175) sugiere que se puede atribuir Demagogós a los políticos brasileños que, por medio de discursos demagógicos, hacen promesas que jamás cumplen.

la obra brasileña, Anfitrión descubre a su esposa que ha sido él, disfrazado de Júpiter, el que la ha poseído; sin embargo el pueblo cree que se ha cumplido la profecía de Tiresias y que Alcmena ha engañado a su esposo mientras estaba en la guerra, por tanto exige que sea condenada a muerte por adulterio. Alcmena trata de explicar el enredo a la muchedumbre sin conseguirlo, entonces Anfitrión declara que ha sido Júpiter quien ha estado con su esposa y concluye con estas palabras:

ANFITRIÓN. -Cuántos, cuántos de vosotros no daríais un pedazo de vida, la gloria, la fortuna, a cambio de poder decir que los amantes de vuestras esposas son dioses y no pobres hombres como nosotros... ¡Gloria a Tebas cuyos hijos recibieron el beso de Minerva en el campo de batalla y cuyas mujeres recibieron el beso de Júpiter en el lecho del amor! ¡Gloria a Alcmena, la más pura de las mujeres de Tebas! ¡Gloria a Júpiter, que acrecienta gloria a nuestra gloria! (58)³

2.1.3. Personajes y tipos

Por lo que se refiere a los personajes hay que destacar especialmente la ausencia de los dioses en la comedia de Figueiredo. Los personajes humanos se sirven y hacen referencia continua a ellos, pero no aparecen en escena. Este hecho conlleva diferencias sustanciales entre ambas piezas teatrales: mientras en el Anfitrión plautino se produce el equívoco directo por confusión de los dobles cada vez que uno de los personajes disfrazados, Mercurio o Júpiter, se encuentran con el doble humano, Anfitrión o Sosia. El choque entre ambos es brutal, un enfrentamiento genuinamente dramático, como opina B. García Hernández (2001: 108). En el caso de *Um Deus dormiu lá em casa*, no existe ese equívoco directo, sólo se mantiene el indirecto, es decir, Anfitrión al sospechar de las intenciones de Creonte de pasar la noche con Alcmena, acuerda con su criado Sosia volver a casa disfrazados de dioses.

³ Las citas de Figueiredo remiten a la edición de Da Silva Brito (1964), de la cual se consigna solo el número de páginas. Las traducciones son de las autoras.

En cuanto a los principales personajes humanos, el dramaturgo brasileño mantiene al matrimonio formado por Anfitrión y Alcmena, y al esclavo Sosia; excluye a Blefarón y cambia el nombre de la esclava Bromia por el de Tesala. Los nombres de Creonte y Tiresias, que no aparecen en escena, están tomados de la tragedia de Sófocles, *Edipo rey*, pero Figueiredo los utiliza de forma paródica, casi irreverente. Por último, se incluye la voz del Demagogós que abre y cierra la pieza teatral.

Desde el punto de vista de los rasgos y personalidad siguen, en líneas generales, el modelo plautino, aunque con pequeñas diferencias. El Anfitrión brasileño aparece bien retratado en el comienzo de la obra en la voz del Demagogós (que como ya hemos dicho suple al Prólogo) a quien le oímos decir:

VOZ DEL DEMAGOGÓS.-Él (Creonte) nombró general de nuestras tropas al más valiente de los guerreros, al más vigoroso de los atletas, un héroe que tiene la bravura de Aquiles, la argucia de Ulises, la honra de Ajax: ¡nuestro general Anfitrión! (*aclamación de la muchedumbre*). (8)

Y en el diálogo posterior el dramaturgo sigue describiendo con gran ironía y comicidad sus rasgos más significativos: es un generalote, bastante inculto y sin capacidad de expresión, como él mismo reconoce:

ANFITRIÓN.-Pero el momento es de acción, no de palabras: *res, non uerba*,⁴ como dirían los romanos. (8)

De la misma opinión es su mujer, que incluso se avergüenza de él:

ALCMENA.-Anfitrión no sabe hablar en público y esto me avergüenza. (8)

⁴ Cf. Horacio, *Ars poet.* 356 (en Wickham & Garrod 1967).

Tampoco cree en los dioses ni en su intervención en los asuntos humanos, se burla de los sacrificios religiosos y además se vanagloria de ello:

ANFITRIÓN.-Los dioses no tienen tiempo de ayudar a los mortales; están muy ocupados en probar que existen. (9)

Su único encanto, en opinión de su mujer, es su fortaleza física, es un atleta, por ello exclama:

ALCMENA.-Mi marido es un atleta. Los atletas no deberían ser expuestos a la muerte en las batallas. Debían ser preservados para mejorar la especie humana. (9)

Podemos entrever en él algunos de los rasgos del protagonista de otra comedia plautina *Miles gloriosus*. Anfitrión como Pirgopolinices es un fanfarrón, petulante y jactancioso capaz incluso de creerse un dios.

En cambio, su esposa Alcmena es mucho más lista y dotada de grandes cualidades. Es una mujer culta, devota, fiel a las tradiciones, de gran belleza, y que despierta una gran admiración y atracción entre los hombres, incluso en el propio rey de Tebas, Creonte, como ella misma reconoce:

ALCMENA.-Es esto lo que más me espanta... ¿Tu viste, en el banquete, cuando servía el vino y el agua a nuestro rey? ¿Viste los ojos de él? ¿Cómo miraban mis brazos, mi cuello, mi rostro? ¿Oíste cuando Creonte gritó a Anfitrión: "Amigo,.... porque tienes una mujer digna de los dioses! ¡Tu mujer merece una noche con Júpiter, amigo! Mujer alguna había oído un galanteo así, hecho por un rey... Pero a Anfitrión no le gustó. Respondió a Creonte: "Esta mujer es mía y el que duerme con ella no es Júpiter sino yo mismo" ¿Sabes lo que dice Tiresias, el adivino? Que esta noche un hombre dormiría en esta casa. (10)

Y sobre su religiosidad se expresa en estos términos:

ALCMENA.-Al contrario de Anfitrión, yo creo en los dioses, con toda mi fe. Soy celadora del templo de Apolo, pertenezco a la hermandad de adoradoras de la estatua de Júpiter, cumplo los sacrificios. (11)

Frente al Sosia plautino, esclavo típico de la comedia, listo, fiel a su amo y que, aunque deplora su servidumbre, la sobrelleva con humor y hasta con cierto optimismo, al Sosia de Figueiredo le falta algo de ese sentido del humor y esa *uis comica* romana, pero también es un tipo listo, como lo demuestra en el siguiente diálogo con su señor:

SOSIA.-Lo que quiero decir es que, si tienes que representar el papel de Júpiter no el papel de Anfitrión, no debes hacer el papel de Anfitrión en el papel de Júpiter. Del mismo modo, si yo soy Sosia haciendo el papel de Mercurio no el papel de Sosia, debo ser más Sosia de cuando yo era Sosia, porque Mercurio debería saber muy bien hacer el papel de Sosia en el papel de Mercurio. Por lo que debemos ser naturales. A fin de cuentas no estamos en el teatro sino en una aventura amorosa...

ANFITRIÓN.-Pero es preciso que Alcmena piense que yo no soy yo sino Júpiter.

SOSIA.-Eso es todo el problema del teatro griego, señor. Los dioses son irrepresentables. (26)

También la esclava Tesala se ciñe al modelo clásico: instruida, amable e igual que le ocurre a Alcmena es mucho más lista que su marido y así, cuando oye a Sosia anunciar la llegada de Júpiter a casa, percibe que todo aquello es una farsa y, por ello, grita a su señora: “¡Alcmena! ¡Alcmena! ¡No te entregues a Júpiter! ¡Serás esclava la vida entera!” (31).

Otro rasgo distintivo es su fidelidad no sólo a su esposo, como lo demuestra al rehusar la proposición del dios Mercurio (Sosia) de acostarse con ella, sino también para con sus amos, y antepone sus obligaciones y deberes para con ellos antes que alcanzar su propia libertad.

2.1.4. Efectos cómicos

La clave de la comicidad plautina consistía en la serie de mal entendidos provocados a la vuelta del verdadero general, principalmente en las escenas entre el falso y el verdadero Sosia. Figueiredo, al eliminar a Júpiter y Mercurio, modifica el enredo original; el espectador ve solo a Anfitrión, que, al volver de la guerra, para probar la fidelidad de su esposa, se presenta a ella como la encarnación de Júpiter bajo la apariencia humana de Anfitrión. La comicidad se mantiene por el juego de los engaños: Anfitrión piensa que engaña a Alcmena que, desde el comienzo, percibe la estratagema de su marido. Esta opción conduce a una perspectiva eminentemente realista, una vez que los espectadores tienen el mismo punto de vista que Alcmena, esto es, sólo ven lo que es humano.

Pero desde esta perspectiva humana el juego de los equívocos es constante en *Um Deus Dormiu lá em casa*. Anfitrión simula ser Júpiter sin cambiar su aspecto y Sosia simula ser Mercurio sin dejar de ser Sosia. Por ello, cuando vuelven por la noche, se produce el equívoco, al haber cambiado previamente los aposentos sus respectivas esposas. Así, Tesala, piensa que Anfitrión quiere acostarse con ella, y tiene que ser el propio protagonista el que aclare que, aunque parezca lo contrario, él es Júpiter. También en esta escena se produce otro equívoco; Alcmena para agasajar a Júpiter ordena a su esclava que traiga el ánfora con el hidromiel y se la ofrece a Júpiter/Anfitrión, pero el marido la rechaza con estas palabras: “Pero ¿tengo que beber esto? Es horrible”. Alcmena no da crédito a lo que oye y responde: “¿Horrible? Pero si es tu bebida, lo único que bebes” (29). A Anfitrión no le queda más remedio que apurar de un trago la copa de hidromiel.

Al marido engañado se une la comicidad provocada por los disfraces utilizados por Anfitrión y Sosia:

ANFITRIÓN.-¡Y esto! ¡Los dos! Tú de Mercurio, yo de Júpiter. Corre al depósito. Hay allí, entre unas cosas viejas, algunas que se aprovechan. Trae el rayo de hierro dorado que sirvió para la última dionisiaca. Y el manto. Hay en la cocina unas

palomas que Alcmena va a sacrificar... Tuerce el pescuezo de una paloma y córtale las alas, para sujetarlas a tus pies. Y procúrate un casco para la cabeza. Roba el caduceo de la puerta de la farmacia de Esculapio ¡Corre! (20)

2.1.5. Ideas centrales de la obra

Aunque Figueiredo se inspira en Plauto, sin embargo los temas que le preocupan y que quiere poner de relieve en esta pieza teatral son los problemas de la sociedad brasileña de su tiempo: la fidelidad e infidelidad; la religión tradicional y sus ritos, la libertad, los políticos, etc. Ahora bien el dramaturgo se sirve de la obra para tocar todos estos temas desde un punto de vista cómico, con gran ironía y un profundo sentido del humor y, a la vez, con un trasfondo moralizante. El adulterio y la infidelidad conyugal están íntimamente relacionados con las convenciones sociales y, sobre todo, con las religiosas. No están permitidas las relaciones extramatrimoniales, pero depende de quién, si se tratara de un dios... También es un hábito social alardear de las conquistas y, sobre todo, si estas son divinas. Aunque lo normal es que sea el hombre el que se jacta de ellas, en *Um Deus Dormiu lá em casa* Figueiredo las pone en boca de Alcmena:

ANFITRIÓN.-¿Pretendes contar que yo estuve aquí en tu casa?

ALCMENA.-No a todo el mundo está claro. Pero algunas amigas se morirían de envidia.

ANFITRIÓN.-¿Y no te avergonzarías de convertir a tu marido en un marido engañado?

ALCMENA.- Engañado por un dios... (39)

Otro de los ejes temáticos de la obra es la libertad, un *topos* en la dramaturgia de Figueiredo y que tiene su máximo exponente en la obra *A Rapôsa e as Uvas*, como veremos más adelante. También la religión pone trabas a la libertad. La religión que critica Figueiredo somete a los hombres a la esclavitud, como decía Tesala a su dueña: “No te entregues a Júpiter serás esclava la vida entera”. Y en la escena del desenmascaramiento de Anfitríón la misma Tesala exclama:

TESALA.-A una esclava los dioses no ayudan nada. Los dioses son un lujo de gente libre. ¿Qué me importa a mí creer en Júpiter, si el que manda en mí es Anfitrión? ¿Qué ayuda elevar súplicas a los cielos, si él no me libra de la condición de esclava? En todo el mundo griego, desde el Ponto Euxino hasta Mainake, en el fondo del Mar Interior, hay millares y millares de esclavos que rezan todos los días a todos los dioses; dioses con forma de gente, dioses con forma de bichos, dioses sin forma, dioses que son astros, piedras, plantas, espíritus y cosas... ¿Qué les ayuda? Los esclavos no tienen dioses ¡Para mí, no existen! (36)

En conclusión, la originalidad de Figueiredo consiste en haber criticado la sociedad brasileña de mediados del siglo XX con los moldes de una comedia *palliata* del siglo II a.C. y, a semejanza del *Anfitrión* plautino, termina su obra pidiendo el aplauso de los espectadores: *nunc, spectatores, Iovis summi causa clare plaudite*.

2.2. A Rapôsa e as Uvas

2.2.1. Fuentes.

En *A Rapôsa e as Uvas*, las alusiones clásicas de Figueiredo no solo se refieren a personajes y citas, sino que la propia estructura y composición de la obra responde a un modelo antiguo. El autor brasileño toma como base de su composición teatral una novela, *Vita Aesopi*, cuyo protagonista es el fabulista Esopo.

Como es sabido, es esta una novela anónima escrita, probablemente, entre los siglos I a.C. y II d.C., que se suele editar junto con las colecciones de las fábulas esópicas (cf. Bádenas & López Falcal 1978). Pertenece a una corriente literaria de biografías noveladas, como la *Vida de Alejandro* del Pseudo-Calístenes, *El Asno o las Metamorfosis de Lucio* o *El Satiricón* de Petronio. Todas ellas comparten rasgos comunes tales como la crítica burlesca de aspectos de la sociedad de su tiempo, un tono cómico y un trasfondo moralizante.

La *Vita Aesopi* nos presenta un personaje protagonista viajando de un lado para otro e inmerso en dificultades y aventuras. Eso-

po, un esclavo negro, de origen frigio, es feo, deforme y mudo, pero inteligente y piadoso; su religiosidad conmueve a la diosa Isis, que le devuelve el habla, y su inteligencia y astucia lo convierten en consejero de los amos a los que sirve. Por fin, tras una serie de peripecias, va a parar a manos de Janto, un filósofo de Samos, pedante y tonto, que lo compra casi de saldo debido a su aspecto físico y a quien Eso-po dejará en ridículo en numerosas ocasiones. Con sus ingeniosos consejos, para los que, a veces, utiliza algunas de las fábulas de la colección esópica, no solo consigue ayudar a sus amos sino también su libertad. Marcha entonces a recorrer el mundo y llega, por último a Delfos, en donde, víctima de una falsa acusación de un robo de unas copas de oro del templo, es asesinado por los delfios, que lo despeñan por un acantilado.

La *Vita Aesopi* mezcla los rasgos biográficos con el ingrediente fabulístico en una composición muy peculiar y que responde a los gustos del momento por las colecciones de fábulas que proliferaron desde antiguo en el mundo clásico y por las biografías fabulosas de personajes populares.

¿Qué toma de todo ello Guilherme Figueiredo para su obra de teatro cuyo título lleva ya asociado el nombre del fabulista?

Lo que hace el autor brasileño es, en realidad, dramatizar la novela en tres actos, eliminando escenarios y viajes, pero conservando el modelo en lo sustancial. El intercalado de las fábulas, a modo de sabios consejos, sigue la estructura del original.

Figueiredo limita el escenario, reduciendo la acción a la estancia de Eso-po en Samos, como criado del filósofo Janto, lo que ya en la novela antigua era el espacio que ocupaba mayor extensión; pero, aun así, no renuncia a contar episodios como la falsa acusación del robo de la copa de oro, al final de la obra, cuando ya el esclavo Eso-po consigue la libertad, tal como acontece entre los delfios de antaño. Así mismo recrea con fidelidad algunas de las situaciones más conocidas, como detallaremos más adelante.

En realidad, su mayor diferencia es que la obra de teatro no gira sobre la biografía de un personaje famoso, como la novela de referencia, sino que el autor moderno, sirviéndose del mismo personaje, ejemplifica

situaciones humanas universales: el ansia de libertad, lo engañoso de las apariencias o la fidelidad, son temas centrales en el teatro del brasileño, tal como estamos viendo. Para hablar de ellos se sirve de los antiguos griegos. Con fina ironía se ríe de ellos, pero también de nosotros.

2.2.2. Personajes y tipos

De los personajes que aparecen en la *Vita Aesopi*, Figueiredo toma los nombres de los dos protagonistas, Esopo y Janto, pero añade, además, algunas innovaciones que nos parecen de interés. Aparecen nuevos personajes individualizados y con nombres, como la esposa del filósofo, Cleia, su esclava Melita y un capitán ateniense por nombre Agnostos; todos ellos son necesarios para la acción dramática pero algunos son de especial relevancia para la creación de los tipos cómicos que tiene su origen en la comedia griega, especialmente en la de Menandro y que continua con renovado éxito en la comedia plautina. Creemos que el dramaturgo, buen conocedor del mundo clásico, bien pudo tener presente este trasfondo clásico cuando hace hablar y actuar a alguno de sus personajes.

Esopo responde, punto por punto, en nuestro autor al tipo esópico clásico del hombre feo por fuera pero *sophós* en su interior; la única diferencia respecto al modelo está en que en la *A Rapôsa e as Uvas* ninguna diosa viene a curarle el defecto del habla, puesto que desde el principio no padece semejante tara. Por lo demás, el Esopo de Figueiredo es, también, el anti-héroe de la comedia antigua: el feo y el lisiado resulta ser el listo y el útil, el que saca de apuros una y otra vez a su amo. Encarna a la perfección al *servus* astuto y lleno de recursos de las comedias.

Janto es un filósofo pedante y engreído, que dedica el tiempo a banalidades y asuntos sin interés, tal como nos informa al principio de la obra su esposa Cleia con palabras cargadas de ironía:

CLEIA.-Preferiría que fuese menos filósofo y más marido. Para mí los filósofos son personas que se encargan de aumentar el número de sustantivos abstractos. (64)

Sin duda en su figura se aúnan también los tipos cómicos, el del filósofo listo y el del *doctus*, tan presentes desde la comedia nueva y recreados mil veces en todo el género cómico.

La relación entre Esopo y Janto es agonal: Janto, el filósofo sabio rivaliza con su esclavo, siendo siempre vencido por éste, que acaba o dejándolo en ridículo o demostrando mucho más ingenio y sacando al filósofo de los apuros en los que él mismo se mete. Dentro de esta relación amo-esclavo con el predominio de éste sobre aquél, aparece también en Figueiredo un tema típico de la comedia griega y latina, el del mundo al revés: el esclavo da lecciones al amo y aquél gana su propia libertad.

Agnostos, el capitán ateniense, de nombre transparente, 'el que nada sabe', juega un papel eminentemente simbólico; es, a la vez, el contrapunto de Esopo: guapo, de buena planta, no tiene nada dentro del cerebro: no sabe ni siquiera hablar. El juego de las apariencias engañosas se manifiesta de forma clara. Es hombre de armas, lo que recuerda claramente al *miles* de las comedias plautinas.

Entre estos tres personajes masculinos se distribuyen los papeles que se pueden encontrar en cualquier sociedad humana: el filósofo, sabio pero ridículo e ignorante a la postre; el esclavo, el hombre feo y lisiado que posee, sin embargo, la sabiduría; y, por último, el hombre de armas, bello e ignorante, que solo está para ejecutar órdenes sin cuestionarlas.

El mundo femenino cobra relevancia en nuestro autor, que dota de nombres y personalidad a las mujeres de la casa: Cleia, esposa de Janto y su esclava Melita. Ambas son dibujadas con rasgos bien definidos y con una inteligencia muy superior a la de los hombres, excepto claro está, Esopo. Esta característica aparece también en un *Deus dormiu...*, como ya hicimos notar.

2.2.3. Paralelismos entre la *Vita Aesopi* y la *Rapôsa e as Uvas*.

Ya apuntábamos al principio que Figueiredo traslada las escenas y anécdotas más conocidas de la Vida de Esopo a su comedia. Veamos ahora algunos ejemplos.

La historia de la cesta de pan (cf. Da Silva Brito 1964: 69 y Bádenas & López Facal: 18). El esclavo pide ser él el que acarree un cesto lleno de pan, casi imposible de mover; los demás esclavos se ríen, pero cuando en cada parada se va repartiendo el pan, el canasto se va vaciando, convirtiéndose en la carga más ligera, mientras que los cestos de los demás, llenos de enseres de metal, seguían igual de pesados durante todo el trayecto.

La comida que Esopo prepara: varios platos de lengua cocinados de diversas maneras, pero siempre el mismo ingrediente (cf. Da Silva Brito 1964: 77-78 y Bádenas & López Facal: 51-56). Cuando Janto da un banquete para varios discípulos, pide a Esopo que prepare un buen manjar; este les sirve lengua, aduciendo que la lengua es lo más útil e importante que hay en la vida:

La lengua es la que nos une a todos cuando hablamos..., la lengua es la clave de las ciencias, el órgano de la verdad y la razón..., la lengua crea el mundo de Esquilo, la palabra de Demóstenes... (78)

Pero cuando el amo, harto de comer lo mismo le pide que compre y prepare lo peor que encuentre, de nuevo se encuentra con la lengua, ya que el esclavo razona que no hay mal que no venga por la lengua:

Por la lengua hay odios, por la lengua hay insidias, engaños, peleas, celos, discordias, guerras... (80)

Nuestra comedia reproduce el mismo pasaje con extraordinaria exactitud.

La apuesta de Janto: beberse todo el mar (cf. Da Silva Brito 1964: 80 ss. y Bádenas & López Facal: 69-73). Al final de un banquete, cuando ya el vino había circulado más de la cuenta, Janto apuesta su casa y su hacienda a que es capaz de beberse el mar entero. Le toman la palabra y, como no lo puede cumplir, acude a pedir ayuda a Esopo. Este le saca del apuro con la típica estratagema de que saquen del mar todos los ríos y así se bebería solo el mar; a cambio del consejo pide la libertad, pero

Janto incumple la promesa que le había hecho en el momento del apuro.

Las dos grullas volando (cf. Da Silva Brito 1964: 89-90 y Bádenas & López Facal: 77). En la novela griega es una pareja de grajos, señal de buena suerte para el que la ve. En Figueiredo, la pareja de grullas supone la libertad del esclavo; pero en ambos casos, Janto se demora en la salida y una de las aves ha volado ya, por lo que ni se cumple el buen augurio ni Esopo consigue la libertad.

Estos ejemplos, entre otros que podríamos traer a colación, ponen de manifiesto el dominio que el autor brasileño tiene de la fuente griega en la que se inspira.

2.2.4. Temática y estructura

La inserción de fábulas en el texto cómico, no es una mera anécdota o alarde de erudición, sino que en torno a ellas se articula la estructura de la obra teatral y se marcan los temas que el autor quiere resaltar.

La técnica de introducir pequeños relatos y cuentos en boca de diferentes personajes es muy frecuente en la novela latina (recuérdese el *Satiricón* de Petronio, sin ir más lejos) para hacer hincapié en un tema o para provocar la risa. Siguiendo esta pauta, pero con fábulas esópicas en lugar de cuentos, articula Figueiredo la trama.

El título de la comedia es el de la fábula de *A Rapôsa e as Uvas* que se va a repetir en los tres actos y que, al final del tercero, cerrará la representación.

En el Acto I nos encontramos el planteamiento del problema: Un hombre, el esclavo Esopo, de apariencia física de una enorme fealdad es, primero rechazado por su aspecto, pero poco a poco va ganando la consideración y el respeto por la belleza de su espíritu. Sin embargo, él lo que ansía es la libertad.

La primera fábula es para presentarnos al personaje y el pavor que genera su aspecto: para eso se sirve del relato esópico de “La zorra y el león” (cf. Bádenas & López Facal 1985, 10)⁵; una vez que la zorra se acostumbra a la visión de animal tan terrible, va perdiendo

⁵ En el caso de los textos de Esopo o Babrio consignamos número de fábula.

su miedo, porque el hábito mitiga las cosas que, por su aspecto, en principio producían temor.

Siguen otra dos que aluden a que la belleza hay que buscarla en el interior de las personas: “El tigre y la zorra” (cf. Bádenas & López Facal 1985, 12) y la del “Pavo real y la cigüeña” (cf. Bádenas & López Facal 1985, 65), que demuestran que la piel moteada y las plumas exteriores de nada sirven en ocasiones, si no van acompañadas de sabiduría y belleza de alma.

“El lobo y el perro cebado” (cf. Bádenas & López Facal, 100) pone en escena ya el tema central: es preferible el hambre a las cadenas que te aprisionan, aunque te den de comer en abundancia.

Por fin, el esclavo Esopo cuenta la fábula que da título a la obra “La Zorra y las Uvas” (cf. Bádenas & López Facal, 15) para ilustrar que “algunos hombres, incapaces de conseguir lo que quieren, echan la culpa a las circunstancias”, como hace la zorra con las uvas que no puede alcanzar: están verdes, piensa, ya las cogeré cuando estén maduras; hay que luchar por lo que uno ansía y, si es preciso, cambiar las circunstancias.

Eso es lo que va a hacer Esopo, luchar por conseguir la Libertad. En el Acto II se desarrolla el nudo de la acción:

Esopo resuelve varios de los enredos de Janto, entre otros, consigue que su mujer Cleia, que lo ha abandonado, regrese de nuevo al hogar. A cambio de sus consejos y triquiñuelas, solicita de su amo que le pague los favores dándole lo único que desea de verdad, la libertad. El filósofo se lo promete pero, una y otra vez, incumple su palabra.

Sólo hay un medio de conseguir lo que ansía y es dejarse seducir por Cleia, que se le ofrece insistentemente, pero al esclavo no le parece bien tomar a la mujer de su amo.

Es en este contexto en el que de nuevo introduce la fábula de “La Zorra y las Uvas”, pero con un nuevo giro semántico. Las uvas están maduras, pero la zorra no quiere cogerlas porque la libertad debe ser limpia y solo debe ser tomada con las manos limpias (cf. Da Silva Brito 1964: 92).

Un último e importante favor presta Esopo a su amo: librarle de tener que beber toda el agua del mar por apuesta insensata que,

borracho, había lanzado contra su casa y su hacienda. La argucia consiste en apartar del mar las aguas de los ríos que a él van a parar; evidentemente es una solución imposible pero, como la apuesta era beberse el mar y solo el mar, los que fallan son los otros, no Janto que, feliz con la idea, cierra así el acto II.

Señalemos que en este acto únicamente aparece la fábula mencionada, sin duda para centrar y resaltar el tema que al autor, de verdad, le interesa.

En el Acto III es en el que se produce el desenlace.

El pueblo reclama la libertad para Esopo quien, a su vez, le recuerda a Janto que “de bien nacidos es ser agradecidos” mediante la fábula del “El león y el ratón” (cf. Bádenas & López Facal, 150):

Mientras un león dormía, un pobre ratón paseaba sobre su cuerpo. Despertándose súbitamente la fiera agarró al pobre animalito y estaba a punto de devorarlo cuando éste le dice: Suéltame, que un día sabré mostrarte mi gratitud. El león se sonrió ante la pretensión del ratón, pero decidió liberarlo. Algún tiempo después, el león cayó prisionero en una red montada por los cazadores. El ratón oyó los gemidos de la fiera, se dirigió al lugar de donde procedían los lamentos, royó las cuerdas de la red y el león pudo liberarse. (104)

Ha llegado el momento de la gratitud y de la liberación que, efectivamente se produce aunque con ciertas reticencias por parte del filósofo a quien no le queda más remedio que plegarse a la voluntad del pueblo, de su esposa y a la insistencia del esclavo.

Del arte de Esopo para contar historias y fábulas, Janto ha aprendido algo y, con la ayuda de su esposa, va desgranando ante el auditorio la de “las Ranas que pidieron un rey a Júpiter”, (cf. Bádenas & López Facal, 44) historia de clara intencionalidad política para poner de manifiesto que es preferible tener gobernantes incompetentes pero sin maldad, que listos pero malvados.

Inesperadamente traen a Esopo preso, acusado por los del-fios de haber robado una copa sagrada; él niega la acusación y explica

que la verdadera razón de la imputación radica en que osó contar a los sacerdotes del templo de Apolo la fábula de la “Cigarra y el escarabajo” (cf. Bádenas & López Facal, 112 y 140), más popular y conocida por el título de Babrio, “la Cigarra y la hormiga”; con ella les reprocha que se dediquen en exclusiva a rezar y no se preocupen de almacenar el sustento necesario para el invierno. Es clara, creo, la crítica a la religión que impregna muchas páginas de las obras de Figueiredo.

La obra termina rechazando Esopo una mentira para evitar la condena y arrojándose por un precipicio, pena reservada para los hombres libres; aunque sea a la muerte, va, por fin libre de mentiras, de ataduras, de imposiciones.

Antes de arrojar al vacío, pronuncia las siguientes palabras con las que finaliza la obra:

Oíd esta fábula que Esopo inventó para todos vosotros: una zorra, viendo un racimo de uvas en el alto de la parra, quiere alcanzarlo, pero no lo consigue. Entonces dice: están verdes. Yo, oídme bien, también estoy verde para el amor, verde para la gloria (*scil.* Cleia), verde para la vida... pero antes de despeñarme por el precipicio, cogeré con mis manos el más dulce fruto de la tierra, para el cual nunca se está verde... Y con los labios aún húmedos del jugo de la libertad, os gritaré: Yo soy libre. (118)

Y es que para la Libertad, las uvas siempre están maduras.

Como se puede apreciar la comedia de Figueiredo estructura los temas en torno a las fábulas que van jalando la obra y que se convierten, así, en el hilo conductor de la trama:

- El hombre de apariencia abominable, es *sophós* en su interior, idea ilustrada por las fábulas de “La Zorra y el león”, “El tigre y la zorra”, “El pavo real y la cigüeña”.
- La libertad. Fábulas: “El lobo y el perro cebado”, “La Zorra y las Uvas”.
- La gratitud. Fábula de “El León y el ratón”.

- Crítica política. Fábula de “Las Ranas que pidieron un rey a Júpiter”.
- Crítica de la religión tradicional. Fábula de “La Hormiga y el Escarabajo”.

Y enmarcándolas a todas ellas la que abre y cierra el drama: “La Zorra y las Uvas” que, como ya hemos señalado constituye el verdadero núcleo de la acción dramática.



Bibliografía

- BÁDENAS, P. & LÓPEZ FACAL, J. (eds.) (1985). *Fábulas de Esopo, Vida de Esopo, Fábulas de Babrio*, Madrid.
- BANTIM, L. (2010) “Un deus dormiu lá em casa: o eu e seu duplo em Guilherme Figueiredo”, *O Marrare* 17, 171-186.
- DA SILVA BRITO, M. (ed.) (1964). *Guilherme Figueiredo: Um Deus dormiu lá em casa, A Rapôsa e as Uvas, Os Fantasmas, A muito curiosa história da virtuosa matrona de Éfeso*, Río de Janeiro.
- DE ALMEIDA, Z. (1998-99) “El teatro brasileño y la tradición clásica”, *Praesentia* 2-3, 15-27.
- ERNOUT, A. (ed.) (1972) *Plaute. Comédies*, Paris.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, B., LÓPEZ GREGORIS, R. & GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M.C. (en prensa) “La recepción de Plauto y Terencio en la literatura española”, en W.G: Haase (ed.), *Ancient Comedy and Reception*, Boston.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, B. (2001) *Gemelos y Sosias (la comedia de doble en Plauto, Shakespeare, Moliere)*, Madrid.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, B. (2003) “Anfitrión y sus Anfitriones. De Plauto a Molière”, en D. Munteanu (ed.) *Imágenes y Ficción*, Las Palmas de Gran Canaria, 31- 54.

- GROSS, I. (1997) "O Duplo em Anfitrião de Plauto e Um Deus dormiu lá em casa, de Guilherme Figueiredo", *CNLF XIV 2*, T. 2, 1272-1288.
- LINDSAY, W.M. (1963) *T. Macci Plauti Comoediae I*, Oxford.
- PERRY, B.E. (1952) *Aesopica I*, Urbana.
- PERRY, B.E. (1967) *The Ancient Romances*, Berkeley.
- WICKHAM, E.C. & GARROD, H.W. (1967) *Horati: Opera*, Oxford.

CAPÍTULO 3

Orfismo na literatura brasileira: do século XX à primeira década do XXI

Carlinda Fragale Pate Nuñez

Universidade do Estado do Rio de Janeiro / CNPq

A principal focalização deste ensaio é a presença do orfismo na literatura brasileira, a partir da primeira metade do século XX, o que se constata de forma mais evidente na poesia, *locus* originário do próprio mito, e no ambiente dramático, teatro e cinema.

Manifestações do que se pode identificar com o *imaginário órfico* se observam desde os primórdios da cultura brasileira, quando, as terras ingnotas então se abriam ao mundo como um velho livro, há muito guardado, à espera de quem o lesse e lhe desvendasse os mistérios. Já na *Carta* de achamento do território endereçada ao rei de Portugal (Arroyo 1976), nos relatos de viajantes e nos poemas, peças de teatro, orações e toda sorte de documentos do período colonial brasileiro, irrompem referências, alusões e principalmente o maravilhamento da viagem sem precedentes, experimentada como catábase, e o relato dos encontros sempre surpreendentes com as gentes, as belezas e as estranhezas do território. O fato de a baía da Guanabara ter sido confundida com a foz de um grande rio, em 1502 (equivoco, aliás, que determina o nome da cidade, desde então também designada como ‘maravilhosa’) sugeriu a relatores de várias nacionalidades a analogia entre o impacto causado pela paisagem luxuriante da magnífica en-

seada rodeada de montanhas e a travessia fluvial guiada por Caronte (Berger 1980). Se Pero Vaz de Caminha declara que “Da marinagem e das singraduras do caminho não darei aqui conta a Vossa Alteza porque o não saberei fazer” (Arroyo 1976), e assim se afasta de Apolônio e de suas *Argonáuticas*, não se furtou o escrivão das caravelas portuguesas a preencher o espaço geográfico virgem com signos do imaginário europeu, numa época em que era menos importante ver que ter ouvido falar (Giucci 1992). A vida cultural no Brasil-Colônia se nutriu de um forte imaginário edênico e escatológico (Holanda 2010), trazido pelos colonizadores e incursores europeus, assim como retroalimentou os sonhos dos aventureiros que se lançavam à conquista do fim do mundo.

Desde os primórdios do processo de transplantação cultural realizado a partir da chegada das caravelas portuguesas ao litoral brasileiro ao longo do século XVI, a cultura clássica participou como o principal insumo do que se convencionou chamar ‘civilização brasileira’, horizonte no qual se hibridizaram três matrizes culturais: a autóctone ou indígena, a lusitana e a africana. A europeia se tornou o eixo de referência não exatamente porque constituísse a matriz da dominação política, mas pela eficácia com que assimilou as afinidades e elaborou produtivamente as discrepâncias que tornaram a formação cultural do Brasil um caso reconhecidamente peculiar, no quadro dos processos de transplantação cultural das grandes navegações.

De fato, a antropologia da cultura brasileira combina a fecunda simbiose entre os elementos poéticos e filosóficos do estrato mítico greco-romano já devidamente assimilado e convertido ao imaginário cristão, o naturalismo pitoresco e antropofágico do estrato indígena e o exotismo fascinante e aterrador do estrato africano. Se, por um lado, o trinômio branco-índio-negro decorrente da fusão étnica ocorrida na formação do Brasil enriqueceu exponencialmente todos os aspectos da cultura material, social, mental, religiosa, culinária e simbólica da colônia portuguesa, por outro, os mitos greco-latinos, sincretizados com os substratos indígenas e africanos, também se enriqueceram e complexificaram no contato com o imaginário dos trópicos.

1. *Balizas teóricas*

Este foi o tema primordial de Lévi-Strauss durante sua estada no Brasil (1935-1939), pesquisando os índios bororos e recolhendo subsídios dos quais surgiram a tese etnológica sobre as relações elementares de parentesco (1949) e as *Mitológicas* (1964-1971). Adotando os princípios fundamentais do estruturalismo lévi-strassiano, constatamos notáveis manifestações do princípio órfico na literatura brasileira, e ainda de forma mais compulsiva, no plano mais amplo da própria cultura brasileira.

Duas coordenadas determinaram este processo investigativo. Uma corresponde ao *corpus* literário ligado à tópica do ‘retorno às fontes’. A outra diz respeito ao painel da cultura brasileira, sua planilha antropológica, sua história social, a geografia cultural, indicando as diferenças e pertencimentos locais.

Tornou-se evidente também o fenômeno particular que ocorre no plano internacional, no início do século XX, mas vai acontecer também no contexto brasileiro: é a irrupção da tradição grega reinventada e a convocação de seus personagens de forma inovadora, seja como tema, como princípio filosófico ou como suporte figurativo explícito ou não, expressando ruptura e rebeldia, em todos os gêneros literários.

O panorama desta refundação do clássico na literatura e nas artes brásicas nos levou a duas linhas investigativas: uma, na perspectiva da história cultural dessas obras, do ambiente mental, do caldo cultural e das idéias em que elas surgiram; outra, na perspectiva da geografia cultural, que no Brasil surgiu quase contemporaneamente à presença de Lévi-Strauss na Universidade de São Paulo. O pensamento geográfico alicerçou a teoria das ‘ilhas culturais’, introduzida em 1942 por Vianna Moog (2006), que mapeou a literatura brasileira a partir das matrizes culturais predominantes em cada região do Brasil.

O ensaísta, acadêmico e ficcionista não considera o continente a melhor metáfora do Brasil. Considera-o um arquipélago cultural composto por sete ilhas, cada uma com seu clima e sua paisagem intelectual particulares. As ilhas constituiriam o melhor painel da vida

mental e artística brasileira, compatível com a localização geográfica, os fatores de ordem histórica, sociológica e cultural.

Pelo critério geográfico e adotando a cartografia de Moog, foi possível rastrear toda a produção literária brasileira. Foi nesse painel que claramente se evidenciou a precedência temática de Orfeu, no repertório das obras brasileiras de tema grego. O que, todavia, mais interesse nos despertou foi a pregnância do orfismo na cultura.

Os núcleos episódicos do mito órfico tomados como elementos articulatórios da equação Literatura/Cultura Brasileira × Mítica de Orfeu foram:

- Música encantatória: Orfeu, consagrado cantor nas mais abalizadas fontes da tradição grega,¹ merece longo comentário no *De Musica* de Plutarco, como músico absolutamente original, filho de Apolo com Calíope ou Polímnia (o que o justificaria como *mousagetés*). Os poderes de sua música, diretamente ligados à fonte musal, transcendem todas as limitações que a natureza impôs às demais artes humanas. Plutarco adverte, todavia, que nenhum dos prodígios consignados no mito órfico deve ser encarado como característica da personagem de Orfeu, mas sim como entusiástica celebração das propriedades virtuais da arte musical. Além destas, são mencionados, em separado, os atributos da lira órfica. Orfeu tem seu amuleto e dele sabe se valer.
- Dupla genealogia do herói: se, pela religião olímpica, Orfeu é divino, pela religião mistérica, Orfeu é bem humano, tendo sido educado pelos Dáctilos, magos da Frígia. A confluência de tantas culturas e saberes adversários sobrecodificam a figura de Orfeu: teólogo, poeta, músico e mago. O poder de sua música supera a de qualquer aedo, ou mesmo ao das próprias musas. Ela tem algo de xamânico, de ocultismo.
- Caráter mistérico da poesia órfica: atribui-se a Orfeu a invenção do hexâmetro, assim como a criação dos mistérios dionisíacos. Foi considerado também coautor dos mistérios eleusinos, o que o liga ao aparecimento de uma nova mitologia que se apresentava aos gre-

¹ Simônides, fr. 40; Ésquilo, *Ag.*, v. 629; Eurípides, *Bac.*, v. 560, e *If. em Áu*, v. 1.211; Apolônio, *Argon.*, I.26; Pausânias VI, 20.18; Sêneca, *Herc. Fur.*, v. 572 etc.

gos como *philomythia*, ou mitologia filosófica – ou seja, um sistema de ideias acerca do destino do homem e do mundo, como fundamento para concepções religiosas que a história vinculou a Pitágoras, à escatologia órfica e aos centros de estudos pitagóricos da Antiguidade. Orfeu aparece como um dos sábios da Grécia (cf. Dióg Laert. I. 42), associado à cultura do ouvido e à mimesis acústica.

- Ideário de rebeldia: Marcado por uma escuta exêntrica da natureza e por um olhar exclusivista e retroverso, realizou a mais temerária das viagens, a catábase (seguida de anábase), aventura que remete à condição excepcional de identidades em trânsito e à metempsicose. Ultrapassado por Ulisses, Jasão, Marco Polo, Dante, Vasco da Gama e todos os heróis que retornaram, Orfeu é o único, dentre os campeões da literatura de *nóstos* (retorno), a quebrar o tabu das direções, ousando “olhar para trás”. É também capaz de reciclar-se: retorna transfigurado e adaptado à cultura contemporânea, em realizações fílmicas de Jean Cocteau, Albert Camus e Cacá Diegues, elas próprias evidentes testemunhos da transformação do ‘desejo de conhecer’ presente nos Orfeus tradicionais em ‘conhecimento do desejo’ que o cinema virtualiza.

- Catábase e anábase: descidas e subidas, altos e baixos são os extremos aos quais Orfeu ascende ou nos quais mergulha, mostrando que tudo sabe, menos morrer.

2. Fatores de Articulação Transcultural

Orfeu se aclimata à cultura brasileira através de uma constelação sígnica, sintetizada no quadro abaixo:

ELEMENTOS ARTICULATÓRIOS	MÍTICA GREGA	SIGNOS DA CULTURA BRASILEIRA
<i>Tékhne mousiké</i>	Música / lira encantatória	Samba
Caráter mistérico	Poesia órfica <i>Philomythía</i>	Macumba, ocultismos, pensamento mágico; <u>Noite</u> ; segredos

Duplicidade do herói	Genealogia olímpica / genealogia popular	Elite / povo Asfalto / favela Herói / verme social
Ideário de rebeldia, quebra de tabus; entusias- mo e êxtase	Literatura de <i>nóstos</i> , 'olhar para trás' Rituais de omofagia e <i>sparagmós</i> (estraçalha- mento)	<u>Carnaval</u> : quebra de convenções, mundo às avessas, malan- dragem
Metamorfose	Eurídice – em sombra Orfeu – em sacerdote/ ginófobo	Orfeu – em brasileiro negro, sambista, morador de favela
Catábase / anábase	O amor eterno Busca por Eurídice Retorno ginófobo para a morte sob a ira das Bacantes	Profanação de espaços sagrados / entrada em espaços laicos interditos
Paisagem escatológica	Ida ao Hades	Mundo da criminalidade

O orfismo abriu um filão temático, na cultura ocidental, e a cultura brasileira não deixou de assimilá-lo e dar-lhe expressão. O dualismo –que a antropologia da cultura brasileira identifica no comportamento e no sentir dos brasileiros (o rebelde cordial, o ex-bom selvagem, o malandro oficial etc.), a constituir um traço identificatório e quase uma tendência espiritual, psíquica do brasileiro– coincide com a antropologia órfica, que concebia o homem como detentor de duas almas, uma ligada ao corpo, dotando-o de personalidade e peculiarizando-o por suas idiosincrasias –a *psykhé*, que desaparece com a morte; outra, também invisível, eternizada em sucessivas migrações. É através desta que Orfeu se comunicava com os homens através do entusiasmo, do êxtase e da catarse.

Não podemos deixar de apontar como um veio de expressão fundamental do orfismo, na arte brasileira, um signo tradutório pleno do orfismo-dionisismo, o operador cultural por excelência que representa o imaginário órfico nos trópicos: o carnaval. No Brasil, o carnaval assumiu também um caráter peculiar, decorrente da confluência de culturas que deu desenvolvimento a um espírito e a formas

carnavalescos próprios. Através dos traços particulares das culturas partícipes da formação da cultura brasileira, o antropólogo Roberto Da Matta (1979) demonstrou como a sociedade brasileira está calcada sobre a dialética hierarquia / igualdade. Deste par opositivo decorre um sistema simbólico que celebra a realidade brasileira em rituais simétricos, modo pelo qual esta realidade se desdobra perante si, se encena e cristaliza os impasses entre ‘permanecer’ como foi concebida (no projeto colonial) e ‘mudar’.

Dessa forma, implementando práticas que se distinguem da rotina e a ela se opõem, o carnaval (assim como as paradas militares e procissões) cristaliza e ao mesmo tempo legitima ritos da vida social brasileira.²

Como reprodução dialética do mundo, o carnaval universalmente a tudo inverte, na forma e no conteúdo. Celebra uma série de ações que reproduzem os modos básicos de interação social com o sistema: opera um efeito de deslocamento entre casa e rua; congrega multiplicidades (o povo se torna ator e espectador); explora ‘mésalliances’ (alto e baixo; exibição e recato; música e algazarra; igualdade e hierarquia); dramatiza inversões (anjo / diabo; vida / morte; homem / animal; etc.).

O carnaval brasileiro é um rito que, em primeiro lugar, atenua a separação autoritária e radical entre posições sociais extremadas (dominador/dominado; rico/pobre; culto/ignorante). Mas vai além: abranda a aversão brasileira à hierarquia e libera a sociedade do hábito de uma cordialidade que disfarça o sentimento de inferioridade das massas perante mandatários muito poderosos, apesar de minoritários. O carnaval é, em síntese, um ritual que autoriza a passagem, ainda que temporária, do indivíduo à pessoa, nos três dias de folia e de vigência da ‘aura’ fantasista, de encantamento carnavalesco.

No Brasil, o teatro popular realizado pelas ações carna-
vales-

² Da Matta (1979) estuda, em livro que é referência sobre a tópica carnavalesca, as trocas simbólicas e as contraposições entre a parada militar e as procissões religiosas, em confronto com o carnaval.

cas permite que atores sociais representem ações fantasiosas, porém investidas de significados reais:

RITOS SOCIAIS	ATORES	PERSONAGENS
carnaval	Foliões (inversões) – índios (marginais)	Malandros
parada	Soldados (leis) – brancos (superiores)	Oficialidade
procissão	Fiéis (bençãos) – negros (inferiores)	Santos, romeiros

Na órbita do carnaval do Rio de Janeiro, ganha destaque o malandro, um tipo deslocado das regras formais da estrutura social, excluído do mercado de trabalho, *trickster* e *pharmakós*, ao mesmo tempo. Ligado ao samba, à vida boêmia, à noite e a uma vida clandestina –que dialetiza com a cosmicidade do quartel e das paradas militares, tanto quanto com as procissões religiosas– fornece elementos para a aproximação com o padrão órfico.

O carnaval é determinante para a compreensão do sistema social brasileiro como um todo e dos modos peculiares de interação com o mundo, que coincidem com os fundamentos do orfismo: o talento pessoal (certa *métis*, astúcia, no pólo da extrema positividade) e a ruína física e/ou moral (extrema negatividade). Mas o talento tem algo de contraditório: está ao mesmo tempo em si e fora de si; funcionando como garantia de sobrevivência, chega a hora em que o malandro, na sua própria ginga, se atrapalha; torna o órfico a um só tempo forte e fraco; agente e paciente de sua *métis*, capaz de assumir aspecto perverso e até macabro.

Neste sentido, o orfismo serviu como emblema e paradigma para inúmeros criadores também identificados com as mesmas sombras, ciladas e complexidades do orfismo, ligados à sondagem de problemas sociais, de questões existenciais, de valores e crenças de uma tradição que se firmou ao preço de violência, dominação, supressão de liberdades naturais, morte e ressurreição cultural, enfim, de vidas passadas, histórias que estão sempre ameaçando retornar e heranças invisíveis.

Esse corolário foi literariamente demonstrado nos autores canônicos da literatura brasileira (Gregório de Matos, Machado de Assis, Martins Pena, apenas para citarmos um representante de cada gênero). Mas, no século XX (recorte temporal desta pesquisa), é introduzido com fina criticidade por autores da prosa de ficção como João do Rio (*A alma encantadora das ruas* de 1908),³ Lima Barreto (*Os Brudunzangas* de 1923) e outros representantes da *Belle Époque* carioca.

De outra perspectiva, Nicolau Sevcenko (1992) reconstituiu os impasses da modernidade cultural brasileira, tomando como epicentro a urbanização acelerada de São Paulo. O mito órfico lhe serve como meio para compreender o tempo metamórfico das realidades brasileiras, na primeira metade do século XX. Diz o crítico:

Não se tinha, àquele momento, uma noção da identidade de São Paulo. Não era cidade de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros, nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era ainda moderna, mas já não tinha passado. (31)

O ano de 1919 se constitui como um marco do estranho, na cidade estranha de hospitalidade hostil, hostilidade hospitaleira, captada como um enigma para os seus próprios habitantes. A arquitetura e a urbanização labiríntica da cidade contrastam com os cortiços e bairros pobres, sujeitos a enchentes e à violência constante. Apenas metáforas e mitos são então capazes de captar a formação daquele caos urbano. São Paulo se converte à sua própria natureza: lar para migrantes e imigrantes, submetidos a condições aviltantes, no caos da metropolização.

³ Deste livro de contos destacamos “O Bebê de tartalana rosa”, que registra os fatores contraditórios do ambiente carnavalesco, alegria e depressão, leveza e agressividade, sonho e perversão.

Aí acontece a Semana de Arte Moderna, em 1922, repercutindo o clima agressivo e aventureiro da cidade, o inconformismo e o experimentalismo dos paulistanos.

A primeira geração modernista (1922-1930), que patrocinou e defendeu a realização do movimento, representou a síntese da contradição entre a aceleração e o progresso e o certo impulso regressivo, em busca de raízes tradicionais, forjando todo um imaginário de mitos tradicionais. Villa-Lobos é o grande maestro, avatar de Mário de Andrade, o maior de todos, o Orfeu da cultura moderna no Brasil. *Há uma gota de sangue em cada poema* –primeiro verso da lavra moderna no Brasil, também título do livro de poesia de Mário. Este não só defendeu, como implementou um programa de cultura erudita para a massa e a produção de versões do cancionário folclórico em versões clássicas, para grandes orquestras em auditórios massivos (estádios de futebol).

Os poetas do grupo *Orfeu*, identificados como a segunda geração do modernismo brasileiro (1930-1945), anunciam inquietação filosófica, abertura à expressão mística, preocupações com o destino do homem e o estar-no-mundo, pelo nome que os une. Os principais representantes foram Vinicius de Moraes, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade. Os sonetos de amor de Vinicius de Moraes, a épica *Invenção de Orfeu* (1952) de Jorge de Lima, a mística soturna de Murilo Mendes, os poemas de indecidibilidade e humor cáustico de Drummond, a poética musical de Cecília Meireles são algumas das produções líricas identificadas com a tónica órfica. Trata-se do foco irradiador de uma complexa produção literária que se articula com a estética do sublime (a mística laica).

Na prosa ficcional, encontram-se os “estranhos” Cornelio Penna (*Fronteira e A Menina morta*) e Lúcio Cardoso (*Luz no subsolo*), o intimista Cyro dos Anjos (*O Amanuense Belmiro*), Jorge Amado (*A morte e a morte de Quincas Berro d’água*) e Érico Veríssimo (*Incidente em Antares*), entre outros. Cada qual reinventa a presença órfico-dionisíaca, em enredos que experimentam formas inusitadas de viver e morrer.

Abre-se caminho para o teatro de tema mítico no Brasil, que irrompe com Nelson Rodrigues (*Senhora dos afogados*, 1954), Jorge Andrade (*Pedreira das almas*, 1958), Vinicius de Moraes (*Orfeu da*

Conceição, 1954), Agostinho Olavo (*Medeia*, 1961) e outros (cf. Nuñez 2011: 39-45) até mais recentemente Pedro de Senna (*Ismene, Princesa de Tebas*, 2007). Nelson Rodrigues será um órfico essencial, dentre todos, o mais mítico dos dramaturgos brasileiros, embora só tenha escrito uma peça sobre o arcabouço de um mito grego.

No quadro a seguir, encontram-se organizados sinoticamente escritores brasileiros que privilegiaram, direta ou indiretamente, o tema Orfeu, conforme o gênero.

POESIA <u>APROVEITAMENTO</u> <u>DIRETO</u>	Jorge de Lima (1893 - 1953) Murilo Mendes (1901 - 1975) Vinícius de Moraes (1913-1980)	<i>Invenção de Orfeu</i> (1952) <i>Murilogramas / Metamorfoses</i> Poesia completa
NARRATIVA (longa) <u>AMBIENTAÇÃO</u> <u>ÓRFICA</u>	Cornélio Penna (1896 - 1958) Dyonélio Machado (1895-1985) Cyro dos Anjos (1906 - 1994) Octávio de Faria (1908-1980) Graciliano Ramos (1892-1953) Marques Rebelo (1907-1973) Lúcio Cardoso (1912 - 1968) Jorge Amado (1912 – 2001) Clarice Lispector (1920 - 1977) Érico Veríssimo (1905 - 1975)	<i>Fronteira</i> (1935) e <i>A Menina morta</i> (1954) <i>Os Ratos</i> (1935) <i>O Amanuense Belmiro</i> (1937) <i>Mundos Mortos</i> (1937) <i>Angústia</i> (1936) <i>Memórias do cárcere</i> (1953) <i>A Estrela sobe</i> (1939) <i>Crônica da casa assassinada</i> (1959) <i>País do carnaval</i> (1931) <i>A morte e a morte de Quincas Berro d'água</i> (1959) <i>Uma aprendizagem ou O Livro dos prazeres</i> (1969) <i>Incidente em Antares</i> (1971)
NARRATIVA (curta) <u>APROVEITAMENTO</u> <u>INDIRETO</u>	Alcântara Machado (1901-1935) Guimarães Rosa (1908 - 1967)	“Viagem aos seios de Duília” “Sorôco, sua mãe, sua filha”
TEATRO <u>APROVEITAMENTO</u> <u>DIRETO</u>	Vinicius de Moraes	<i>Orfeu da Conceição</i> (1954)
CINEMA <u>APROVEITAMENTO</u> <u>DIRETO</u>	Vinícius de Moraes e Marcel Camus Cacá Diegues	<i>Orfeu Negro</i> (1959) <i>Orfeu</i> (1999)

3. Órficos selecionados

Do conjunto acima, destacamos inicialmente Jorge de Lima (1893-1953).

Invenção de Orfeu, última produção do poeta, é um imenso livro de poesia dedicado a Murilo Mendes, que se encarrega da apresentação da obra. Nas palavras do poeta órfico por excelência, a *Invenção* é denominada “monumento sobrecarregado de ornatos luxuriosos, erguido pela fantasia e liberdade de um arquiteto-poeta..., para abrigar uma vida complexa crescendo em planos superpostos” (Lima s/d: 8).

Trata-se de uma singular paródia do épico de Camões, *Os Lusíadas*. Mas ultrapassa o modelo português, ao qual se somam elementos extraídos da *Divina Comédia*, *Eneida*, *Escrituras Sagradas* e elementos da brasilidade. E há muito mais, no “poema-rio carregado de tantas formas díspares”, motivos imagens, tendências, “mito, metamorfose e *humour* negro” (Lima s/d: 8). Praticamente impossível dominar a estrutura cíclica, planos superpostos da obra barroca, a acumulação de fontes, episódios bíblicos e cenas do cotidiano, ritmos e técnicas: “o máximo documento literário da natureza barroca do Brasil”; “poderosa imagem desse país afro-europeu, em estilo surreal” (Lima s/d: 15).

Assim sendo, é possível organizar em *Invenção de Orfeu* as referências constantes à jornada, à descoberta da ilha, às dimensões ocultas do (Lima s/d: 15), que revelam a espessura da existência, os impulsos espontâneos, a Musa inspiradora, Orfeu, os círculos do Inferno e do Paraíso.

Todo este rico conteúdo de concepções católicas, visões oníricas e surrealistas integra uma teodisséia, ou seja, um *tour* na direção do Divino, projeto empreendido enquanto é narrada a história de um barão despojado de tudo que caracteriza a nobreza; neste estágio ele recorda a era gloriosa de sua existência, os feitos extraordinários, o assentamento de uma ilha que é o símbolo do Brasil, até beirar a eclosão do apocalipse.

II

A ilha ninguém achou
porque todos a sabíamos.
Mesmo nos olhos havia
Uma clara geografia.

Mesmo nesse fim de mar
qualquer ilha se encontrava,
mesmo sem mar e sem fim,
mesmo sem terra e sem mim

Mesmo sem naus e sem rumos,
mesmo sem vagas e areias,
há sempre um copo de mar
para um homem navegar.

Nem achada e nem não vista
nem descrita e nem viagem,
há aventuras de partidas
porém nunca acontecidas.

Chegados nunca chegamos
eu e a ilha movediça.
Móvel terra, céu incerto,
mundo jamais descoberto.

Indícios de canibais,
sinais do céu e sargaços,
aqui um mundo escondido
geme num búzio perdido.

(...)

Afinal: ilha de praias.
Quereis outros achamentos
além dessas ventanias
tão tristes, tão alegrias? (Lima s/d: 22-3)

A complexidade desta 'biografia épica' de Orfeu e do Brasil está em sua lapidação formal –dez cantos fracionados, versos rigidamente metrificados e perfeitamente rimados, intercalados a outros compostos no estilo do metro livre e do verso branco; todos estes ingredientes mesclados a sonetos, canções, baladas, formatos épicos e líricos, oitavas clássicas, tercetos e sextinas.

Este invólucro formal envolve referências à meninice, a fatos tecidos pelo imaginário surrealista, a rascunhos dramáticos e a uma dose de farsa. Desta forma o autor atualiza o gênero da epopéia, despojando-o de seu caráter folhetinesco e de qualquer vínculo com a dimensão espaço-temporal.

Orfeu é presença constante no poema, seja de forma explícita (pelo próprio mito), seja de maneira metafórico-simbólica. Orfeu aparece na sua última estância do Canto I. O poeta representado nas figuras do Pantomimo, do monstro, do semi-deus, de Orfeu e de Polichinelo. Paradoxal e contraditório, ao mesmo tempo, racional e intuitivo, lógico e ilógico, um ser dançante, um bailarino, caracterização que nos remete imediatamente a seu caráter dionisíaco.

Nessa geografia, eis o pantomimo.
Ah! O pantomimo! Múltiplo imitando
mitos, seres e coisas. Pessoalmente.
Convictamente é tudo em potencial.
Mais vale a convicção que essa teoria,
que aquele dicionário, e aquela Cólquida.
Mímico racional. Ah! O pantomimo
– esse intuitivo. Monstro e semideus.
Ele povoa a ilha, ele dança a ilha.
Ele heroíza a ilha, ele epopeíza.
Desarticulação fulanamente.
Muda dramaturgia se possesso,
se fábula, se intui, se histrião, se bufo.
Ah! coribante ilógico, aliás lógico,
linguagem transparente, angústia – a face,
flexíveis olhos, membros palavreando.
Desarticulação, libertação.

Ó contingência: desarticular,
dançar, parecer livre, exteriormente;
e ser-se mudo, e ser-se bailarino,
nós bailarinos, todos uns funâmbulos,
todos uns fulanos. Então, dancei-me.
Perpétuo Orfeu e tudo. Pulo e chão.
Polichinelo, polichão dessa ilha. (Lima s/d: 83)

O caráter múltiplo do poeta é ressaltado pelos substantivos “funâmbulos” (indivíduos inconstantes e artista que se equilibra sobre a corda) e “fulanos” (pessoa incerta), características que remetem, por um lado, à oscilação do herói na multiplicidade de seres que irá incorporar durante a viagem imaginada e interior; por outro, a sua função metalinguística, revelando o modo como o poeta se portará na construção da epopéia, entre o racional e o intuitivo, o paradigma antigo e o moderno.

O Canto VII é inteiramente dedicado ao herói civilizador. Nele, as múltiplas faces e fases históricas, as viagens do mito fornecem uma síntese de todo o poema. O narrador oferece assim, poeticamente, a fórmula do poema: a concepção de um mundo original através da volta ao tempo mítico, em que a palavra tinha um caráter mágico e transformador, sempre renovável a cada fase em que a poesia se moderniza.

Passemos a Murilo Mendes (1901-1975).⁴ Conhecido por seu catolicismo a um só tempo cristológico e político, por uma estupenda cultura literária e por um trabalho poético obsessivo, Murilo Mendes produz uma obra policentrada. Na verdade, a poesia deste brasileiro de Minas Gerais se foi aperfeiçoando a partir de um método muito próprio: assume a articulação entre a tradição e o novo, o local e o universal. Interessa-nos ressaltar “a trajetória órfica do poeta”, expressão cunhada pela pesquisadora Francis Paulina da Silva (2000) que permite identificar a dialética entre antigo/moderno, presente/

⁴ Incluímos aqui, por pertinência temática, ligeiramente ampliada, a apresentação de Murilo Mendes que se encontra-se nos *Cadernos Viva Voz* sobre a tradição clássica no Brasil (Nuñez 2011: 26-33).

ausente, invisível/invisível, realidade/mito, evidência/mistério nos versos murilianos.

Alguns elementos da biografia de Murilo Mendes autorizam algumas conexões com a mitografia de Orfeu.

Nascido na pacata cidade de Juiz Fora, Minas Gerais, aos 9 anos diz ter tido uma revelação poética ao assistir à passagem do cometa Halley (como a Orfeu, algo do mistério e da noite urânica o atrai). Outra revelação acontece em 1917: fugiu do colégio em Niterói para ver, no Rio de Janeiro, o bailarino Nijinski (a música ou um certo conhecimento musical torna o brasileiro, assim como tornara o grego, musageta). Acometido pela tuberculose, em 1934, empreende sua catábase, ao ser internado em sanatório na região de Petrópolis. Este é o ano em que se converte ao catolicismo. Já casado, cumpre missão cultural na Europa, no início dos anos 1950: o desconhecido o atrai. Passa a residir na Itália em 1957, onde se torna professor de Cultura Brasileira na Universidade de Roma. Lecionou também em Pisa. Apesar do reconhecimento (através da publicação de seus livros por toda a Europa e pelos prêmios que recebe), nele medra uma falta que o energiza e mobiliza cada vez mais profundamente em direção ao poético. Longe de suas raízes, no exterior, consolida-se a produção poética. Morre distante da terra natal, em Lisboa, mas sua voz continua a ecoar entre pesquisadores e amantes de sua poesia transcendente.

Algo de peregrino, andarilho, errante se projeta na experimentação poética, do humor ao surrealismo, enquanto acompanhou as fases de afirmação da poesia modernista brasileira, assim como na liberdade criadora e lírica com que transita pelo catolicismo, pelo misticismo, pelo onírico e mesmo pelo insólito, sempre mantendo a plasticidade e certo empuxo reminescente de seus versos. Plasmar o inefável parece ser o *télos* de sua poesia.

No livro *As Metamorfoses* (1938-1941), o percurso órfico de Murilo é diretamente abordado, através do poema “Novíssimo Orfeu”:

Vou onde a poesia me chama
o amor é minha biografia,

texto de argila e fogo.
Aves contemporâneas
largam do meu peito
levando recado aos homens.
O mundo alegórico se esvai,
fica esta substância de luta
de onde se descortina a eternidade.
A estrela azul familiar
vira as costas, foi-se embora!
A poesia sopra onde quer. (Mendes 1994: 361)

Aqui elementos da fábula grega vão sendo redimensionados, a ponto de se converterem nas questões de um eu-lírico que atende acima de tudo à sua poesia; que se coloca como um demiurgo, artesão capaz de se integrar ao projeto da *phýsis* ('natureza') e com ela cooperar ("aves largam de meu peito"); que tem na poesia o lugar onde o mundo adquire sentido, beleza, cosmicidade, capacidade de elevação; que tem de renunciar aos mapas conhecidos (a "estrela familiar") para ouvir o chamado da poesia, que "sopra onde quer". O poema restitui à consabida visibilidade órfica o que a plenifica: o conhecimento acústico, o saber do ouvido e as leis da sonoridade. Orfeu é mais pleno guiado por sons e norteado por uma poética reinvestida de musicalidade.

Dispersos por toda a obra, as alusões e referências a Orfeu ora remetem à eterna busca por Eurídice ("Espero-te desde o começo,/... Céu e terra se tocaram,/ Com grande aplauso do fogo,/ Ondas bravas se abraçavam/ No início do nosso idílio"), ora à penalidade pela transgressão de querer ver o invisível,

Talvez seja mais belo e favorável à poesia
que nunca te manifestes totalmente a mim.
E que continuemos a nos ver na obscuridade
para que eu, guardando a eterna nostalgia de ti,
jamais possa me sentir saciado.
(...)

Há entre mim e ti zonas de sombra

contornada por anjos divinatórios.
Há entre mim e ti o mínimo necessário
para assegurar tua invisibilidade

(“Abstração e amor”, Mendes 1994: 379)

ora à descoberta da grandiosidade noturna, a riqueza da subterraneidade.

Dos núcleos temáticos mais recorrentes na obra muriliana, grande parte coincide com passagens da mítica de Orfeu, o que favorece as constantes evocações da lenda órfica, mesmo onde a presença do mito não é evidente: quando o poeta louva a imagem da amada (que se esvai em sombra, sempre força invisível, distante e fonte de poesia), ou explora a ideia de obscuridade que favorece tanto a cumplidade dos amantes quanto o momento fecundo da criação poética; quando apresenta, em tom apocalíptico e surreal, suas metamorfoses, seus murilogramas⁵ e grafitos,⁶ três fórmulas poéticas que congregam a busca do transcendente pelo poeta e suas duas paixões mundanas, a amada e a poesia.

O tema das metamorfoses é uma constante, em toda a obra de Murilo Mendes. Nela repercutem não só as sugestivas metamorfoses de Eurídice em sombra e do amor de Orfeu em poesia musical, mas a capacidade que o poeta possui de se metamorfosear na arte e no espírito de outrem, assim como de captar nos criadores aos quais admira a entelúquia de seu processo artístico e de sua obra. Metamorfosear-se, durante o processo criativo, constitui um talento do poeta mineiro.

Nas metamorfoses, tradição e modernidade se fundem: a poética ovidiana é revigorada e alterada por sujeitos pós-antigos cuja

⁵ O murilograma é uma forma poética original, pessoal, espécie de telegrama com que Murilo homenageia artistas vivos ou mortos que ele admira. Em conjunto, encontram-se reunidos no livro *Convergência*, de 1970.

⁶ Os “Grafitos” (1960-1965) constituem uma espécie de libelo contra o autoritarismo da palavra escrita, um código enxuto, mais eficiente, de comunicação. Neles, Murilo assume uma dicção telegráfica, reduzindo ao máximo a extensão do poema.

personalidade, valores, tendências são incorporados à voz poética muriliana. É a tradição viva, como o poeta a concebe e materializa. A tendência ontológica de seus versos atrai e consolida os encontros metafísicos, as experiências poetológicas com outros poetas, músicos e pintores.

De forma mais vertiginosa, os murilogramas trazem a experiência inusitada a que se propõe esse eu-lírico: transsubstanciar-se naquele artista ou na arte alheia que são assimilados, sem prejuízo da estilística do próprio Murilo. No “Murilograma a Claudio Monteverdi” (in *Convergência*), um dos primeiros orquestradores a empregar os instrumentos como promotores de expressão dramática e cuja maior criação foi a ópera *Orfeo* (1607), a música de Monteverdi é ‘pictoricamente’ configurada através de imagens que reproduzem as cores e a movimentação cênica das bacantes:

Fanfarras azuis travestidas em fanfarras vermelhas
empunhando estandartes verdes travestidos em estandartes
brancos aceleram os músculos de jovens mulheres vermelhas
travestidas em jovens mulheres azuis

inclinadas à
ocisão do homem. (Mendes
1994: 694)

O que os murilogramas realizam, a partir da mimesis acústica, os grafitos alcançam através do olhar, com apoio no poder imagético de signos verbais. O olhar de Orfeu aqui prevalece, afeito aos mistérios do homem, adestrado nos subterrâneos da memória, familiarizado às formas plásticas, mas buscando a luz e a voz libertárias. Os versos são fragmentários, recortes precisos de conjuntos maiores que não se enfraquecem, ao contrário, ganham sentido pelas sínteses que os constituem.

O perfeccionismo do esteta aliado ao talento para a música e para a pintura torna muitos dos poemas verdadeiras experiências órficas. A tradução poética de procedimentos musicais e o olhar

retroverso, memorialista e reconstrutor de uma imagística visualmente identificável, são duas marcas da inconfundível poética muriliana. Nelas, por um lado, transparece a incorporação poética de elementos biográficos e procedimentos artísticos com que o poeta reverencia a seus avatares; por outro, é o próprio espírito dionisiaco que rege o duplo movimento de êxtase e entusiasmo, no poeta que não fala ‘sobre’, mas ‘em’ cada obra ou autor revividos em seus versos. Sob a ótica do dionisismo órfico (Kerényi 2002: 225-234), a visão de Murilo Mendes por ele mesmo reforça a dimensão mítica de seu fazer poético:

Atraem-me a variedade das coisas, a migração das idéias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história (PCP: 46).

4. *Dramaturgos e cineastas*

A primeira adaptação teatral do mito de Orfeu, no Brasil, foi ambientada em uma favela do Rio de Janeiro, à época do Carnaval. Eurídice vem fugida do sertão nordestino para morar na favela com sua prima Serafina. Ela teme um homem que a persegue. Parece querer matá-la, talvez por tê-lo desprezado.

Vinicius faz uma homenagem ao negro brasileiro em sua obra, vendo “no divino músico da Trácia a natureza de um os divinos músicos do morro carioca” (Moraes 1987: 15). Assim, o autor inverteu a prioridade: entrevistou no Orfeu da Grécia a natureza do negro carioca da atualidade, quando o normal seria o contrário. Todas as personagens, representando seres essenciais, fogem à correspondência nominal com as personagens do mito, mas representam arquétipos e paradigmas.

Orfeu e o assassino de Eurídice têm, na mitologia, um mesmo pai, Apolo, o que não ocorre na peça. Mas o Aristeu brasileiro, antes de matar a amada, se declara cheio de ciúme: “Orfeu, meu irmão,

por quê? Por que teu vulto / Em forma de punhal no meu caminho?" (Moraes 1987: 39). Orfeu fora o pacificador do morro, até que chegou Eurídice e roubou-o de Mira, da mãe, dos amigos.

Mira evoca a Dama Negra, que invade os sonhos de Orfeu, local onde digladiam e Orfeu a vence, obrigando-a a dançar a dança macabra que será a própria desgraça do amor entre Orfeu e Eurídice. A discussão com a Senhora da Morte o condena:

No morro manda Orfeu! Orfeu é a vida.
No morro ninguém morre antes da hora!
Agora o morro é vida, o morro é Orfeu.
E a música de Orfeu é vida, o morro é Orfeu,
é a música de Orfeu! Nada no morro
existe sem Orfeu e a sua viola! (Moraes 1987: 42)

Pura ironia, enorme tragicidade: a *hýbris* do herói conspira contra ele. A harmonia do mundo se volta contra Orfeu. A morte de Eurídice, no final do Ato I, obriga Orfeu a descer o morro até o clube de carnaval "Majerais do Inferno", na cidade. Cérbero, ao pórtico do Ato II, barra sua entrada, mas esmorece ao ouvir-lhes os acordes. Ali é chamado "pilantra" (59): quer amar apenas uma; quer saber onde está Eurídice, o amor. Plutão é presidente do clube dos Majerais e Proserpina, sua rainha. Mira, a chefe das bacantes. Música e tragicidade sublinham as ações em seu paroxismo. A música é seu mais denso comentário do trágico. A lua é o ícone da morte. No Ato III, reconhecimento e catástrofe: as ex-amantes, chefiadas por Mira, esquartejam Orfeu à navalha.

A transposição poética para o cinema por Marcel Camus modifica bastante o texto, a começar pelo protagonismo, que no filme é todo do morro, da favela. O filme é paisagístico e carnavalesco, além da grande virtude de explorar poeticamente o negro e a música brasileira, mas numa perspectiva totalmente diferente daquela da peça, que recupera a identidade negra e lhe dá autenticidade, de acordo com seus valores religiosos, acústicos, gestuais, sensualidade. O homem essencial, que Vinícius trouxe para o palco, como que é

reduzido a uma caricatura, na versão cinematográfica da peça, cheia de lugares-comuns e chavões.

Eurídice está atordoada, quando chega de barca à cidade. Vem atormentada por um homem que a quer matar, não se sabe por quê. O ambiente de mascarada carnavalesca é o ambiente propício para que ele a persiga.

Eurídice se traveste de Serafina, a tia que a acolhe no Rio. O clube carnavalesco “Majerais do Inferno”, da peça, é o bloco “Unidos da Babilônica” do filme franco-brasileiro. A perseguição que leva Eurídice à morte por uma forte descarga elétrica será explorada, no filme de Cacá Diegues. A catábase deste Orfeu brasileiro é a verdadeira tônica do filme: 1º vai ao necrotério; 2º a uma repartição pública, para localizá-la nos registros de óbitos (folhas mortas), e a um terreiro de macumba (guardado por Cérbero). Quando Orfeu canta, Eurídice fala com ele, incorporada numa velha. Orfeu olha para trás e não a vê, no corpo através do qual ela fala. A última etapa da ida aos infernos é a visita ao Instituto Médico Legal, donde resgata o corpo de Eurídice.

O enredo muda drasticamente, na versão de Cacá Diegues. O carnaval vem a primeiro plano, é verdade, mas para sublinhar valores da cultura brasileira que confluem com a sensibilidade órfica. O folião fantasiado de Morte, as apropriações católicas e afroreligiosas, a evocação à criação da favela, à escravidão, à origem baianas do samba, a marginalidade social, as contradições que mantêm o negro no centro da vida clandestina: ele é marginal e força policial; trabalhador e meliante; artista e invisível figurante da cena social; alguém que existe e não existe como ente histórico e cidadão.

A partir desta incongruência, lêem-se outros signos míticos da cenografia fílmica, na versão de Cacá Diegues: os fogos que abundam na película ora são rojões de artifício, ora tiros de armamentos, anúncio do tráfico de drogas, ou anúncio de nova escola de samba que inicia seu desfile. A batida rítmica do filme marca o samba e as incursões de policiais na favela. A exuberância dos sambistas invadindo a passarela do samba é análoga à dos policiais invadindo a favela

e à dos jornalistas invadindo a vida negra. O projeto do filme mais recente é bem mais artístico e ousado.

Eurídice e Orfeu, ao se conhecerem, descobrem o compartilhamento do mesmo inconsciente: Eurídice se vê no sonho de Orfeu. A cena é confirmada quando ela vai para o balcão e se apossa do lugar de inspiração órfica, a favela e a chuva, volúveis como o amor até aquele momento (“chuva de verão”, amor e música são homólogos, explica a mãe de Orfeu, Conceição).

Enquanto Orfeu é centrado, instruído, conhece todas as direções, Eurídice está completamente desorientada na favela, que é um labirinto. Para o carnaval, aparece vestida de nuvens: ela, que vem da floresta (é uma indiazinha), está fantasiada de dríade, ninfa, nereida: seu elemento é a umidade da floresta tropical.

As metamorfoses abundam: a mãe era macumbeira, aquietou a crença, para conveniência do casamento; pai de Orfeu trocou a função de mestre de bateria pela de pastor uma igreja evangélica. Lucinho, que cresceu com Orfeu, tornou-se traficante. Todas as ex-amantes e namoradas de Orfeu passam a odiá-lo por despeito.

Para conquistar Eurídice, Orfeu desafia Lucinho: ele tem até a 4ª feira de cinzas para deixar a favela. Orfeu transgrediu o equilíbrio entre as forças sociais da formalidade e a informalidade três vezes: 1º quando desafiou Lucinho; 2º quando mesclou um *rap* ao samba enredo e submeteu a escola à desclassificação; 3ª apropriou-se do amor, na noite de Eurídice. Lucinho a mata. A catábase de Orfeu é, agora, o mergulho num precipício onde se narcotraficantes jogam corpos assassinados por eles.

Cacá Diegues usa o entretecimento entre vida e morte, tragédia e música e outros tantos para cifrar outras redes sêmicas presentes na obra: da rede musical constam Caetano Veloso, Tom Jobim, Luis Bonfá; Michael Jackson, Fernanda Abreu; da rede fílmica –*Carnavais* de Carmem Miranda e da Atlântida, *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1952); da rede social, comparecem os submundos da Cidade Maravilhosa e o purgatório de beleza, o caos do Rio de Janeiro, como o refere o *rap* de Fernanda Abreu. Orfeu arrefece até a truculência da polícia, em suas subidas ao morro.

5. Conclusão

O Orfismo, como metáfora, serve para dimensionar a atmosfera messiânica do primeiro modernismo, no Brasil. Entre os artistas e poetas, poucos conseguiam manter a lucidez e salvar-se de uma reflexão e de uma criticidade estéreis. Manuel Bandeira, por exemplo, oculto em sutilezas órficas, conseguiu salvar-se do messianismo generalizado e forjar uma poesia desprendida de fórmulas, revelando forte empatia para com as criaturas mais comuns, privadas de fantasias, comoções exaltadas ou delírios de grandeza. É o que se lê em *Poética*:

Estou farto do lirismo comedido
do lirismo bem comportado
do lirismo funcionário público com livro de ponto espediente
protocolo e
manifestações de apreço ao sr. diretor.
Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário
o cunho
vernáculo de um vocábulo.
Abaixo os puristas.
Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
todos os ritmos sobretudo os inumeráveis.
Estou farto do lirismo namorador
político
raquítico
sifilítico
de todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si
mesmo.
De resto não é lirismo.
Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante
exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes maneiras
de agradar às mulheres, etc.
Quero antes o lirismo dos loucos
o lirismo dos bêbados
o lirismo difícil e pungente dos bêbados

o lirismo dos clowns de Shakespeare.

–Não quero saber do lirismo que não é libertação. (Bandeira 1974: 207)

Cecília Meirelles manteve sempre a profundidade tensa dos órficos, em versos que preservam ao longo de toda a obra uma insuperável musicalidade:

Eu não tinha esse rosto de hoje
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio amargo.
Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha este coração
que nem se mostra.
Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
em eu espelho ficou perdida
a minha face? (Meireles 1972: 84)

Como ferramenta crítica, também é útil para a abordagem da história cultural do período modernista, pois permite contemplar o conjunto vivo de práticas, apreender o inconceituável do espírito modernista, o próprio imaginário do período, a ritualização das fantasias coletivas⁷ e suas metamorfoses. Nicolau Sevcenko sintetiza o fenômeno, lançando mão do filtro metafórico do mito:

O quadro todo, pelo que implicava de dissipação de balizas, liberação de impulsos, incorporação estrutural da incerteza e do fortuito, ênfase na mobilização física, muscular, reflexa, inconsciente, era particularmente propício para a repoten-

⁷ Referimo-nos aos eventos que provocaram importantes mobilizações populares do período: a revolta dos “18 do Forte de Copacabana”, o bombardeamento de São Paulo, na invasão das tropas federais, em 1924; a apoteose de Getúlio Vargas, em 1930, em sua visita a São Paulo, saudado por imensa multidão.

cialização dessa outra entidade arcaica e regressiva, o mito (Sevcenko 1992: 311).

O tema de Orfeu encontra, todavia, ambientação perfeita na lírica e no dramático. As obras de ficção exploram com grande rentabilidade o orfismo como atitude mental e psíquica, de alta complexidade filosófica e densidade crítica. Porém é no ambiente da mais plena representação, no contexto soturno em que brilham as bocas de cenas e nas salas obscuras em que sombras projetam simulacros da realidade que mais contundentemente Orfeu reaparece.

O ideário de rebeldia deflagrado por Orfeu permanece, por conseguinte, em suas sobrevivências pós-moderna e contemporânea, com grande vitalidade, nos domínios da poética, da mística, da crítica e da história cultural das sociedades, da arte e dos mitos. No Brasil, Orfeu é um tema preferencial pelas afinidades com o oculto, a incompletude, a pulsão artística que nutrem esse herói cantor. O orfismo, porque que tem seus próprios métodos, seus sortilégios. Não doutrina propriamente; ressoa, em clave mítica.



Bibliografia

- ARROYO, L. (1976) *A Carta de Pero Vaz de Caminha*, São Paulo.
- BANDEIRA, M. (1974) *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro.
- BERGER, P. (1980²) *Bibliografia do Rio de Janeiro: viajantes e autores estrangeiros 1531-1900*, Rio de Janeiro.
- BLANCHOT, M. (1987) *O espaço literário*, Rio de Janeiro.
- BRANDÃO, J. de SOUZA (1996) *Mitologia grega II*, Petrópolis.
- CARVALHO, S. M. (ed.) (1990) *Orfeu, Orfismo e Viagens a Mundos*

Paralelos, São Paulo.

- CERQUEIRA, F. VERGAR & SILVA, M. A. de Oliveira (eds.) (2010) *Ensaio sobre Plutarco: leituras latino-americanas*, Pelotas/Brasil.
- DETIENNE, M. (1991) *A escrita de Orfeu*, Rio de Janeiro.
- DINIZ, Th. F. N. (2001) “Três versões de Orfeu”, *Aletria 8, Literatura e cinema*, 34-41.
- GIUCCI, G. (1992) *Viajantes do maravilhoso: O Novo Mundo*, São Paulo.
- KERÉNYI, C. (2002) *Dioniso: Imagem arquetípica da vida indestrutível*, Trad. Ordep Trindade Serra, São Paulo.
- HOLANDA, S. BUARQUE DE (2010) *Visões do paraíso*, São Paulo.
- LIMA, J. de (s.d) *Invenção de Orfeu*, São Paulo.
- MARCUSE, H. (1978) *Eros e Civilização: uma introdução filosófica do pensamento de Freud*, Rio de Janeiro.
- MATTA, R. da (1979) *Carnavais, malandros e heróis*, Rio de Janeiro.
- MEIRELES, C. (1972) *Obra poética*, Rio de Janeiro.
- MENDES, M. (1994) *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro.
- MIELIETINSKI, E. M. (1987) *A poética do mito*, Rio de Janeiro.
- MOOG, Cl. V. (2006) *Uma interpretação da literatura brasileira: um arquipélago cultural*, org. F. Loureiro Chaves, ed. ampliada e revista, Porto Alegre.
- MORAES, V. (1987) “Orfeu da Conceição: Uma tragédia carioca”, em *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro.
- NAGIB, L. (2001) “Orfeu Negro em cores. Mito e realismo no filme de Cacá Diegues”, *Aletria 8, Literatura e cinema*, 15-24.
- NUÑEZ, C. F. PATE (2011) “A Mimesis astuciosa: paisagens míticas na literatura brasileira contemporânea”, em Ana Cristina F. dos Santos & Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (eds.) *Tradução e tradição clássica na América Latina: 1 – estudos*. Cadernos VivaVOZ, Belo Horizonte, 25-51.
- NUÑEZ, C. F. PATE (2000) *Electra ou uma constelação de sentidos*, Goiânia.
- NUÑEZ, C. F. PATE (2006), “Paisagens ficcionais: metamorfoses de Orfeu”, em F. C. Dias Rocha (ed.) *Cenas do discurso: deslocamentos e transformações*, Rio de Janeiro, 29-46.
- NUÑEZ, C. F. PATE (1995) “La visión y la lira míticas de Orfeo”, em A. Arbea, G. Grammatico, B. Meli & X. Ponce León (eds.)

- El ver y el oír en el mundo clásico*, Santiago/Chile, 185-192.
- PANDOLFO, M. do C. Peixoto (1977) *Práticas de estruturalismo*, Rio de Janeiro.
- PARANHOS, L. T. (1980) *Orfeu da Conceição (tragédia carioca)*, Rio de Janeiro.
- PICCHIO, L. S. (1988) “O Poeta e sua dimensão universal”, en Jean-Paul Rèbaud (ed.) *90 anos de Jorge de Lima*, (Anais do Segundo Simpósio de Literatura Alagoano), Maceió.
- SEVCENKO, N. (1992) *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, São Paulo.
- SILVA, F. P. LOPES DA (2000) *Murilo Mendes: Orfeu transsubstanciado*, Viçosa.
- SOARES C. & ROCHA R. (2010) *Plutarco. Obras Morais: Sobre o Afecto aos Filhos / Sobre a Música*. Tradução do grego, introdução e notas, Coimbra.

CAPÍTULO 4

Bioy Casares en clave clásica. Presencia de la tradición grecolatina en tres cuentos de Adolfo Bioy Casares

Lía M. Galán

Universidad Nacional de La Plata

La tradición grecolatina en el Río de la Plata tiene una presencia constante aunque no siempre nítida. Esta presencia se vuelve polémica especialmente en el siglo XX ya que, entre socialismos y nacionalismos, se afirman algunas tendencias de rechazo programático hacia el pasado grecolatino. Sin embargo, aun en estos casos, es posible reconocer matrices temáticas, imágenes, citas y referencias que conducen a la Antigüedad Clásica. En la obra de muchos narradores del siglo XX se pueden identificar estos movimientos que, en ciertos casos, representan tensiones estéticas en el desarrollo de las producciones.

El siglo XX está marcado por la narrativa de Borges, cuya fama nacional e internacional opacó, en cierta medida, la figura de escritores contemporáneos, que quedaron en un segundo plano ante su internacionalmente reconocida presencia. Esto ocurrió especialmente con escritores que se encontraban en el entorno borgeano y compartían muchos de sus principios estéticos. Es el caso de Adolfo Bioy Casares, cuyo protagonismo parcialmente se dio en los pocos años que sobrevivió a Borges y emergió del cono de sombra para gozar brevemente de una fama postergada. El conocimiento de los clásicos

cos (grecolatinos y europeos) era un importante punto en común que ambos tenían, junto con la tarea del lenguaje, en función de una expresión que fuera general pero que a la vez expresara la especificidad argentina.

La obra de Adolfo Bioy Casares ha merecido una atención notoriamente menor en relación con la concedida a la obra de Borges, entre otras razones por su marcada semejanza. Sin embargo, la calidad narrativa de Bioy Casares puede equipararse fácilmente a la de Borges e incluso superarla, como reconocidamente lo hace en *La Invención de Morel*, una “trama perfecta” en la expresión de Borges, su prologuista.

En general, los estudios críticos sobre la narrativa de Bioy Casares tratan sobre aspectos de lo fantástico, influencias de sus contemporáneos y de escritores modernos, o sobre las variaciones del tema amoroso, central en sus cuentos. No obstante, las referencias, citas y relecturas de la Antigüedad grecolatina son constantes y representan una forma de enlace entre el pasado remoto y el presente que lo actualiza, transformando la materia de la tradición clásica.

Bioy Casares¹ asiste a la modernización económica y cultural que trae el siglo XX, con el surgimiento de nuevas tecnologías de producción y transporte que transforman el mundo rural e impulsan el crecimiento de la gran metrópolis, centro privilegiado de la vida nacional. Ya desde las primeras décadas del nuevo siglo se construye el mito de Buenos Aires como ciudad centro de todas las formas culturales. La presencia de la inmigración euro-

¹ Adolfo Bioy Casares nació el 15 de septiembre de 1914 en Buenos Aires, en el seno de una familia de elevado nivel cultural, social y económico. Cursó parte de sus estudios secundarios en el Instituto Libre de Segunda Enseñanza de la Universidad de Buenos Aires. Inició posteriormente estudios de Derecho, Letras y Filosofía, que fue sucesivamente abandonando para dedicarse finalmente con exclusividad a la literatura. En 1932, Victoria Ocampo le presenta a Jorge Luis Borges, con quien escribirá en colaboración varios relatos bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domecq. En 1940, Bioy Casares se casa con Silvina Ocampo, hermana menor de Victoria, también escritora y pintora. Muere en Buenos Aires en marzo de 1999.

pea, que hacia 1935 alcanzaba el 36% de la población de las grandes ciudades argentinas, proporciona una base demográfica nueva e imprime un principio de heterogeneidad a la cultura rioplatense.

En la ciudad se multiplican los espacios simbólicos donde se producen intercambios y emergen los conflictos: disputa estética, enfrentamientos políticos, mezcla de lenguas provocada por la inmigración o los desplazamientos poblacionales. Esto también se evidencia en el entrecruzamiento de discursos y prácticas sociales: la ciudad es el lugar donde diferentes grupos sociales pugnan por una ocupación simbólica (cf. Sarlo 1995: 45 ss.).

No obstante, la historia cultural argentina se ha caracterizado por registrar una antinomia básica que puede sintetizarse en la dicotomía sarmientina civilización–barbarie. Esta célebre imagen posee un *status* singular debido tanto al rol histórico inicial que ella cumplió, como a la influencia de largo aliento que ha ejercido sobre el pensamiento y la vida política argentinos (cf. Rama 1985: 36). A lo largo de casi dos siglos, una serie de oposiciones bajo la forma de “antagonismos inconciliables”, que remiten a la oposición sarmientina, han disputado “una centralidad innegable en el campo político”, como escribe Maristella Svampa (1994: 12). De este modo es posible ubicar la narrativa de Bioy Casares en la antinomia civilización–barbarie, que está en la base de variaciones que la reflejan: unitarios / federales, centro / interior, peronismo / antiperonismo, culto / popular, universalismo / regionalismo (Torres 1994: 243). Junto con Borges, Bioy estará del lado de lo universal, de lo culto, de los unitarios y del antiperonismo, como se puede observar en los cuentos que analizaremos.

Borges escribe:

Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga (a la de los judíos e irlandeses): podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas. (Borges 1972: 273)

Al referirse a “todos los temas europeos” en términos literarios, Borges piensa en lo europeo como opuesto a lo americano. Se incluye aquí lo producido en Europa, desde los primeros testimonios griegos a la actualidad y se apoya en la variedad de pueblos europeos que poblabon el país en general y el Río de la Plata en especial. Esto implica una tensión que se mantiene a lo largo del desarrollo de la literatura argentina y que, bajo la forma de polémica entre clásicos y modernos, contraponen dos formas de configurar una identidad nacional. Los ‘clásicos’, entre los que se encuentra Bioy, se adhieren a la idea de una continuidad cultural euroamericana según la cual es legítimo abordar “temas europeos” trasladados a un contexto nacional y a situaciones actuales.

Los ‘modernos’, signados por la impronta romántica, buscan lo nuevo, algo que marque una ruptura y una marcada diferencia con la tradición europea y que refleje con nitidez problemáticas y situaciones intransferiblemente locales. Como ocurrirá en “Homenaje a Francisco Almeyra”, los ‘clásicos’ son acusados de ser extranjerizantes y de atender más la realidad cultural europea que los fenómenos específicamente argentinos.

Ambas perspectivas, que hoy nos pueden resultar ingenuas, dieron lugar a discusiones y extensas polémicas insoslayablemente asociadas a políticas e ideologías que luchaban por imponer su concepción de lo que podía constituir la literatura y la cultura argentinas.

Por otra parte, Bioy tiene –por educación y por vocación– una extensa formación en literatura universal y en cultura clásica, habiendo estudiado latín en su adolescencia.

En una entrevista de 1984, dice:

Para ejercitarme en versificación alguna vez traduje en endecasílabos rimados la quinta oda de Horacio. Por las mañanas, a modo de gimnasia para desentumecer el cerebro, compongo dísticos que enojan a una escritora a quien admiro y quiero... Como redactor de cartas soy bastante torpe. En el colegio, en las clases de latín, leíamos las concisas cartas de Cicerón (y también los comentarios de Julio César) que comunicaron para siempre a mi organismo la necesidad de escribir cartas concisas. Después de recibir una carta mía, mi querido amigo Carlos

Frías me preguntó por qué estaba enojado con él. Le expliqué que no estaba enojado, pero que involuntariamente imitaba a Cicerón y a César. (Bioy Casares 2007: 124)

La apropiación del multifacético pasado europeo desde una situación periférica que se postula como centro de cultura es una de las características más evidentes tanto en Bioy como en Borges (Gramuglio 1989: 12). No obstante, esta es una característica general ya que la trama de la literatura argentina se teje con los hilos de todas las culturas; nuestra situación marginal es la fuente de una originalidad verdadera, que no se basa en el color local sino en la aceptación libre de la influencia: donde los escritores europeos se angustian por el peso de sus antecesores, los rioplatenses se sienten libres de parentesco obligado (Sarlo 1995: 56).

Finalmente, podemos sintetizar brevemente –y a los efectos de nuestro estudio– aspectos centrales de la estética de Bioy Casares. En una abierta reacción contra las estéticas del realismo y del naturalismo, afirma el carácter convencional de la literatura, la especificidad de sus técnicas y los efectos que produce. La literatura es un artificio y a la vez el artificio es el modo privilegiado para ingresar en lo real. Su poder significa una experiencia heterogénea en relación con los saberes convencionales en la medida en que patentiza aspectos misteriosos de la realidad, provocando quiebras en las unidades de tiempo y espacio, y en la identidad de la persona, como se constatará en los cuentos que trataremos y que corresponden a tres momentos distintos de la producción de Bioy.

1. *La trama celeste* (1948)²

El cuento se inicia con la presentación de los dos principales personajes y con la noticia de sucesos consumados:

² Todas las citas del texto corresponden a Bioy Casares (1948), solo se consigna número de página..

Cuando el capitán Ireneo Morris y el doctor Carlos Alberto Servian, médico homeópata, desaparecieron, un 20 de diciembre de Buenos Aires, los diarios apenas comentaron el hecho. Se dijo que había gente engañada, gente complicada y que una comisión estaba investigando; se dijo también que el escaso radio de acción del aeroplano utilizado por los fugitivos permitiría afirmar que éstos no habían ido muy lejos. (1)

Mediante una estrategia de cuño cervantino a la que frecuentemente recurre, Bioy compone su cuento a partir de un yo narrador que actuará como introductor y comentador de otro texto:

Yo recibí en esos días una encomienda; contenía: tres volúmenes in quarto (las obras completas del comunista Luis Augusto Blanqui); un anillo de escaso valor (una aguamarina en cuyo fondo se veía la efigie de una diosa con cabeza de caballo); unas cuantas páginas escritas a máquina —“Las aventuras del capitán Morris” — firmadas C. A. S. Transcribiré esas páginas. (1)

El yo narrador inicial se releva y es desde aquí asumido por Carlos Alberto Servian, quien, como lo anuncia el título, relatará las aventuras de un aviador, el capitán Ireneo Morris. Sin conocerlo demasiado, Servian se ve reclamado por el capitán en una serie de situaciones confusas que lo desgajan de su vida rutinaria de hombre maduro y soltero, que vive con una sobrina “como el Quijote” (2). Dado que Morris es piloto de pruebas, ha sufrido una especie de accidente en el vuelo que lo desplaza hacia otro modo de la realidad en la que es acusado de traición.

Entre errores y confusiones, se suceden las situaciones en las que Servian ve aumentar su perplejidad y su desconcierto al comprobar que todo va cambiando extrañamente de forma: lugares que existen pero que no aparecen, personajes que se transforman abruptamente o desaparecen. Paso a paso, la realidad parece la misma y sin embargo se vuelve irreconocible.

Hacia el final de la aventura y preparando el desenlace, Morris le muestra una nota a Servian, quien observa:

Yo no le había escrito ninguna nota. (16)

En esta nota, el supuesto Servian anunciaba:

Le envío, como símbolo de comprensión, estos libros de Blanqui, y le recomiendo leer, en el tomo tercero, el poema que empieza en la página 281. (16)

El desconcierto de Servian no cesa ya que no reconoce lo que le atribuye su amigo:

No dudaba de la buena fe de Morris; pero yo no le había escrito esa carta; yo nunca le había mandado libros; yo no conocía las obras de Blanqui. (16)

Esta segunda referencia a Blanqui³ recupera la información del inicio y se integra al relato como clave de lo ocurrido. Así lo entiende Servian:

El “misterio” de la carta me incitó a leer las obras de Blanqui (autor que yo ignoraba).

En *La eternidad a través de los astros*, Blanqui (1872: 39) postula una hipótesis astronómica y propone una teoría de mundos paralelos que se multiplican en tiempo y espacio, y que contienen infinitas variaciones de todos los seres, en todos sus aspectos y combinaciones. No es la obra más característica de Blanqui pero, no obstante, encontró en Borges y Bioy lectores interesados. Su presencia en el cuento “El jardín de senderos que se bifurcan” de Borges es manifiesta. También aquí proporciona la explicación de la historia:

³ Louis Auguste Blanqui (1805-1881) fue un activista político revolucionario y socialista francés que organizó el movimiento estudiantil parisino; fue el precursor del marxismo. Se lo conoce fundamentalmente por sus escritos políticos, recopilados por sus seguidores en *Crítica Social* (1885).

Tomé el libro de Blanqui, me lo puse debajo del brazo y salí a la calle. Me senté en un banco del parque Pereyra. Una vez más leí este párrafo: Habrá infinitos mundos idénticos, infinitos mundos ligeramente variados, infinitos mundos diferentes. Lo que ahora escribo en este calabozo del fuerte del Toro, lo he escrito y lo escribiré durante la eternidad, en una mesa, en un papel, en un calabozo, enteramente parecidos. En infinitos mundos mi situación será la misma, pero tal vez la causa de mi encierro gradualmente pierda su nobleza, hasta ser sórdida, y quizá mis líneas tengan, en otros mundos, la innegable superioridad de un adjetivo feliz. (18-9)

El pasaje contiene en parte una traducción del texto de Blanqui,⁴ junto con un resumen de lo que se desarrolla especialmente en el capítulo VII (“Analyse et synthèse de l’univers”). A partir de esto, Servian comprende la excepcional situación y se une a la aventura de Morris, siguiendo la teoría de los seres coexistentes:

No es la posibilidad de encontrarme con una nueva versión de mí mismo lo que me incitaría a viajar hasta ese otro Buenos Aires. La idea de reproducirme, según la imagen de mi ex libris, o de conocerme, según su lema, no me ilusiona. Me ilusiona, tal vez, la idea de aprovechar una experiencia que el otro Servian, en su dicha, no ha adquirido. (20)

Coincidiendo con la información liminar, Morris y Servian desaparecen en una realidad para ingresar en otra, con lo que finaliza el texto transcrito.

Reaparece el yo narrador del marco, que no actúa ahora como simple presentador sino que analiza y juzga el relato de Servian:

El relato de Carlos Alberto Servian me pareció inverosímil. No

⁴ “La terre est l’un de ces astres. Tout être humain est donc éternel dans chacune des secondes de son existence. Ce que j’écris en ce moment dans un cachot du fort du Tauréau, je l’ai écrit et je l’écrirai pendant l’éternité, sur une table, avec une plume, sous des habits, dans des circonstances toutes semblables. Ainsi de chacun” (Blanqui 1872: 47).

ignoro la antigua leyenda del carro de Morgan; el pasajero dice dónde quiere ir, y el carro lo lleva, pero es una leyenda. Admitamos que, por casualidad, el capitán Ireneo Morris haya caído en otro mundo; que vuelva a caer en éste sería un exceso de casualidad. Desde el principio tuve esa opinión. Los hechos la confirmaron. (21)

A partir de aquí el narrador crítico asume el protagonismo. Atraído por el hallazgo, realiza sus propias investigaciones y corrige las conclusiones de Servian. En la multiplicidad de espacios y tiempos, los seres pueden coexistir en encadenamientos de sucesos distintos y hasta opuestos. En un mismo espacio, pueden coexistir distintas variaciones temporales. Enuncia, entonces, su propia conclusión.

La diferencia entre las distintas realidades que vive Morris se cifra en la potencialidad de toda situación de producir una infinita serie de consecuencias según la forma en que se resuelva. Como caso ejemplar, Bioy toma un acontecimiento clave de la historia antigua, las Guerras Púnicas (de 264 a 146 a.C.), que deciden la configuración de la cultura europea con el triunfo de Roma sobre Cartago.⁵ En especial la victoria sobre Aníbal en la Segunda Guerra Púnica (202 a.C.) fue decisiva para el enriquecimiento y la expansión de Roma. Morris se desplaza entre dos mundos similares y actuales, pero no idénticos. En uno Roma derrotó y aniquiló a Cartago, en otro Cartago logró la supervivencia. Y concluye:

Nuestro Morris se fugó al Uruguay o al Brasil. Otro, que salió de otro Buenos Aires, hizo unos “pases” con su aeroplano y se encontró en el Buenos Aires de otro mundo (donde no existía Gales y donde existía Cartago; donde espera Idibal). (21)

La autoridad de Blanqui se sustituye por la de Cicerón, precedida por una salvedad de humorística modestia: “yo, más limitado, hubiera propuesto la autoridad de un clásico”. A continuación, cita

⁵ La derrota de Cartago aparece aludida también en muchas obras de Borges.

en traducción dos pasajes ciceronianos:

según Demócrito, hay una infinidad de mundos, entre los cuales algunos son, no tan sólo parecidos, sino perfectamente iguales. (Cicerón, *Primeras Académicas*, II, XVII)⁶

Henos aquí, en Bauli, cerca de Pezzuoli, ¿piensas tú que ahora, en un número infinito de lugares exactamente iguales, habrá reuniones de personas con nuestros mismos nombres, revestidas de los mismos honores, que hayan pasado por las mismas circunstancias, y en ingenio, en edad, en aspecto, idénticas a nosotros, discutiendo este mismo tema? (Cicerón, *Primeras Académicas*, II, XL).⁷ (22)

La presencia de la antigüedad romana es doble. El punto de referencia fundamental se ubica en el pasado de Roma, en el decisivo momento de la guerra con Cartago que sella el curso de la historia. El descubrimiento de los narradores es que la posibilidad de triunfo está en ambos oponentes y que tanto uno como otro pueden realizarse en mundo paralelos. Servian encuentra el fundamento de esta teoría en la obra de Blanqui; el narrador del marco apela a la autoridad de Cicerón quien, con toda evidencia, da cuenta de la existencia de teorías acerca de la infinidad de los mundos. La similitud entre las citas ciceronianas y la obra de Blanqui es tanta que puede conjeturarse que el texto antiguo ha actuado, en cierta medida, como hipotexto. Para quien la teoría de Blanqui en esta materia no resulte confiable, el narrador inserta un nuevo respaldo conceptual avalado por la incontrovertible autoridad del pensador romano.

⁶ *Democritum dicere innumerabiles esse mundos, et quidem sic quosdam inter sese non solum similes sed undique perfecte et absolute ita pares ut inter eos nihil prorsus intersit, et eo quidem innumerabiles* (cf. Cicero 1933).

⁷ *nos nunc simus ad Baulos Puteolosque videamus sic innumerabiles paribus in locis esse isdem nominibus honoribus rebus gestis ingeniis formis aetatibus isdem de rebus disputantes* (cf. Cicero 1933).

2. *Homenaje a Francisco Almeyra* (1954)⁸

La presentación corresponde a un escritor, una primera persona que, dado el gusto por las imágenes, sugiere un poeta. Su reflexión inicial se centra en el tema de la esperanza y el narrador decide que la representación más ajustada es la de un joven poeta, uno de esos aprendices trémulos y reverentes que componen auspiciosos versos pero que, “como la esperanza, muchas veces no cumplen lo que prometen”. En este marco, Francisco Almeyra resulta “un patético símbolo” (248) ya que su entusiasmo literario, reflejado en poemas, fragmentarias traducciones de Virgilio y una tragedia “de intención clásica”, se desbarata por la fuerza de una inhóspita realidad histórica.

A partir de la referencia a “algunas circunstancias biográficas” que el narrador requiere para esta historia ejemplar, Almeyra se inserta en su contexto histórico político. Los sucesos a relatar comienzan “una mañana de primavera de 1839” (248) pero brevemente se retrotraen a 1834 para consignar un dato decisivo para el posterior desarrollo de los acontecimientos. Gobierna en Buenos Aires Juan Manuel de Rosas, el “tirano” según la tradición unitaria de individuos y familias que se ven obligados a exiliarse en Uruguay. Así, pues, 1834 es el año en que Almeyra se exilia en Montevideo donde lo alojan unas tías y allí, en un exquisito clima de comodidad y lujo, puede dedicarse “al ocio, a la versificación y a la tertulia de amigos” (249).

Se perfila entonces como el gran poeta que esa sociedad galante desea, avalado por su aspecto, que corresponde al imaginario del intelectual soñador: delgado, de estructura física delicada y sus manos –que “una señora” recuerda– son “el hermoso y apropiado símbolo de la depurada sensibilidad, de su noble inteligencia y de su generoso corazón” (250).

Esa mañana de 1839 Almeyra está abocado a la traducción de un pasaje de *La Eneida*, tarea iniciada por “su amigo y maestro” Juan Cruz Varela, muerto a comienzos de ese mismo año en el exilio mon-

⁸ Todas las citas del cuento corresponden a Bioy Casares (1997); solo se consigna número de página.

tevideano. La referencia a Varela es doble y se asocia inmediatamente a la historia del joven poeta. Por un lado, Varela es un reconocido representante del neoclasicismo rioplatense, en concordancia con la estética de Almeyra. Así lo evidencia el común interés por traducir la poesía épica de Virgilio. Por otro lado, el compromiso y la militancia política de Varela, que lo lleva a un exilio más beligerante y alejado de la confortable existencia de Almeyra, será un ingrediente más en la decisión posterior del personaje.

El pasaje en cuestión corresponde al Libro II, en el que se relata la caída de Troya y que luego trataremos con mayor detalle.

La llegada de un segundo personaje, Joaquín Videla, altera la cotidiana ociosidad poética de Almeyra. Son amigos desde el Colegio de San Carlos de Buenos Aires y ambos se encuentran en el exilio por su oposición a Rosas. Videla lo arrastra a la candente actualidad política: ha estallado la Revolución del Sur.

Las referencias históricas son precisas. A partir del bloqueo francés al Río de la Plata (1838-40), se debilita temporariamente el gobierno de Rosas y se suceden las insurrecciones que intentan derrocarlo. El año del relato, 1839, comienza con el levantamiento de Corrientes en enero, encabezado por su gobernador, el coronel Berón de Astrada, y abortado por las fuerzas rosistas enviadas desde Entre Ríos. En junio se produce la conspiración de Maza que también fracasa pero contribuye a componer una situación de generalizado hostigamiento al debilitado gobierno de Buenos Aires. Hacia el mismo tiempo también se planea una insurrección impulsada por un núcleo de hacendados del sur de la provincia de Buenos Aires, en coordinación con el general Lavalle, instalado ya en la isla Martín García.⁹

En este momento se ubica la “mañana de primavera de 1839”:

Videla anunció:

-Traigo una gran novedad.

⁹ En 1838, durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas en la provincia de Buenos Aires, Martín García también fue atacada por fuerzas anglo-francesas y, posteriormente, ocupada por fuerzas de Montevideo aliadas a los unitarios exiliados.

-¿Una gran novedad? –interrogó Almeyra.

-Una gran novedad –repitió Videla-. La revolución del Sur ha estallado. (252)

La llamada Revolución del Sur, cuyos principales jefes eran Pedro Castelli y Ambrosio Crámer, estalló en Dolores a fines de octubre y fue rápidamente sofocada ya que el general Lavalle, quien atacaría Buenos Aires desde Martín García modificó sus planes y marchó hacia la provincia de Entre Ríos.

Tras la visita de Videla, el joven poeta neoclásico se ve arrasado hacia el mundo del romanticismo en el que los intelectuales luchan por la libertad que se reclama en la palabra y se traduce en la acción. Su modelo inmediato es Juan Cruz Varela pero el más fuerte ejemplo era Lord Byron, quien alternaba temporadas dedicadas a la literatura con su lucha en distintos movimientos de liberación por varios países de Europa, y Bioy lo recuerda con frecuencia.¹⁰

El estallido de la revolución introduce a Almeyra en una realidad nueva, la de las armas y la guerra, que sólo ha vivido en la imaginación de sus lecturas y sobre las que ha meditado al traducir el Libro II de *La Eneida*. La literatura, el mito, los padecimientos de los héroes aprendidos con constancia son ahora el fondo sobre el que se imprime una nueva forma de vida, inesperada e inquietante aunque alentada por un ideal heroico de liberación que concuerda con sus convicciones ideológicas y su formación cultural.

Contemplando su mundo doméstico y sus papeles, “Almeyra se preguntó si él estaría a punto de cruzar el río y guerrear a cielo abierto por los campos del sur” (253). Repasa sus movimientos habituales con el sentimiento de un mundo que termina como termina

¹⁰ “Con los años descubrí que las novelas epistolares pueden gustarme (*Les liaisons dangereuses*, *Pepita Jiménez*), y luego algunas colecciones de cartas (recuerdo las de Santayana y las de Byron) me hicieron ver a sus autores con la viveza de las mejores autobiografías”. “Cuando Lord Byron escribía *Don Juan*, su editor, que no aprobaba ese poema, le propuso que escribiera un largo poema épico. ‘Odio hacer deberes’, replicó Byron, y rechazó la propuesta” (Bioy Casares 2007: 97); “Borges recuerda que Macedonio Fernández se refería a Lord Byron como ‘el patotero universal’” (Cozarinsky 2006).

Troya. Es el mundo apacible de la ferretería y de las veladas de piano y deliciosas conversaciones con la joven señorita Medina. El personaje se desplaza en su mundo cotidiano con una difusa sensación de fatalidad que se inserta en el contexto virgiliano.

El recorrido termina en la redacción de *El Nacional*,¹¹ donde sus amigos conversan sobre “los faros del pensamiento liberal”. Almeyra conduce la conversación hacia lo literario, habla de la tragedia que ha escrito y renueva la polémica de clásicos y modernos. Tal discusión recorre, con las variantes del caso, toda la historia cultural argentina como traslación y adaptación al contexto nacional de polémicas europeas de muy larga data. Los “clásicos” son acusados de abrazar temas extranjeros (256) por el localismo de los modernos pero ambos coinciden en la búsqueda de una identidad social que los distinga como país. Almeyra vive el cruce del programa literario neoclásico al romanticismo americano, contemporáneo de Esteban Echeverría, que también adhería al movimiento de los revolucionarios del sur. Bioy ha experimentado la reiteración de la polémica en sucesivos momentos de su vida: la controversia que sigue en esa reunión acerca de las ventajas y riesgos de aceptar la ayuda de los franceses para derrocar a Rosas incide en los sucesos: Almeyra, con una perspectiva similar a la que tiene entonces Lavalle, sugiere que es aceptable el respaldo europeo y, con el marco del posible apoyo, siente “un arrebató patriótico, un ímpetu de ir a pelear ahí mismo al tirano” (258).

Santana interrumpe estrepitosamente la reunión para informar que la rebelión está en marcha y que en una hora sale una chalupa hacia las costas del Río Salado para unirse al ejército de Castelli y Crámer. Sin vacilaciones, Almeyra se embarca teniendo la impresión “de que todo era irreal, de que estaba soñando” (259), con lo que concluye la primera parte del cuento.

La segunda parte se inicia con el relato del viaje hacia las bocas del río Salado. Desembarcan en un lugar desconocido para

¹¹ Periódico de Montevideo fundado en 1838 por Andrés Lamas, en el que colaboraron intelectuales argentinos opositores a Rosas.

Almeyra pero en el que reconoce la patria:

La oía, salvaje, con los pájaros que sobrevolaban la laguna y la veía extenderse, infinita, en la trémula inmensidad del pajonal (260)

Sorpresivamente aparece una multitud de gauchos que carga contra los voluntarios y los apresa. En especial el joven poeta y el abogado, el Dr. Cruz, resisten el ataque con gran valor pero también son vencidos. El narrador, entonces, se permite un excursus que lo revela como omnisciente, conocedor de la situación en que está Almeyra:

no me parece que se hayan desempeñado mal Cruz y Almeyra, teniendo en cuenta el medio culto en que vivieron hasta el momento de la fulminante confrontación con la guerra y la barbarie. (261)

La barbarie es total. La tropa va degollando a los prisioneros pero el jefe ordena no tocar a Almeyra y a Cruz para enviarlos de regalo a la Guardia del Norte y entregarlos a Villarino y al comandante de la milicia, fervorosos seguidores de Rosas. Almeyra asiste calladamente, ante la inutilidad de toda protesta, pues “las conversaciones son mundos cerrados, con sus propias leyes. En este caso, la ley era creer infame a la gente que se reunía en *El Nacional* y perfecto el gobierno de Rosas” (263). Cruz logra escapar; Almeyra enfrenta a un cabo y dos soldados entran para dar la noticia de la fuga. Como represalia, Almeyra es degollado por uno de los gauchos.

El relato se construye sobre las imágenes del pasaje de *La Eneida* en el que Almeyra está trabajando y sobre cuya traducción reflexiona:

apparent dirae facies inimicaque Troiae
numina magna deum.
Tum vero omne mihi visum considerare in ignis
Ilium et ex imo verti Neptunia Troia: (Libro II, vv. 262-265)

Tras presenciar la muerte de Príamo, Eneas queda horri-

zado y de inmediato piensa en su padre y su familia. Escapa por las calles de la ciudad arrasada con rumbo a su casa y en ese momento ve a Helena, culpable de la guerra, tratando de ocultarse en el templo de Vesta. Su primer impulso es vengar en ella la ruina de Troya, inflamado por la ira.

Sin embargo, como ocurre en general, Eneas no sigue ciegamente este impulso de su ánimo sino que lo detiene una instancia de reflexión.

¿Será justo, exclamé, que esta mujer vuelva incólume a Esparta y a su patria Micenas como triunfante reina?... si bien no hay gloria alguna en castigar a una mujer ni tal victoria es honrosa, al cabo mereceré alabanza por haber exterminado a esta infame... (vv. 585 y ss.)¹²

En ese momento Venus se revela a su hijo Eneas con atavíos de diosa, “tan soberana y bella como suele mostrarse a los inmortales” (vv. 589-593) y lo detiene. No son culpables de la ruina de la ciudad ni Helena ni Paris sino “la inclemencia de los dioses (*diuum inclementia*), de los crueles dioses, es la que ha assolado todas esas grandezas y derribado a Troya de su alto sitio” (vv. 601-3).

De inmediato quita la nube de los ojos mortales de Eneas y le ordena mirar la realidad que subyace en las acciones humanas: Neptuno, Juno, Atenea y el mismo Júpiter son quienes están destruyendo la ciudad. Eneas puede contemplar la terrible acción de los dioses, auténtica causa de la caída de Troya. Frente a la determinación divina, toda acción humana es inútil. Troya cae como un roble derribado a hachazos porque los dioses han dejado de protegerla. Los seres humanos actúan y se desenvuelven en su plano específico, donde pueden identificar una causa igualmente humana de los acontecimientos

¹² *‘Scilicet haec Spartam incolumis patriasque Mycenae / aspiciet, partoque ibit regina triumpho? / coniugiumque domumque patris natosque uidebit / Iliadum turba et Phrygiis comitata ministris? / occiderit ferro Priamus? Troia arserit igni? / Dardanum totiens sudarit sanguine litus? / non ita. namque etsi nullum memorabile nomen / feminea in poena est, habet haec uictoria laudem* (vv. 577-84) (cf. Vergil 1998). La traducción castellana es nuestra.

y dar una respuesta cultural adecuada. En este plano, Helena y Paris son los culpables de la guerra y así lo entiende la tradición grecolatina, desde los tragediógrafos griegos a Catulo y sus sucesores. Es legítimo para los aqueos declarar la guerra a los troyanos porque Paris ha violado la ley de hospitalidad y ha huido con la reina; es aceptable que Eneas quiera matar a Helena porque por ella sucumbe Troya. Sin embargo, por su naturaleza heroica, Eneas puede contemplar lo que los seres humanos no ven: las fuerzas sobrenaturales que producen los acontecimientos implican la acción de un destino que se decide en el plano de los dioses. Estos dioses pueden, sin duda, resultar terribles, como lo expresa el personaje virgiliano.¹³

Almeyra ensaya distintas traducciones:

Entonces vi las caras pavorosas
de los contrarios dioses... (250)

Entonces vi las caras pavorosas
de los mayores dioses enemigos,
entonces vi entre llamas ominosas
hundirse a toda Ilion. Fuimos testigos
de la muerte de Troya. Como un roble... (251)

El pasaje que traduce Almeyra prefigura el encuentro final de los rebeldes con los gauchos de Rosas. Los sucesos se insertan en una nutrida red de referencias. Los semisalvajes gauchos representan, en el plano humano del poeta, "las caras pavorosas de los mayores dioses enemigos" que deciden los destinos. Como para Eneas, esos dioses deciden el destino de la patria y los gauchos son, como Helena, su versión aparente. La ruina de Troya, arrasada por matanzas y saqueos, es la ruina de la Argentina arrasada por Rosas.

El juego de reflejos, sin embargo, no cesa ahí sino que se refuerza con la cita del epígrafe. Se trata de un verso que es estribillo

¹³ Conviene recordar que Eneas asume la voz narrativa como yo protagónico en los libros II y III de la obra.

del poema de Deor, poeta anglosajón del siglo X:¹⁴

Thæs ofereode, thisses swa maeg !

El poema ha presentado a los filólogos grandes problemas hermenéuticos y sólo un par de estrofas han sido traducidas aceptablemente al inglés moderno. El estribillo admite diversas formas de interpretación:

Aquello fue vencido, esto también puede serlo

Aquello sucedió, también puede suceder esto

La versión de Bioy y su elección del epígrafe admiten estas posibilidades, advirtiendo en el frontispicio del relato que la historia, con distintos nombres en distintos tiempos, puede repetirse y que los grandes héroes también soportaron inmerecidas desgracias. Aquello sucedió y puede volver a suceder. Pereció Troya, pereció la Argentina bajo la barbarie rosista, parece otra vez la Argentina bajo el gobierno de Perón.

Como este, muchos relatos de Bioy Casares están concebidos con el trasfondo del peronismo, del que era opositor. Es manifiesta la relación en “Homenaje a Francisco Almeyra”, apoyada en la recurrente asociación Rosas–Perón. Por otra parte, el cuento se publica en 1954, año previo a su derrocamiento, momento en que se incrementan las manifestaciones en contra del debilitado go-

¹⁴ Deor designa al poeta que canta y da título al poema. Se trata de un lamento de Deor por encontrarse exiliado de su vida de lujo, de honores y popularidad. Compara su situación actual con las grandes figuras del folklore anglosajón que sufrieron, como él, una suerte inmerecida. El poema –de alrededor de cuarenta versos- se encuentra en el *Exeter Book* (Exeter Cathedral Library MS 3501); se trata de un texto controvertido del que hay variadas versiones en inglés moderno. Una traducción reciente es la publicada por Steve Pollington en la revista digital *Widowinde 100*, (2008), que se encuentra en el sitio de la Society Ða Engliscan Gesiþas (http://www.kami.demon.co.uk/gesithas/readings/deor_me.html). No es posible determinar con exactitud la fuente que utiliza Bioy Casares.

bierno peronista. Cuentos como “La Fiesta del Monstruo”, escrito en asociación con Borges bajo el pseudónimo de Bustos Domecq, hacen explícita esta identificación en la que el “monstruo” es tanto Rosas como Perón.

Las fuerzas marginales, movidas por la basta ambición de un “dictador” (en la concepción de Bioy), buscan destruir no sólo a los poseedores de bienes materiales sino en especial a los portadores de bienes culturales, resguardo de una civilización amenazada por la barbarie.

3. *Ovidio* (1997)¹⁵

Las voces narrativas, desde el comienzo, se entrelazan en tono coloquial y privado como una charla entre amigos. El yo narrativo, fácilmente identificable con Bioy como en otros cuentos, compone un relato sobre la “curiosa historia” del primo de un amigo, Arregui, que se encuentra en el club.

El relato de Arregui es detallado. Comienza por caracterizar al protagonista de esta historia, su primo Mario Lasarte, ingeniero agrónomo de profesión, que trabaja en la zona de Tapalqué pero cuya “verdadera vocación eran las letras” (9). En la contracara de la vida laboral, que lo hace viajar por zonas rurales donde lo que encuentra es ciencia y naturaleza –sin duda no es irrelevante, en varios sentidos, la referencia a Tapalqué–, Lasarte dedica su ocio a leer y releer los poemas de Ovidio, su autor preferido. Se vislumbra, en este contraste, cierta emoción del exilio, dado que el ingeniero agrónomo circula por lugares agrestes que pueden resonar en las epístolas desde el Ponto. Se repite el esquema de opuestos y en esta presentación de Arregui ya se esboza la oposición ciudad-campo como equivalente de la correspondiente “civilización–barbarie”. Mientras hace su trabajo calificado -universitario de la ciudad- en los campos del interior

¹⁵ Todas las citas del cuento corresponden a: Bioy Casares (2009); solo se consigna número de página.

de la provincia, el personaje contrapesa su acción en el terreno de la no-civilización con la lectura del poeta cortesano por excelencia, que vive dramáticamente su separación del mundo civilizado urbano.

En el tono de un simple cliché de conversación entre amigos, se insertan unos pocos datos que posteriormente explicarán el curso de los sucesos: su profesión y su devoción a Ovidio. Inicialmente, el caso de Lasarte no tiene el menor elemento dramático ya que el campo es un lugar de elección que no presenta riesgos y siente el exilio en los versos ovidianos, pues la referencia parece estar siempre apoyada en el Ovidio de los *Tristia* y de las *Pónticas*, esto es, el Ovidio del exilio como emblema del poeta desterrado, de la civilización atrapada y derrotada por la poderosa barbarie.

Cuando Lasarte recibe la invitación para participar de un Congreso en Constanza, ciudad de Bulgaria (antigua Tomi) a orillas del Mar Negro, lugar de destierro y muerte de Ovidio, se exalta y lo atribuye al destino. Arregui lo anima a aceptar, pese a la inicial resistencia de su primo por tener escaso conocimiento del tema del congreso. Decide, finalmente, viajar y se separa por un tiempo de su novia-amante Viviana, sintiendo que “se alejaba de la única persona que le importaba” (13).

Ya en viaje, conoce a otro congresista, un agrónomo peruano llamado Carlos Mugica. Llegados a destino, los alojan en un hotel frente a la Plaza Ovidio. A partir de aquí, los sucesos se desarrollarán en Constanza y sus alrededores, lugares que Bioy Casares conoció sólo a través de folletos que fue consiguiendo, según dice en una entrevista, pero en el que nunca estuvo. Atento a su devoción, Lasarte se separa unos instantes del grupo de colegas y va hacia el centro de la plaza en el que está la estatua de Ovidio. En su base lee el epitafio, fragmentos de *Tristia* III, 3:¹⁶

Hic ego qui iacio

¹⁶ *hic ego qui iaceo tenerorum lusor amorum / ingenio perii Naso poeta meo; / at tibi qui transis ne sit graue quisquis amasti / dicere 'Nasonis molliter ossa cubent'* (vv. 73-6) (cf. Ovidius Naso (1967-77)).

.....
tibi qui transis
ne sit gravis

La tercera composición de los *Tristia* incluye un epitafio compuesto por el propio poeta para su tumba, del que Bioy extrae los fragmentos. Ovidio, el que yace, es *tenerorum lusor amorum*; Los dos siguientes versos, separados del anterior, también se interrumpen y contienen una forma que no corresponde al original del poema. La palabra que pone fin a la cita en el relato, *gravis*, difiere del original *grave*, lo que produce una traducción e interpretación diferente. Ovidio dice: “Pero para ti que pasáis, quienquiera que seas que hayas amado, no sea triste decir ‘descansan suavemente los huesos de Nasón’”. El “no sea triste decir” del poema de Ovidio se transforma en “no estés triste”, en una lectura que elude la referencia amorosa pero que la manifestará hacia el final de la historia, cuando Lasarte es *quisquis amasti*, uno de los que ha amado.

El paseo turístico por Constanza le ofrece imprevistos signos de la presencia de Ovidio: una central térmica “Ovidio”, una fábrica de conservas “Ovidio”. Ansioso por encontrar una huella cierta del poeta, expresa a los que organizan las excursiones del congreso su deseo de ir a Mangalia, posiblemente el lugar en que está la verdadera tumba de Ovidio. Finalmente la excursión no se realiza, por lo que Lasarte decide quedarse unos días más para poder visitar el lugar. Esta imprevista permanencia lo separa de sus eventuales compañeros de viaje y lo vuelven sospechoso para las autoridades romanas.

En medio de una serie de extraños trámites, le retiran el pasaporte:

Sin el pasaporte –reflexionó– me siento desterrado en Tomis (22)

Chocando con el desinterés por el pasado y la poesía del chofer que lo transporta, fracasa el intento de Lasarte y no logra visitar Mangalia.

El clima es cada vez más opresivo. Observa que lo vigilan y

teme que deberá pronto marcharse sin haber cumplido con esa especie de peregrinación religiosa siguiendo las huellas de Ovidio en un destierro que, en su actualidad, Lasarte experimenta de modo dramático en consonancia con el poeta romano. Solo ha estado ante una tumba falsa en el centro de una plaza. Del poeta Ovidio no hay rastros auténticos; queda apenas su nombre en lugares que no guardan la más mínima relación con la poesía y que, contrariamente, podrían reflejar la neo-barbarie industrial. El destierro de Ovidio se presenta, entonces, como una realidad actual que se asocia a la que experimenta el protagonista. En este punto, Lasarte se siente desterrado de su patria por no tener pasaporte pero igualmente experimenta un destierro interior ya que su admiración por la obra de Ovidio choca contra un medio hostil en el que la poesía no suscita interés alguno. También Ovidio experimentó ese doble exilio: el estar separado de su patria en un lugar remoto y el estar separado de toda poesía, aislado en un entorno hostil a cualquier obra del alma.

Sin embargo, en los pasajes finales el relato da un giro que modifica profundamente la situación. Lasarte ha observado a la recepcionista del hotel y varias veces la ha invitado a su habitación, obteniendo siempre la misma respuesta: “No puedo ir” (20). Finalmente ella le da su nombre, Lucy, y su dirección para que vaya a su casa. Se reúnen, pasa la noche con ella y descubre, en primer lugar, que nunca estuvo enamorado de Viviana y, en segundo lugar, que ya no le preocupa carecer de pasaporte:

Ahora siento que tengo aquí todo lo que necesito (31)

Se ha producido una especie de asimilación al destinatario del poema de Ovidio: *tibi ... quisquis amasti* es Lasarte, quien en esa noche asume lo que restaba de la cita.

Al día siguiente le informan que se le devuelve el pasaporte y que le dan un plazo de veinticuatro horas para abandonar Rumania. El relato se concluye con una identificación final que se opone a las anteriores:

Por incomprensible que parezca, Lasarte sintió que partiría,
para siempre, al destierro (31)

4. Conclusión

Estos relatos tienen en común la posibilidad de que existan realidades superpuestas, colindantes, paralelas o, incluso, opuestas, de modo tal que las historias de personajes comunes, sin ningún rasgo particularmente excepcional, se transforman al insertarse en el contexto literario y se engrandecen en sentido trágico, épico o lírico. Así sucede en la aventura de Morris-Servian al asociarse primero con Blanqui y finalmente con Cicerón. En el arrojado heroico de Almeyra, que concluye como tragedia, se distingue la terrible visión de Eneas ante la implacable destrucción de Troya y la fatalidad de un destino inmerecido que lo relaciona con Deor. El ingeniero agrónomo de *Ovidio* redimensiona el significado de su viaje a Constanza por identificación primero y por contraste luego con el exilio ovidiano.

Las historias son superficialmente sencillas. El hilo del relato se desliza por escenarios privados y se funda en personajes descoloridos ante los que se manifiesta lo extraordinario. En un punto, estos personajes se sienten sumergidos en un sueño o en una especie de pesadilla. Como se ha dicho al comienzo, las estrategias narrativas se disponen para producir la extrañeza frente a la realidad conocida y reconocible quebrando así la percepción de la unidad espacio-temporal. Esto provoca, en mayor o menor grado, una vacilación acerca de la identidad del personaje. Servian está atónito ante la situación que se plantea con Morris y llega a dudar de sus palabras y recuerdos. Almeyra ensaya preliminarmente en su imaginación la posibilidad de abandonar su condición de elegante poeta urbano y guerrear a cielo abierto. Lasarte sin pasaporte, transformado repentinamente en nadie y teniendo que abandonar rápidamente el recién descubierto amor es Ovidio doblemente desterrado. En todos los casos, tales variaciones de la realidad se sustentan y se explican en el nivel de la literatura latina.

Consecuente con su formación clásica, Bioy Casares asimila una tradición ligada indisolublemente a la historia de Europa por el idioma y las problemáticas, y la transforma en instrumento eficaz para la composición de relatos que tratan temas centrales de la cultura rioplatense.



Bibliografía

- BIOY CASARES, A. (1948) *La Trama Celeste*, Buenos Aires.
- BIOY CASARES, A. (1997) *Obras completas. Cuentos I*, Buenos Aires.
- BIOY CASARES, A. (2007) *Sobre la escritura. Conversaciones en el taller literario*, Madrid.
- BIOY CASARES, A. (2009) *Una magia modesta*, Buenos Aires.
- BLANQUI, L. (1872) *L'Éternité par les astres*, Paris.
- CICERO (1933) *On the Nature of the Gods. Academics*. Translated by H. Rackham, V. XIX, Cambridge (Mass.).
- COZARINSKY, E. (2006) "Borges, de Adolfo Bioy Casares: dos amigos implacables", *Clarín*, domingo 24 de septiembre.
- GRAMUGLIO, M.T. (1989) "Bioy, Borges y Sur, diálogos y duelos", *Punto de Vista* 34, julio-septiembre.
- OVIDIUS NASO (1967-77) *Tristia*, ed. G. Luck, Heidelberg.
- RAMA, Á. (1985) "La ciudad escrituraria", en *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho 119, 10-24.
- SARLO, B. (1995) *Borges, un escritor en las orillas* Buenos Aires.
- SVAMPA, M. (1994) *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires.

- TORRES, M. I. (1994) "Los otros / los mismos: periferia y construcción de identidades nacionales en el Río de la Plata", en B. González et al. (comp.) *Esplendores y miserias del siglo xix. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, 235-56.
- VERGIL (1998) *Aeneid. Books I-V*, Introduction and Notes by Clyde Pharr, Illinois.

CAPÍTULO 5

La poesía en México y Centroamérica: entre *Eros*, *Lumen*, *Numen* y Tántalos, Césares o Acteones

Carmen Gallardo Mediavilla
Universidad Autónoma de Madrid

1. Breve aproximación a la poesía del XIX

Un libro nunca comienza por la primera línea ni acaba con la última. Un libro comienza siempre antes de haber empezado o después de haber terminado. Si comenzara por la primera línea no se podría escribir, ¿por dónde empezar? Estas palabras del profesor José Luis Pardo me han venido a la memoria al ponerme a redactar estas páginas en las que me voy a ocupar de la poesía latinoamericana del siglo XIX ¿Por dónde empezar? ¿De qué hablar y de qué no hablar?

No hablaré de Rubén Darío, a pesar de ser un poeta centroamericano que nace y escribe en el siglo XIX. Más aún, es el poeta centroamericano del siglo XIX. No hablaré de él, a pesar de que me voy a ocupar de poetas modernistas, y él es el modernismo. Y no lo haré, porque me ha parecido más fecundo y atractivo aproximarme a otros poetas, algunos sin duda menores, que han escrito poesía en ese siglo en México y Centroamérica.

Siglo XIX. "Literatura hispanoamericana de la Independencia". "Poesía de la Independencia". Así se ha denominado literaria-

mente esta etapa. Pero decir esto es asumir que los poetas de este tiempo, muchos de ellos, además, políticos, ministros, embajadores o diputados, han escrito su obra en el marco de la tradición de las literaturas occidentales. Hay quien ha dicho que un discurso que dice independencia se configura como un acto de dependencia. Y así parece ser. Pues incluso los temas de la emancipación, las alusiones a la independencia o los ataques explícitos a España se hacen dentro de las normas estéticas que dominan en Europa. El venezolano Andrés Bello, neoclásico, proclama su deseo de independencia en una silva, en la que invita a la Musa, como hacían los clásicos antiguos, a que “vuelva a la naturaleza” y abandone “la culta Europa”. No hay, por tanto, innovación en el estilo ni en el metro. Tampoco siempre la hay en los temas. Así que la poesía de la independencia no es aquella que manifiesta emociones, acciones y deseos vinculados a la emancipación del país colonizador, sino más bien aquella que nace con el proceso político-social, aun cuando ni siquiera se ocupe de él (cf. Rivera-Rodas 1988: 3-8). Los poetas de la Independencia serán neoclásicos, románticos o modernistas, movimientos que van a atravesar todo el siglo XIX, que surge con los epígonos del Neoclasicismo y muere con el nacimiento del Modernismo.

El Romanticismo va a ser sin duda el movimiento que impregna toda la poesía de este siglo, un romanticismo que se desarrolla y evoluciona hasta que los propios románticos, cansados ya de los excesos de emociones, de que la poesía sea llanto y el mundo resulte hostil, siguen nuevos caminos.

¿Vas a cantar tristezas?, dijo la Musa;
entonces yo me vuelvo para allá arriba.
Descansar quiero ahora de tantas lágrimas;
hoy he llorado tanto que estoy rendida [...]

...tú me prometes no conversarme
de horrores y de dudas, de rotas liras,

de tristezas sin causa y de cansancios
y de odio a la existencia y hojas marchitas... (Silva, en Orjuela
1996: 122).

Estos versos del colombiano José Silva revelan ya ese cambio que se está operando y el deseo en los poetas de que lo que digan suene en el pueblo con palabra extraña; es decir, buscan la renovación del lenguaje y experimentan los límites del mismo, “nunca Piérides diréis las sacras dichas que en el alma sintiera” (Rubén Darío, en Ortega 2007: 136). Abandonan las formas ya gastadas y crean nuevos tipos de estrofas. Sin embargo, sean parnasianos, evocadores de mitos antiguos, o simbolistas sugeridores de estados íntimos del alma con alusiones a lo remoto y lejano, unos y otros, y también los anteriores, los románticos más puros dan nueva vida a la antigüedad clásica.

¿Vienes? Me llega aquí, pues suspiras,
un soplo de mágicas fragancias
que hicieron los delirios de las liras
en las Grecias, las Romas y las Francias (Rubén Darío, en Ortega 2007: 163).

Pero he dicho que no iba a hablar de Rubén Darío.

Difícil sería recoger en este lugar toda alusión, referencia o evocación de la literatura, la historia o la mitología grecolatinas dispersa en los miles de versos escritos por los poetas mexicanos o centroamericanos del siglo XIX. Ni conozco la obra de todos, ni, en algunos casos, son accesibles para nosotros sus libros. No me voy a ocupar ni de Cuba ni de las Antillas. Haré unas breves incursiones por Honduras, Panamá o Guatemala. Pasaré por alto odas, epigramas, idilios o elegías, para fijar la atención en algunos títulos de los poemas, ciertas figuras mitológicas y algún personaje histórico.

Resulta no sé si sorprendente, pero, al menos, significativa, la notable cantidad de poemas cuyo título son unas palabras latinas.

2. *Títulos en latín*

“Psalle et sile”, y “Silenter”. Así titula el mexicano Enrique González Martínez dos de sus poemas. Este médico maestro, diplomático y poeta, fue un romántico que acabó siendo modernista. No pudo evitar en sus primeros libros la influencia parnasiana, pero paulatinamente se fue alejando de la afectación retórica, del preciosismo decorativo en el que los parnasianos se sumían y se dirigió a la búsqueda de una palabra despojada que no representara, sino que, más bien, sugiriera el alma del hombre, el alma de las cosas. “Tuércele el cuello al cisne de engañoso pelaje” –escribe– “que no siente el alma de las cosas ni la voz del paisaje” (González Martínez en García Prada 1968: 242). Procuró, pues, ahondar en el interior del alma en diálogo consigo mismo, convocando con frecuencia al silencio, en el que el alma se aquieta y enmudece, como lo hace en estos poemas en el que el silencio no solo los encabeza, sino que es su protagonista.

No turbar el silencio de la vida,
esa es la ley... Y sosegadamente
llorar, si hay que llorar, como la fuente
escondida. (...)
Cada emoción sentida,
en lo más profundo de tu ser impresa
debe quedar, porque la ley es esa:
no turbar el silencio de la vida,
y sosegadamente
llorar, si hay que llorar, como la fuente escondida... (González
Martínez, en García Prada 1968: 244-245).

Estas dos estrofas, que son la primera y la última de una composición circular, invitan a ese recogimiento, a ese silencio no ya en la propia vida, sino también en el poema, en la escritura de la poesía y tal invitación se abre con unas palabras latinas –“Psalle et sile”– que funcionan como un lema, que en realidad es lo que son: “Canta salmos y guarda silencio” y que casi cabe entenderlas como aquellas a las que este lema imita, las que San Jerónimo había ordenado poner

en el salón de trabajo: "O se salmodia o se guarda silencio".

"*Silenter*", el otro poema, es una repetición de esa idea obsesiva de González Martínez, es una composición programática, como puede serlo el poema anterior, en la que reclama silencio para "escuchar el latido profundo de las cosas y el secreto de la vida", y soledad para la introspección; pero, a la par parece reclamar ese mismo silencio para la poesía, desear una cierta desnudez, como la de los dos títulos, "*Psalle et sile*" y "*Silenter*", que guían sus versos.

"*Surgite*", "*In tempestas nox*", "*Lumen*", "*Vis et vir*", "*Flosmors*", "*Morituri te salutant*", "*Urente*", "*Frons in mare*", "*Procul negotiis*" son poemas de Manuel José Othón, dramaturgo, autor de cuentos, articulista, y uno de los grandes líricos mexicanos. No habría tiempo aquí para dar cuenta de todos los lugares en los que bien sea un nombre histórico: Catón, o literario, el cantor de Troya; o mitológico: los titanes, Pan o Afrodita; o bien sea todo un poema: un epitafio, una oda, una elegía o un idilio, resuena la voz de la Antigüedad. Nos bastará escuchar el comienzo de su "*Procul negotiis*":

Quiero bajo una bóveda de frondas,
tras muro grácil de temblosa hierba,
hundir los miembros, que el calor enerva,
en el fresco zafiro de las ondas;

columbrar desde allí las parvas blondas
que el bruno y fuerte labrador acerca
y escuchar a la alígera caterva
que trina oculta en las cañadas hondas;

y luego reposar sin un quebranto
que en el enfermo corazón se hospede,
bajo el haya de Títilo florida;

y alzar a Dios, como oración, un canto
si tan sólo este goce me concede
por las muchas tristezas de mi vida (Othón, en Peñalosa 1997:
I, 335-337).

“Procul negotiis” nos anuncia ya un *beatus ille*, con las mismas palabras con que concluye el primer verso del epodo horaciano: “Beatus ille qui procul negotiis”. Son varias las recreaciones del inmortal epodo que pueden leerse en los *Poemas rústicos*, libro del que esta composición forma parte. En ella, en una estructura tripartita -matinal, vespertino y nocturno-, declara el poeta su deseo de descansar en un paisaje rural, cuyos colores, sonidos y olores nos transmite junto con las sensaciones de reposo, arrullo, calma y brío que el lugar le proporciona, lejos de la ciudad y de los negocios. No dice el poema esto último, pero al encabezarlo Othón con “Procul negotiis”, parece reclamar que leamos: “lejos de los negocios quiero bajo una bóveda de fronda...”, igual que Horacio escribía “dichoso aquel que lejos de las ocupaciones... labra los campos”. Es decir, parece pedirnos que consideremos el título como integrante no solo de la forma sino también de la materia. Sin duda, quiere el autor mexicano, además, brindar un pequeño homenaje a Virgilio y la añosa encina horaciana, bajo la que tumbarse, se convierte en la florida haya de Títilo. Y no resulta extraño. Pues parece que deseó publicar sus *Poemas rústicos* bajo la tutela de este poeta, abriéndolos con un fragmento de la Égloga IX: “Et me facere poetam Pierides; sunt et mihi carmina” (Peñalosa 1997: I, 259).

Si Horacio queda aquí reescrito en un lugar sin tiempo, el poeta latino habla con voz diferente en el “Non omnis moriar” de Gutiérrez Nájera. Este culto escritor mexicano, fundador de la revista *Azul*, una de las más reconocidas del período modernista, autor de cuentos y teórico de la literatura, apocado y contrahecho, bondadoso y amable, como alguien ha dicho de él, escribe una poesía melancólica y elegíaca. Para él la existencia es dolor, y el ser humano seguirá sufriendo aun después de la muerte. En medio de esa patética concepción, escribe “Non omnis moriar”. En este poema, también de estructura circular, que abre y cierra el mismo verso: “no moriré del todo amiga mía”, Horacio se hace romántico e intimista. Si el poeta latino expresa sus ansias de inmortalidad en un tono solemne y rotundo, reconociendo y manifestando, ante todos, el gran mérito y la perdurabilidad de su

obra, el poeta mexicano busca un interlocutor más próximo para comunicar ese deseo de inmortalidad, su amiga:

¡No moriré del todo, amiga mía!,
de mi ondulante espíritu disperso,
algo en la urna diáfana del verso
piadosa guardará la poesía.

Esta destinataria procura una mayor intimidad. Y el contundente tono horaciano se transforma en atenuada duda:

Tal vez entonces por la boca inerte
oigas la voz de todo lo que duerme
¡con los ojos abiertos en mi alma!
(...)
Y acaso adviertas que de modo extraño
suenan mis versos en tu oído atento ... (Gutiérrez Nájera, en
Daustel 1970: 115)

Ese “tal vez” y ese “acaso” parecen revelar algún escepticismo, a pesar del “no moriré del todo”. En los versos de Horacio había una altísima valoración de su obra, también la hay aquí, aunque más modesta, recogida en estos melodiosos versos:

Al ver entonces lo que yo soñaba,
dirás de mi errabunda poesía:
“era triste, vulgar, lo que cantaba...
¡Mas que canción tan bella la que oía! (Gutiérrez Nájera, en
Daustel 1970: 115)

En este poema las palabras latinas “non omnis moriar” no aportan ningún sentido inexistente u oculto en los versos. No hacen sino expresar en otra lengua la idea de perdurar más allá de la muerte, que se repite, como un estribillo, en tres estrofas; con ello, se intensifica el deseo de inmortalidad latente. Y al desplazar el “no moriré del todo” y remitirlo, escrito en lengua latina, a Horacio,

su lugar originario, el poeta mexicano no sólo está reconociendo explícitamente su fuente, sino que está confirmando que esa inmortalidad es posible.

El dolor de la existencia atraviesa toda la poesía de Nájera, pero en "Pax animae" –titulado con dos sustantivos que evocan una inscripción funeraria–, desarrolla una poética propia de un romanticismo que declina. Esta composición programática manifiesta que el poeta no debe comunicar las reacciones de su ánimo ante la vida, ante el dolor. Debe ser altivo y servirse de esa experiencia doliente de un modo contenido:

¡Ni una palabra de dolor blasfemo!
Sé altivo, sé gallardo en la caída,
¡Y ve, poeta, con desdén supremo
todas las injusticias de la vida!

No busques la constancia en los amores,
no pidas nada eterno en los mortales,
y haz, artista, con todos tus dolores
excelsos monumentos sepulcrales.

En mármol blanco tus estatuas labra,
castas en la actitud, aunque desnudas,
y que duerma en sus labios la palabra...
Y se muestren muy tristes... ¡pero mudas! (Gutiérrez Nájera, en Daustel 1970: 110)

Aunque la fuente de la poesía es el dolor, el poeta debe imitar a las estatuas que, mudas, muestran su desnudez. Hay un cansancio del lamento romántico; hay una búsqueda de una estética nueva, una necesidad de expresar la tristeza, la mentira, la injusticia que es el mundo, de una manera callada: "Haz con todos tus dolores excelsos monumentos sepulcrales", como este poema, monumento sepulcral, en el que reza la inscripción "Pax animae".

No son únicamente los poetas mexicanos quienes acuden a la lengua latina para dar título a sus poemas. Darío Herrera, el es-

critor panameño que, como muchos otros poetas hispanoamericanos de este siglo, fue periodista y, además, profesor de literatura y, como muchos de ellos, también desempeñó cargos diplomáticos, y más aún, como muchos, no solo fue poeta, sino un reconocido prosista, escribió un poema que tituló "Eros, lumen, numen":

¡La noche blanca,
la noche blanca, como el siniestro blancor del hielo;
la noche muda,
la noche muda cual las auroras de un mundo muerto;
la noche triste, la noche triste como el ambiente de un cementerio
la noche blanca, la noche muda, la noche triste
sobre la angustia de mi cerebro!

¡Y en esa noche, de amargo duelo,
sobre la nieve cáustica y fría,
sobre la nieve cáustica y fría como el desprecio;
(...)
yo caminaba,
siempre subiendo,
sobre las cimas y los abismos de aquella ruta,
(...)
iba avanzando la caravana,
de mis tenaces, tristes recuerdos.
Iban marchando como fantasmas, bajo la noche,
sobre la nieve, que era el sudario de aquel desierto...
Cuando de pronto...
(...)
Sobre el sudario de aquel desierto
apareciste
tú, que violabas así el misterio
de lo futuro,
tú, que a mi encuentro
viniste, toda radiante y bella,
como la viva forma tangible de mis anhelos
(...)

Con paso firme, con paso firme seguimos luego.
Y así salvamos todas las cimas,
y así llegamos del viaje al término... (Herrera, en Mosquera
Martínez 1964: 161)

Tales nombres, anunciadores de algo misterico, dispuestos en una suerte de gradación, en asíndeton y con un sonoro *homoioleuton*, dan cuenta de la preocupación léxica y formal que es constante en los modernistas y también en este rubendariano. Dan, sin duda, cuenta de los modelos del poeta, pues resulta inevitable no recordar el *nomen, numen, lumen* de Víctor Hugo y, sobre todo, las palabras *Eros, vita, lumen* escritas debajo del título del poema "Autumnal" del libro *Azul* de Rubén Darío, a quien consideraba su maestro y al que en una carta escribía: "A Vd., amigo mío, siempre le evoco y le leo con afecto y admiración intelectual" (King Colman 1986: 273-274 y Mosquera Martínez 1964: 106). Y procuran, finalmente, la unión del contenido romántico y de la forma modernista del poema con lo clásico, no sólo por la lengua en la que han sido escritas, sino porque *Eros, lumen, numen*, el Amor, la luz y la divinidad, parecen llevarnos al cuento de "Psique y Cupido" (Rubio Fernández 1983: 141-187), en el que el alma, que ha violado el secreto al iluminar con la lamparilla el rostro del Amor, tras un camino iniciático difícil de purificación, tras bajar a los infiernos, se renueva y consigue la felicidad anhelada en el encuentro definitivo con el Amor, con *Eros*, que es, al tiempo, la divinidad, *numen*. Así podría leerse este poema que, entonces, sería el viaje del alma que en medio de la oscuridad y del frío, "en esa noche, de amargo duelo, sobre la nieve cáustica y fría", emprende un camino, desde casi la muerte, "cementerio", "fantasmas", "sudario", camino de ascenso, siempre hacia arriba, "sobre las cimas y los abismos", hasta encontrarla a ella, el Amor. Radiante como la luz (*lumen*) se le aparece al enamorado y en ese encuentro alcanza la felicidad: "siente la vida que circula ardiente y ágil entre su cuerpo". Con paso firme siguen juntos, salvan cimas y culminan un largo periplo. Es, pues, un poema en el que el amor, a través del título, "Eros, Lumen, Numen", se sublima, se convierte en algo

divino, se presenta como algo casi místico.

Podrían citarse otras muchas composiciones, “Ultima necat”, de Gutiérrez Nájera; “Sub umbra”, “Semper”, “Sicut nubes”, de Rómulo Durón; “In hoc signo”, “Beatus ille” o “Sursum” de Díaz Mirón.

3. *Tántalos y Acteones*

Me voy a detener en el último poema citado, pero no por su epígrafe, de nuevo en latín, sino porque nos va a permitir desviar la mirada a otros elementos de esa tradición clásica que salpican los versos de estos autores. Los escritores de las tierras de América aluden, evocan y recrean las figuras o leyendas de la mitología de Grecia y Roma en innumerables y variados contextos. Venus o Afrodita, Júpiter tonante, Pan, Narciso, Prometeo y Tántalo renacen en las estrofas de sonetos, endecasílabos o décimas. A veces, su aparición fecunda y enriquece el poema; en ocasiones, resulta banal o un simple adorno estético o erudito.

Salvador Díaz Mirón es el autor de “Sursum” (Castro Leal 1966: 38-42). La poesía es para él consuelo. El poeta encuentra en ella alivio a su dolor. Ya el cubano José Martí en “Versos sencillos” llama al verso “dulce consuelo” y escribe: “¿Qué importa que tu puñal / se me clave en el riñón? / ¡Tengo mis versos que son / más fuertes que tu puñal!” (Martí 1985: 121). Pero, si tal es el verso en los románticos, un consuelo del dolor individual, ya en ellos mismos, en aquellos que transitan en busca de otros caminos, la poesía es consuelo colectivo. El poeta abandona su dolor y asume el dolor de todos. Así expresa el apasionado periodista y maestro veracruzense, cuya agitada vida le llevó a la cárcel por homicidio en defensa propia, su concepción del poeta. La voz de este debe elevarse (*sursum*) en un himno que parezca un trueno, como protesta ante el dolor, las desdichas, la aflicción que el mundo, cual Tántalo, sufre:

Cuando el mundo, ese Tántalo que aspira
en vano al ideal, se dobla al peso

de la roca de Sísifo, y espira
quemado por la túnica de Neso;
(...)
cuando gime entre horribles convulsiones
para explicar sus criminales yerros,
mordido por sus ávidas pasiones,
como Acteón por su voraces perros;
cuando sujeto a su fatal cadena
arrastra sus desdichas por los lodos,
y cada cual, en su egoísta pena,
vuelve la espalda a la aflicción de todos...
El vate con palabras de consuelo,
debe elevar su acento soberano
y consagrar, con la canción del cielo,
no su dolor, sino el dolor humano (Díaz Mirón, en Castro Leal
1966: 39).

Estas figuras míticas enlazadas por el poeta y unidas por un destino común, el de soportar un inútil e incesante sufrimiento o una cruel e injusta venganza, como Hércules abrasado por la túnica de Neso o el hermoso Acteón devorado por sus perros, proporcionan una visión del mundo, desgraciado y sufriente, potenciada. Y en esa medida, engrandecen y acrecientan la función del poeta, bardo que ha de cantar la redentora utopía, como esa estatua colosal de Memnón que los etíopes levantaron junto a Tebas y que al roce de los rayos del sol producía un sonido melodioso, mientras la oscuridad la hacía plañir. Es el poeta, pues, un ser privilegiado que puede consolar a los demás, que puede aliviar ese dolor que recorre el poema y que está en todas las cosas: “el mal impera de la choza al solio / todo es dolor o iniquidad o cieno/ pueblo, tropa, senado y capitolio”.

Pero ese dolor parece tener para Díaz Mirón una causa social y, entonces, el canto del poeta ha de ser la voz del historiador:

¡Canta la historia al porvenir que asoma,
como Suetonio y Tácito la escriben!

Cántala así, mientras en esta Roma
Tiberios reinen y Seyanos priven! (Díaz Mirón, en Castro Leal
1966: 41).

Así, ante un mundo sufridor, cubierto de injusticias y tristezas, encarnado en Sísifo, Acteón o Tántalo, el poeta no debe guardar silencio. Y más aún, frente al dolor de la humanidad, resulta indecente e inmoral cantar los sentimientos más íntimos:

Guardar silencio (...)
Ser un Aquiles que a la lid prefiera
recordar a Briseida en el retiro,
aunque Patroclo batallando muera...
¡Eso es mentir a Dios! (Díaz Mirón, en Castro Leal 1966: 41).

Díaz Mirón nos ofrece un Tántalo mundo desesperanzado, pero en los versos de estos escritores del XIX hay otros Tántalos. El hondureño Rómulo E. Durón, en su libro *Ensayos poéticos* escribe:

Horrible es el martirio de Tántalo, alma mía.
Allí desesperado, contempla cuanto ansía,
y allí morir desea y ni aun morir puede él!...
(...)
En esa triste historia, mujer encantadora,
¿no ves la historia mía, la historia de mi amor?
Tú eres el verde árbol, la fuente bullidora...
Yo soy el que sucumbe de sed devoradora...
Tú eres el tormento... Y Tántalo, soy yo! (Durón 1887: 9)

Tántalo ya no es el mundo que sufre, es un Tántalo menos pretencioso, se conforma con ser el poeta enamorado, que soporta el martirio de contemplar lo que desea sin esperanza de alcanzarlo, como el hijo de Júpiter y Pluto sufría el castigo de padecer una sed y un hambre eternas sin poder beber del agua ni comer del árbol que huían de él. Agua y árbol son aquí la mujer encantadora, inalcanzable, verde árbol y fuente bullidora, tormento de quien sucumbe de

sed. Tántalo es, pues, proteico. Ya es el mundo dolorido o un simple hombre enamorado, pero, en cualquier caso, símbolo de un sufrimiento que se percibe como constante y eterno.

En el poema de Díaz Mirón hemos visto también personajes de la historia y de la literatura romanas presentados como modelos literarios o de conducta: Tiberio, Seyano, Tácito o Suetonio. Estos y otros hombres ilustres de la vieja Grecia y de la vieja Roma discurren por la poesía del s. XIX.

Manuel José Othón, en una oda dedicada a la juventud, leída con motivo de una distribución de premios de un Instituto, asume Roma como paradigma, y propone mirar en ella los ejemplos que han de seguirse o desecharse; admirarla en su justicia y despreciarla en su vileza:

Ved el ejemplo allí: se hace tirano
el déspota romano
en la soberbia meretriz del Tíber.
Todo es llanto doquier, todo tristeza...
pero de pronto se estremece Roma;
¡Espartaco levanta la cabeza
y el poder del patricio se desploma!
Mirad allí a Tarquinio
ya descendiendo de su augusto solio
y regando con sangre su camino
de la Roca Tarpeya al Capitolio.

Ved a Séneca, a Horacio y a Virgilio
ser más grandes que Lépido y que Bruto.
De Julio César ved morir las leyes
hechas con el puñal y la violencia,
y las leyes nacer de Justiniano
hechas con la razón y la conciencia.

Ved el ejemplo allí: mirad un pueblo
grande unas veces, otras miserable;
que en unas veces se miró pequeño

y en otras formidable.
¡Roma la grande, la soberbia Roma,
la patria de los Césares divina
con Cicerón y Numa fue gigante,
con Nerón y Calígula mezquina! (Othón, en Peñalosa 1997:
109-112).

4. *Césares*

En la oda, entre los numerosos hombres de la sociedad romana, hay un Julio César negativo, asociado al puñal y la violencia y convertido en nombre común para designar al que ostenta el poder absoluto. Por el contrario, César es descrito en un poema del panameño Justo Facio como audaz y valiente, sublimador de osados pensamientos de grandeza y sacrílego:

Es audaz y valiente, y su cabeza,
cual su nidada el águila en la cima,
para vuelos intrépidos sublima
osados pensamientos de grandeza (...) (Facio, en Monje 2006:
128)¹

Y viene a ser una variante del “rey de la casa” en un poema, quizá no bueno, pero de una deliciosa ingenuidad, de Juan de Dios Peza. Seguramente el más popular de los poetas de México, porque su inspiración y su escuela son las que más se acercan al gusto mexicano, no habituado todavía a las altas concepciones del arte, según escribía un crítico de la época (cf. Puga Acal 1999), y cuyos versos cantaban los niños. El título del poema es “César en casa” y dice:

Juan, aquel militar de tres abriles,
que con gorra y fusil sueña en ser hombre,

¹ El poema se titula “César” y forma parte del capítulo titulado “Bronces”.

y que ha sido en sus guerras infantiles
un glorioso heredero de mi nombre,

ayer, por tregua al belicoso juego,
dejando en el rincón la espada quieta,
tomó por voluntad, no a sangre y fuego,
mi mesa de escribir y mi gaveta.

Allí guardo un laurel (...)
con la atención de un ser que se emociona
miró las hojas con extraño gesto,
y poniendo en mis manos la corona,
me preguntó con intención: -“¿Qué es esto?”

-“Esto es –repuse– el lauro que promete
la gloria al genio que en su luz inunda...
-“¿Y por qué lo tienes?”
-Por juguete,
le respondió mi convicción profunda.

Viendo la forma oval (...)
se la ciñe (...)
y hecho un héroe se aleja por la sala.

¡Que hermosa dualidad! Gloria y cariño
con su inocente acción enlace ufano,
pues con el lauro semejaba el niño
un diminuto emperador romano.

Hasta creí que de su faz severa
irradiaban celestes resplandores,
y que anhelaba en su imperial litera
ir al Circo a buscar los gladiadores.

Con su nuevo disfraz quedé asombrado
(no extrañéis en un padre estos asombros),
y corrí por un trapo colorado
que puse y extendí sobre sus hombros.

Mirélo así con cándido embeleso,
me transformé en su esclavo humilde y rudo,
y –“¡Ave César!– le dije, dame un beso,
¡yo que muero de penas, te saludo!”

–“¿César?”– me preguntó lleno de susto
y yo sintiendo que su amor me abrasa,
–“¡César!” –le respondí– César Augusto
de mi honor, de mi honra y de mi casa”.

Quitéle el manto, le volví la espada,
recogí mi corona de poeta,
y la guardé, deshecha y empolvada,
en el fondo sin luz de mi gaveta. (Peza)²

Es la narración en verso de una escena familiar, y en ella la figura de César como símbolo del poder y de dominio, de sometimiento absoluto, se disfraza de ternura, porque el pequeño tirano es un César de tres años dominador de su padre que, embelesado, se transforma en su humilde esclavo.

Y en la búsqueda de personajes del mundo clásico, que, como huellas de aquel, han quedado en la poesía centroamericana de este siglo, resulta divertido y ocurrente el poema del escritor Juan Batres Montufar. Se trata del más importante poeta guatemalteco de su época, traductor libre de alguna oda de Horacio. En 1836, el *Semanario de Guatemala* abrió su sección de “Variedades” con una discusión sobre el suicidio. Los editores invitaban a los guatemaltecos a dar su opinión sobre tan delicado asunto, la intervención de Batres fue concluyente. Con él terminó la discusión. Publicó una larga composición, titulada “Suicidio” (Recinos 1962³: 21-26), en la que en tono jocoso y burlón enumera muchos de los más célebres suicidios de la historia o de la leyenda, para que cada uno elija “sobre el modo de morir, un modelo que imitar”, menciona el de Marco Bruto, el de Cayo Casio, el de Mitrídates, el de Hero o el de Lucrecia. Y advierte al lector que, si

² URL: <http://www.los-poetas.com/l/peza1.htm>.

expusiera todos, estaría haciendo versos hasta la hora de su muerte. Por eso, sólo citaré algunos, y añade: “Que no quiero fastidiarte /ve leyendo hasta cansarte, / y así que estés muy cansado/descansa lector amado / no vayas a suicidarte”.



Bibliografía

- CASTRO LEAL, A. (1966) *Salvador Díaz Mirón: Poesías completas*, México.
- DURÓN, R. E. (1887) *Ensayos poéticos*, Tegucigalpa.
- DAUSTEL, F. (1970) *Antología de poesía mejicana*, Zaragoza.
- GARCÍA PRADA, C. (1968) *Poetas modernistas hispanoamericanos. Antología*. Madrid.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (2001³) *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México.
- KING COLMAN, V. (1986) “Darío Herrera y Rubén Darío: Una amistad”, *Anales de Literatura hispanoamericana* 15, 271-277.
- MARTÍ, J. (1985) *Poesía Mayor*, La Habana.
- MONJE, C.F. (2006) *Justo A. Facio: Mis versos*, San José de Costa Rica.
- MOSQUERA MARTÍNEZ, G. L. (1964) *Darío Herrera, modernista panameño*, Madrid.
- ORJUELA, H. (1996) *José Asunción Silva: Obra Completa*, Madrid.
- ORTEGA, J. (2007) *Rubén Darío: Obras Completas. Poesía, T. I*, Madrid.
- PEÑALOSA, J. A (1997) *Manuel José Othón: Obras Completas, T I y T. II*, México.
- PEZA, J DE DIOS. URL: <http://www.los-poetas.com/l/peza1.htm>.
- PUGA ACAL, M. (1999) *Los poetas mexicanos contemporáneos: Ensayos críticos de lummel: Salvador Díaz Mirón, Manuel Gutiérrez*

La poesía en México y Centroamérica: entre *Eros*, *Lumen*, *Numen* y Tántalos, Césares...

Nájera, Juan de Dios Peza, México.

RECINOS, A. (1962³) *Poesías de José Batres Montúfar*, Guatemala.

RIVERA-RODAS, O. (1988) *La poesía hispanoamericana del siglo XIX*,
Madrid y México.

RUBIO FERNÁNDEZ, L. (1978) *Apuleyo: El asno de oro*, Madrid.

CAPÍTULO 6

Huellas clásicas en el teatro argentino *AntígonaS: linaje de hembras* de Jorge Huertas

Lidia Gambon
Universidad Nacional del Sur

1. *Huellas clásicas en el teatro argentino*

1.1. *La tradición clásica como objeto de estudio y problema*

Toda vez que alguien se propone abordar el tema de tradición clásica (especialmente el de la tradición clásica en la dramaturgia nacional) el panorama es de una compleja incertidumbre. Así, por sobre la certeza de que la pervivencia y omnipresencia de los mitos griegos en la literatura occidental alcanza a la literatura hispanoamericana desde sus orígenes mismos, y, en el caso de versiones dramáticas, más allá incluso del conocimiento y acceso a muchas o algunas de las versiones que recrean la presencia de figuras míticas emblemáticas como Medea o Antígona (menos frecuentemente, acaso, figuras masculinas como las de Agamenón, Orfeo, Edipo o Prometeo), hay dos hechos que podríamos considerar irrefutables. Por un lado, la dificultad de acceder tanto a los textos como a las representaciones dramáticas, por la escasa difusión que algunas de las obras han alcanzado o alcanzan. Por otro, la ausencia de una tradición sostenida en tal sentido, lo que se refleja en buena medida en la dificultad de contar con registros adecuados o con una bibliografía que pueda tener

pretensión de exhaustividad o revelarse de algún modo sistemática.¹ El resultado de la búsqueda en ambos sentidos es el mismo: el convencimiento de las omisiones en que irremediamente se incurrirá y de la precariedad de los repertorios (tanto bibliográficos como de las fuentes) de los que se parte para el análisis; ello muestra el campo de la tradición clásica para nosotros como uno de los menos desarrollados sistemáticamente, en proporción si no indirecta, al menos no del todo coherente con las creaciones y adaptaciones escénicas que circulan o han circulado por algunos de nuestros teatros.

Tanto más incierto se presenta el panorama cuando pretendemos indagar en las versiones de la dramaturgia más cercana. Así sucede, por ejemplo, si quisiéramos referir a la tradición clásica en la dramaturgia argentina del llamado período postdictadura (1983-), y más específicamente –como lo haremos aquí al hablar de Jorge Huertas– a las que responden al fenómeno teatral que ‘estalla’ tras la crisis nacional de 2001, aunque no ignoremos que este fenómeno habla de un verdadero ‘renacimiento del teatro’ nacional, de una dramaturgia joven e independiente que, con diversidad de estéticas y aristas a veces polémicas, ha generado

¹ Un hecho que nos pone frente a obvias desventajas en relación con proyectos emprendidos en el marco de diversas investigaciones, como los que especialmente en España, por ejemplo, han dado a luz los volúmenes colectivos editados anualmente durante la última década por De Martino y Morenilla Talens (más recientemente junto con Bañuls Oller) sobre teatro clásico y su pervivencia en la cultura occidental (ver algunas de las referencias en la bibliografía). De igual modo los volúmenes editados por los profesores de la Universidad de Granada, López y Pociña (2001; 2008; 2009). Una recopilación bibliográfica actualizada sobre la tradición clásica en las literaturas hispánicas e hispanoamericanas del siglo XXI durante el período 2001-2005 ofrece Camacho Rojo (2008: 337-376), de la que pueden extraerse conclusiones como las que señalamos. Sobre dramaturgia en particular, mencionaremos las investigaciones del Grupo Docente LOGOS (Departamento de Filología de la Universidad de Almería), para las que puede consultarse el sitio web: <http://dramaticagraecohispanica.wikispaces.com/>; el proyecto pretende elaborar una base de datos que incorpore el registro y la bibliografía crítica especializada de todas las adaptaciones, reelaboraciones y versiones teatrales españolas de dramas antiguos, así como de las representaciones contemporáneas de obras clásicas.

movimientos convocantes y profundamente significativos como el llamado “Teatro por la identidad”.² Y aunque no podemos ignorar tampoco en este punto, claro está, la serie de estudios metódicos que sobre la historia del teatro y la poética teatral de postdictadura ha venido realizando con una importante difusión y repercusión el equipo de historiadores teatrales del Área de Artes Escénicas: Teoría, Crítica y Comunicación, dependiente del Centro Cultural de la Cooperación que coordina Jorge Dubatti.³ Una rápida ojeada a dicha serie pareciera permitir concluir *prima facie* la reducida presencia de la tradición clásica grecolatina en el teatro de los últimos treinta años; pero llegados a este punto, surgen de inmediato los contraejemplos: *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro, *Salto al cielo* (1991) de Mauricio Kartun, *Despojos para Medea* (1992) de José Luis Valenzuela, *Medea de Moquehua* (1992) de Luis María Salvaneschi, *La Hechicera* (1997) de José Luis Alves, *AntígonaS: linaje de hembras* (2002) de Jorge Huertas, *Antígona... con amor* (2003) de Hebe Campanella, *Antígona, ¡no!* (2003) de Yamila Grandi, *Prometeo. Hasta el cuello* (2008) de Juan José Santillán.⁴ Con innovaciones formales y nuevos marcos

² Schanton (2003) señala, para un momento en que aún podían percibirse en Argentina los efectos devastadores de la crisis económica de 2001, una estadística reveladora: el teatro de Buenos Aires ofrece entonces cada sábado más de ciento cincuenta puestas en escena de teatro independiente o alternativo (más espectáculos que Londres); y se abren por año una decena de salas. Si el Teatro Abierto (en que se inscribe G. Gambaro) estableció desde su origen (1981) un frente artístico contra la dictadura militar y representó una forma de militancia con un fuerte compromiso con la situación histórico-social, tras el fin de la dictadura surgen nuevos movimientos, como Teatro por la Identidad (2000), que representan igualmente formas de resistencia y resiliencia contra ella y reafirman la función social del teatro. Cf. Dubatti (2006a).

³ El equipo ya lleva publicados tres volúmenes: *Micropoéticas I* (2002), *II* (2003) y *III* (2006), a los que deberían añadirse otras compilaciones de ensayos de Dubatti, como *El teatro teatra* (2009).

⁴ Citamos aquí solo algunos ejemplos de los que tenemos conocimiento, sin pretensiones de exhaustividad. Para las reelaboraciones del mito de Antígona y de Medea en la dramaturgia argentina de las dos últimas décadas, cf. Pianacci (2008) y Zayas de Lima (2010). Por su parte, *Prometeo. Hasta el cuello* es una obra inédita escrita por Juan José Santillán sobre una idea original de Diego Starosta, director y autor de la puesta

conceptuales, experimentando siempre con nuevos lenguajes, este teatro nacional “teatra”,⁵ y al hacerlo sigue fiel en esencia al origen socio-político del teatro antiguo, dialoga con los modelos griegos. Por un lado, entonces, obras como la de Jorge Huertas –y aun otras menos difundidas como la de Santillán– vienen a reafirmar en un tiempo de “mitologías astilladas” (la imagen pertenece a este autor) esa ancestral energía generadora del teatro que vuelve una y otra vez, como hace más de veinticinco siglos, a las grandes sagas mitológicas, inscribiéndolas en esa cadena de resemantización que estuvo en el nacimiento mismo del género. Por otro lado, el modo en que esta cadena de resemantización se vincula con nuestra historia, el modo en que el referente clásico sigue aportando su carga simbólica de una forma que explica o se explica en nuestra misma historia, es, en alguna medida todavía una deuda pendiente.

Esta asignatura pendiente no es, insistiremos, patrimonio exclusivo nuestro. Pero mientras existen diversos intentos de responder a ella, no alcanzan en nuestro caso, creemos, un grado de sistematización, debatiéndose como se debate esa disciplina que ha dado en llamarse ‘Tradición Clásica’ (o con mayor rigor y menor amplitud referencial ‘Recepción’ literaria) entre objetos de estudio escindidos epistemológicamente, entre la filología y la literatura grecolatina antigua y las modernas literaturas vernáculas.⁶

en escena de esta nueva versión de la tragedia de Esquilo. La obra se enmarca en el proyecto de teatro independiente “El Muererío”, fundado por Starosta en 1996. Agradecemos profundamente a su director el facilitarnos no solo el acceso a la pieza, sino igualmente a su ensayo “Derrotero encadenado. Un tránsito hacia la obra *Prometeo. Hasta el cuello*”, en que Starosta se explaya acerca de la génesis de su nuevo Prometeo y del sentido de trabajar una tragedia clásica. Nuestro agradecimiento también a Jorge Huertas, que fue quien nos proporcionó el dato de esta obra y nos facilitó el contacto inicial con el director.

⁵ Como afirma M. Kartun en el prólogo a la obra de Dubatti (2009: 9): “porque lo que hace el teatro desde hace siglos en su bastardo apareo entre lo profano y lo mítico es nada más y nada menos que teatrar.”

⁶ Cf. García Jurado (2007: 166).

1.2. Huellas clásicas en el teatro argentino: el mito de Antígona

Sobre el mito de Antígona en particular, y su lugar en el teatro latinoamericano de posguerra, contamos con el reciente trabajo de Rómulo E. Pianacci.⁷ La leyenda “inédita” que acompaña muchos de los títulos de las piezas que allí se referencian habla de las dificultades de emprender estudios de la naturaleza de los que aquí hablamos. Al pasar revista a una veintena de Antígonas criollas (Argentina: 8, Brasil: 1, Chile: 1, Colombia: 1, Cuba: 1, México: 3, Nicaragua: 1, Perú: 2, Puerto Rico: 1, República Dominicana: 1 y Venezuela: 2),⁸ el estudio de Pianacci acota la referencia a las piezas producidas entre 1952 y 2007, momento histórico que define en el continente un escenario “plagado de Creontes” (76) y un teatro signado, entonces, por una fuerte connotación ideológica, política y social. Al recrear el personaje puesto en escena por primera vez por Sófocles, este teatro (quizás el argentino con una frecuencia mayor que el de otros países latinoamericanos) vuelve sobre los mismos enfrentamientos dialécticos planteados por la tragedia (privado *vs.* público, leyes divinas *vs.* humanas, estado *vs.* familia e individuo, hombres *vs.* mujeres, jóvenes *vs.* adultos), otorgándoles en un nuevo escenario su nuevo sentido.⁹ Entre las Antígonas argentinas se mencionan:

⁷ Cf. Pianacci (2008).

⁸ Brasil: *Pedreira das almas* (1979) de Jorge Andrade; Chile: *Antígona, historia de objetos perdidos* (2002) de Daniela Cápona Pérez; Colombia: *Antígona y Actriz* (2004) de Carlos Eduardo Satizábal; Cuba: *Antígona* (1993) de Joel Saéz; México: *La joven Antígona se va a la guerra* (1968) de José Fuentes Marel, *Los motivos de Antígona* (2000) de Ricardo Andrade Jardí y *La ley de Creón* (2001) de Olga Harmony; Nicaragua: *Antígona en el infierno* (1958) de Rolando Steiner; Perú: *Antígona* (1964) de Sarina Helfgott y *Antígona* (2000) de José Watanabe; Puerto Rico: *La pasión según Antígona Pérez* (1968) de Luis R. Sánchez; República Dominicana: *Antígona-Humor* (1968) de Franklin Domínguez y Hernández; Venezuela: *La fiesta de los moribundos* (1966) de César Rengifo y *Antígona* (1978) de José Gabriel Núñez. Además, se mencionan en la introducción otras seis piezas colombianas y una venezolana estrenadas en el *Festival Magdalena Antígona* en el encuentro “Mujeres, Arte y Parte en la Paz de Colombia” (Bogotá, 2006). Otra Antígona cubana: *Detrás queda el polvo* (1968) de José Triana. Cf. López & Pociña (2010).

⁹ Pianacci (2008: 173-181) destaca en sus conclusiones el carácter heterodiegético de las Antígonas latinoamericanas: todas ellas abandonan —real o simbólicamente— el escenario de Tebas para situar la acción en América.

1. *Antígona Vélez* (1952) de Leopoldo Marechal, obra en seis cuadros ambientada en el período argentino de la conquista del desierto, en la pampa despoblada, con la estancia de los Vélez (“La Postrera”) como frontera límite del espacio civilizado.
2. *El límite* (1958) de Alberto de Zabalía, tragedia en dos actos ambientada en el s. XIX, en el período de luchas civiles de Juan Manuel de Rosas.
3. *La cabeza en la jaula* (1987)¹⁰ de David Cureses, tragedia en tres actos de carácter histórico, ambientada en la villa de Guaduas de la Colombia de comienzos del s. XIX, durante la guerra de independencia española (entre los años 1811 y 1820) que enfrenta el drama desatado por la muerte sacrílega de José Antonio Galán y el fusilamiento posterior de Policarpa Salavarrieta.
4. *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro, una nueva y paradójica Antígona, fuera del tiempo, que cuenta su historia en el tiempo de la Argentina de la última dictadura militar.
5. *Golpes a mi puerta* (1988) de Juan Carlos Gené, pieza en tres actos ambientada en un lugar indeterminado de Latinoamérica, un país innominado oprimido por una dictadura.
6. *AntígonaS: linaje de hembras* (2001) de Jorge Huertas.
7. *Antígona ... con amor* (2003)¹¹ de Hebe Campanella, obra breve enmarcada en la Argentina de los años previos al advenimiento de la dictadura (1973-76), con el episodio emblemático de la matanza de Ezeiza, y una contienda fraterna que enfrenta a grupos militantes antagónicos.
8. *Antígona, ¡no!* (2003)¹² de Yamila Grandi, ambientada en la

¹⁰ La obra se estrenó con dirección del propio Cureses en el Teatro El Gorro Escarlata (T.E.G.E) el 12 de julio de 1963, y fue reestrenada posteriormente en el Teatro Candilejas de Rauch con la misma dirección el 26 de octubre de 1985. La edición de la obra es, sin embargo, posterior. Fue el mismo grupo de teatro El Gorro Escarlata el que la editó en 1987, con prefacio del escritor argentino Manuel Mujica Láinez.

¹¹ La obra fue mención del Premio Edenor, destinado a teatro breve.

¹² Estrenada en el ciclo 2003 de Teatro por la Identidad, la obra insiste en la denuncia a la falsa historia oficial en relación con la apropiación de menores, una temática que

época actual, en que Antígona Reis busca a su hermano nacido en el cautiverio de la dictadura militar.

Mientras sobre las obras de L. Marechal y de G. Gambaro existen varios estudios, no así sobre las otras piezas, que tampoco han alcanzado la difusión de estas.¹³ Considerado en su conjunto, sin embargo, el registro habla de un importante número de reescrituras dramáticas nacionales en el último medio siglo, en sintonía, pero también como reivindicación de la apropiación de este mito en nuestro continente frente a otras más conocidas y difundidas versiones de las dramaturgias europeas.

Estas “Antígonas” criollas tienen, quizás, algo de azaroso, por el modo de alumbramiento, la forma en que pudieron en ocasiones llegar a su existencia;¹⁴ en su referencia al contexto político, se sirven del núcleo esencial del mito (la resistencia de Antígona a obedecer los mandatos de un gobernante que impone las leyes del estado por encima de las de la familia y de los dioses) para denunciar el autoritarismo de diferentes momentos de nuestra historia, trascendiendo incluso a veces las fronteras del país; y, por sobre todo, vuelven, en el devenir del tiempo, con repetido énfasis, sobre el conflicto genérico, un núcleo idiosincrásico que subyace al mismo hipotexto sofócleo. Del somero relevamiento se desprende también, como no podría ser de otro modo, el lugar emblemático que el mito de la hija de Edipo ocupa en la dramaturgia de postdictadura, en sus diferentes momen-

se halla en la génesis misma de este teatro. Sobre este movimiento, cf. Devesa (2003), en cuyo apéndice se listan todas las obras de los ciclos 2000, 2001 y 2002 de este movimiento teatral.

¹³ Sobre estas piezas, ver el relevamiento bibliográfico de n. 18 y 29 en López & Pociña (2010: 351).

¹⁴ Así la *Antígona Vélez* de Marechal, que hoy ha alcanzado una amplia difusión, llegó a estrenarse solo en virtud del empeño de la entonces esposa del presidente argentino, Eva Perón, para dotar a la temporada del Cervantes de una voz femenina con identidad criolla, y de un escritor abiertamente adscripto a la ideología oficial. Paradójicamente, por otra parte, en la misma década de *Antígona Vélez*, *El límite* denunciaba en Perón a la figura del tirano de Sófocles.

tos a lo largo de más de un cuarto siglo de historia.¹⁵

En rigor, como ha afirmado recientemente Jorge Dubatti (2006a), el teatro argentino de los últimos treinta años habla fatalmente, lo quiera o no, de la dictadura y sus proyecciones; es una construcción memorialista de la experiencia del horror y la aberración del genocidio de la última dictadura militar en Argentina (1976-1983), de la represión, el terror, los secuestros, los desaparecidos, el cautiverio en cárceles clandestinas de detención, la tortura y el asesinato, el robo de niños y el falseamiento de identidades, la violación de los Derechos Humanos. Ese mismo horror que gestó en el país dinámicas de resistencia y lucha, como la experiencia de Teatro Abierto (1981), fue de modo sostenido buscando y hallando en el teatro nacional otras formas alternativas de metabolizar un dolor y una culpa social:

La Postdictadura remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. Una vasta zona del teatro actual trabaja sin pausa, y de diferentes maneras, en la asunción del horror histórico, la construcción de memorias del pasado, la denuncia y el alerta de lo que sigue vivo de la dictadura en el presente. Llamamos a esa zona el *teatro de los muertos*. Acaso alguna vez saldremos de la Postdictadura, pero no será en lo inmediato, ni está claro cuándo. (Dubatti 2009: 124)

En ese teatro, a la vez creación estética e ideológica, conjugando la potencia de danza, música y lenguaje de la tragedia clásica, pero con un ritmo irreverente y a la vez auténticamente rioplatense que le otorga una nueva y particular resonancia, nace con Huertas la primera Antígona argentina de un nuevo siglo y del nuevo milenio.

¹⁵ Dubatti (2009) distingue internamente dentro del período postdictadura: a) la “primavera democrática” y su crisis (1983-1989), b) el auge neoliberal y su crisis (1989-2003) y c) los desafíos actuales del peronismo kirchnerista (2003-2008), destacando que los sub-períodos muestran, no obstante, una cohesión profunda, otorgada por la forma en que en el proceso de redescubrimiento y redefinición del país la dictadura se presenta a través de todos ellos como continuidad y como trauma.

2. Huellas clásicas en el teatro argentino: la *Antígona* de Huertas¹⁶

Jorge Horacio Huertas (1949-) es un escritor —especialmente de obras de teatro—, psicólogo e investigador social, radicado actualmente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Su trayectoria en el género dramático (al que se incorporó ya tempranamente en 1972 como actor, integrando la compañía Teatro del Sur dirigida por Roberto Durán) revela en principio a alguien especialmente comprometido con todas las instancias del proceso dramático, desde la creación y la representación, en su rol de autor, actor y director, hasta la enseñanza, como profesor de teatro en la provincia de Buenos Aires. En virtud de este mismo compromiso integró junto a autores como Mauricio Kartun en 1984, en el resurgir de la democracia nacional, un taller dramático de autogestión.

De modo particular en la escritura, Huertas se muestra como un autor versátil, que no solo experimenta con los más diversos géneros, sino, y de igual modo, con los más diversos públicos.¹⁷ Lleva escritas ya unas veinte obras para teatro, estrenadas en el país y en el extranjero, la mayoría de ellas publicadas (algunas en volúmenes colectivos),¹⁸ lo que les ha posibilitado alcanzar cierta difusión. Los variados premios recibidos durante la última década descubren no solo la consecuente continuidad de Huertas en la labor teatral.¹⁹ Tam-

¹⁶ Sobre el autor, sugerimos visitar el sitio web: <<http://www.autores.org.ar/jhuertas/>>.

¹⁷ Así ha escrito dramas (e.g. *Subterráneo*), obras breves (*El Inocente*, *La tierra del cielo*, *Crac*), comedias (*Una amistad de años*, *Password*, *Algo contigo*), comedia musical infantil (*Agapito el pez viajero*), novela (*Los niños transparentes*). Paralelamente a su labor como dramaturgo, también fue guionista de ciclos televisivos como *Ficciones* (1984), dirigido por S. Renán y *Hombres de ley* (1988-1989), este último transmitido por ATC y merecedor de varios galardones. Ha participado más recientemente (como autor, actor y/o director) en diversas obras (e.g. *El panteón de la patria*, *Guerra y paz*, *Andar sin pensamiento*, *La tierra del cielo*, *Aguada Quehue*).

¹⁸ Como *La noticia del día* (2002), donde se publica *Aguada Quehue* y *Exilios. 18 obras de teatro de autores argentinos, mexicanos y españoles* (2003), donde se publica *La tierra del cielo*.

¹⁹ *AntígonaS: linaje de hembras* obtuvo en 2008 una mención honorífica del gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Huertas ha recibido premios también por: *Subterráneo* (Primer Premio de teatro Coca-Cola, 1982; premio Argentores 1983), *Andar sin pensamiento* (premio para escritores latinos del Stage

bién dan cuenta de una escritura comprometida con la realidad social y la identidad nacional (especialmente en dramas como *El inocente* con el que, sumándose a la lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo, participó en el segundo ciclo de Teatro por la Identidad en el año 2001, a veinticinco años del golpe militar).

La primera incursión de Huertas en el terreno teatral se produce en 1981, cuando participando de los talleres de dramaturgia de Ricardo Monti escribe *Subterráneo*, pieza que relaciona la ciudad con la marginalidad, estrenada en 1983 y publicada el mismo año. En 1988 estrena en Rosario la obra *La Cruz del Sur*. Más de diez años después, y tras haber experimentado diversos géneros, nace *AntígonaS: linaje de hembras*. Con ella el autor da voz a un personaje completamente nuevo respecto de su producción teatral anterior, donde la mitología clásica, en ocasiones presente, había ocupado un lugar tan solo tangencial.²⁰

La pieza se representó por primera vez en Grecia en agosto de 2001 en el “Primer Festival Internacional de Teatro Griego Antiguo de Kalamata”.²¹ Tras una gira por Pilos y Atenas, se estrena finalmente en Argentina en septiembre de 2002 en el Teatro Argentino de La Plata, bajo la codirección de Roberto Aguirre; en noviembre del mismo año se presenta en el Auditorium Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires.²² De estas primeras representaciones

Repertory Theatre, Houston, 2000/ premio del Concurso Internacional de Teatro de “Casa del Teatro” de Santo Domingo, República Dominicana, 2001), *Password* (mención del concurso 1999 del Instituto Nacional de Teatro, Argentina). *El inocente*, seleccionada en la convocatoria 2001 del ciclo Teatrola Identidad, fue una de las cuatro obras argentinas elegidas para el mismo ciclo de teatro en Madrid en 2007 y el proyecto *Exilios*, en el que Huertas participó junto a otros autores hispanoamericanos, obtiene una mención en 2004. Más recientemente, *El Panteón de la Patria* fue Primer Premio del Concurso Nacional Bicentenario de Obras Teatrales de la Secretaría de Cultura de la Nación y el Instituto Nacional de Teatro (2009).

²⁰ Así, por ejemplo, con la alusión a la figura de las Parcas en *Subterráneo*, la ópera prima del autor.

²¹ La obra representaba al Teatro de Repertorio del Norte, asociación de Teatro independiente de la Ciudad de Vicente López en Buenos Aires, Argentina.

²² Simultáneamente en noviembre de ese mismo año se publica la obra en editorial Biblos, con prólogo de Leandro Pinkler y de Mauricio Kartun. Todas nuestras citas son

destacaremos aquí un hecho: considerando que en el teatro antiguo los actores eran solo hombres, hay algo de paradójico, a la par que revelador del nuevo protagonismo femenino exaltado en la obra de Huertas en la circunstancia de que en la puesta original, a excepción de Creonte, todos los papeles fueran interpretados por mujeres.

Huertas retoma en su obra las escenas sustanciales del drama sofócleo (el encuentro entre hermanas, el anuncio de la prohibición de Creonte, el descubrimiento del guardián de la acción transgresora de Antígona, los enfrentamientos de Creonte con Antígona, Hemón y Tiresias, el lamento de despedida de la condenada), y va arquitecturando su pieza en torno a ellas, resignificándolas a partir de su contextualización en la Argentina contemporánea, un país signado por la pobreza, la corrupción y la violencia tras la última crisis económica.²³ Reduce y adapta las intervenciones dialógicas de los personajes, haciendo, sin embargo, que sus aspectos esenciales permanezcan.²⁴ El mito de la hija de Edipo le permite encontrar en él un modo de referir a hechos recientes de nuestra historia: la represión de estado y la desaparición de personas ocurrida durante la última dictadura militar.²⁵ Dramaturgos como Griselda Gambaro ya habían incursionado en torno a esta relación, denunciando en su *Antígona furiosa* el irreversible dolor de un pueblo por sus muertos sin enterrar. Pero la versión de Huertas se distingue por esa especial conjunción de presencias dramáticas que cobran vida en su obra: la figura de una mítica Eva Perón, apelada “la Embalsamada Peregrina”, el fantasma de J.

tomadas de esa edición; solo consignamos título de la escena y página. En octubre de 2007 la obra se representa en Córdoba (Villa María).

²³ No hay, sin embargo, en esta obra, como destaca Alonso (2010: 318), una contextualización temporal precisa, y más que proponerse el año 2001 hay un “inquietante y constante entrecruzamiento de tiempos, en donde se interroga sobre el futuro, a la vez que se evoca el pasado y se configura el presente”.

²⁴ Se han eliminado así en la pieza intervenciones como la de Eurídice, sin alterar la trama en lo relativo al suicidio de la esposa de Creonte.

²⁵ A este contexto aluden frases en boca de Creonte como: “Te juro que si no descubren quién fue y me lo traen, *los quemó a picana pura*” (75) o “Aunque sean de mi familia, las voy a *limpiar a las dos*” (45).

L. Borges (el nuevo Tiresias), el Río, sustituto de la llanura que oculta y “devora” los cuerpos insepultos, y el Bandoneón, instrumento emblemático de Buenos Aires y de su voz identitaria.

A excepción del Bandoneón, que es solo una presencia muda, y del Río, que no dialoga nunca, las intervenciones de todos los otros personajes se articulan en la pieza a partir de esa presencia y esa voz colectiva que encarna el Coro de hembras. Huertas otorga en su *Antígona* un lugar relevante a la función del coro, el personaje más complejo de la tragedia antigua, resolviendo así uno de los mayores desafíos que plantea su reescritura. Como resultado de la conjunción de presencias dramáticas, música, danza y poesía redefinen en su obra la íntima religación que tuvieron originalmente en el teatro. Ello sucede en especial en el diálogo recurrente (y por momentos irreverente) que el Coro de hembras entabla con el Bandoneón, al que reclama con insistencia atreverse a romper el silencio con un tango “que despierte la paz del cementerio” (22).

El texto se organiza en torno a diecinueve escenas (o fragmentos escénicos), diversos en su tono, estructura y extensión, los que alternadamente —en los momentos de mayor lirismo— asumen la forma de una poema en verso libre. Los diferentes acápites de estas partes en que se divide la pieza (“Insultos al Bandoneón”, “El Río”, “Ley divina”, “Preguntas al Bandoneón”, “Ley del hombre”, “El Río”, “Desobediencia”, “Advertencias al Bandoneón”, “Distintas leyes”, “Desprecios al Bandoneón”, “Letanía del Río”, “Compañeras”, “Mapa del alma”, “Padre e hijo”, “El adivino de la noche”, “Mentira y verdad”, “Adiós, Antígona”, “El abandono de Dios” y “Peste y enigma”) van marcando un ritmo poético, por momentos casi de letanía, en el que cobran protagonismo esencial los personajes emblemáticos del nuevo universo diegético, la porteña ciudad de Buenos Aires.

Huertas configura esta Buenos Aires contemporánea en torno a los dos espacios simbólicos que condensan su geografía y su historia: el Río de La Plata y la Plaza de Mayo (rebautizada con el nombre de “Ágora de Mayo”). Instala así la tragedia de Antígona en el escenario que es “el corazón mismo de la Patria” (25), la célebre plaza del pueblo, en cuya nueva denominación sincrética de “Ágora

de Mayo” se potencia el carácter político propio del referente espacial griego. El Río, por su parte, es el espacio de la sepultura negada, donde yacen los nuevos Polinices, ahogados en los llamados “vuelos de la muerte” que evoca abiertamente en la letanía el personaje de Huertas. En su prosopopeya este Río “hecho de tiempo” ha devenido para la ciudad encarnación de lo bestial, a la vez que fuente de contaminación por los crímenes que oculta.

Son muchas las referencias espacio-temporales al paisaje de Buenos Aires y a la realidad argentina en la obra. A través de las fragmentadas evocaciones de los personajes desfilan calles, plazas, parques y barrios típicamente porteños, como también alusiones a la historia del país:

CREONTE: Desde la Costanera hasta el Camino Negro, desde Liniers hasta Retiro sólo ella me ha desafiado. Yo gobierno y el pueblo me está mirando. Esta ciudad no es una casualidad, un acontecimiento, sino una decisión que debe llegar hasta el fin de los tiempos.

Por este sueño de plata soportamos todo; arrasada por los indios, fue fundada una y otra vez. Soportamos invasiones inglesas, tiranías, mazorcas, bombardeos, pestes y hasta el aluvión zoológico y sus patas en la fuente. Esta ciudad sufrió codicia de banqueros, miseria de políticos, oraciones vacías y ataque de traidores.

Y aquí está, respirando otro siglo bajo el mismo sol sin tiempo. (“Padre e hijo”: 49)

En estas referencias, Buenos Aires, la “París de América” (66), emerge como la nueva Tebas de una interminable guerra fratricida, ciudad de la *hybris* de Creontes todopoderosos y de la condena y el ultraje a sus mujeres-Antígonas, un espacio inevitable del oxímoron.²⁶

²⁶ Una envidiable “París de América” y aborrecible “ciudad ejemplo del violento mal” (66). En el canibalismo de esta Buenos Aires está presente otro hipotexto, el cuento “El hambre” de la *Misteriosa Buenos Aires* de M. Mujica Láinez.

ANTÍGONA: “¡Mírenme! Yo quisiera chuparme el sol de Buenos Aires para no morir, pero es inútil. Son mis últimos pasos sobre el Ágora de Mayo. Aquí, uno y otros, nos reunimos en idéntica locura. Aquí bramó el toro y metió miedo el aluvión de cuerpos. Aquí, los cánticos sacros: “¡Corpus Christi! Jesús Eucaristía!” ¡Cansada y sangrienta Patria que nos devora de atrás hasta el riñón!

¡Luz de shoppings, ensueños de neón, vidrieras sagradas!

Sin embargo, como en las chozas del Adelantado Mendoza, nos estamos comiendo, unos a otros, como en el primer día.”

(“Adiós, Antígona”: 60)

En cuanto a los personajes, resultan emblemáticos de este nuevo escenario, de un modo que no solo representa una innovación respecto de la tragedia sofoclea (como en el caso del Río, la Embalsamada Peregrina o el Coro de hembras), sino que se aparta considerablemente del hipotexto clásico. Esto es lo que sucede con Tiresias, cuya figura fantasmagórica, como pasa con la de la Embalsamada Peregrina y Eva Perón, está construida en base a un referente histórico, el escritor argentino Jorge Luis Borges.²⁷ Si hay algo de profético en los personajes de la Embalsamada Peregrina y Tiresias, si ambos se ubican en un plano que trasciende lo humano, ello se debe más bien a que vuelven de la muerte, ya que en Huertas los anuncios del “adivino de la noche”, aunque se relacionan con la peste y la contaminación como en Sófocles, son ante todo un palimpsesto de textos y tópicos borgeanos.

Borges y Evita son, como Buenos Aires, como el mismo “pecado santo” (27) de *Antígona*, parte del gran oxímoron que identifica y define a los argentinos. En este oxímoron anudan las más profundas contradicciones de un pueblo, que Huertas saca a luz en la reescritura de *Antígona*. Pero si la obra es pura porteñidad, si la nueva Tebas alcanza en Huertas su voz identitaria, ello se debe en buena medida a la personificada presencia del Bandoneón, y al lugar central que se

²⁷ Así, el lazarillo de este Tiresias/Borges ciego, que habla en inglés, es una joven muchacha (en obvia alusión a María Kodama).

confiere al tango en el juego polifónico de la obra. El texto se construye — como bien resume el epígrafe inicial de Homero Manzi—²⁸ con una multiplicidad de voces “recogidas” e “inventadas”, remitiendo a la tragedia de Sófocles con permanente intertextualidad, pero configurando el nuevo palimpsesto a partir de su imbricación con otras múltiples referencias literarias, musicales y discursivas, entre ellas especialmente letras de tango.²⁹ La cadencia del tango impregna toda la obra; y ello habilita la irreverencia de un lenguaje en el que irrumpen con frecuencia voces lunfardas que se yuxtaponen al texto sofócleo:³⁰

ANTÍGONA: (...) Y aunque quisieras ayudarme no lo aceptaría.

ISMENA: ¡Soberbia, compadrona!

ANTÍGONA: Yo enterraré a Polinices. (“Ley divina”: 26-27)

.....

CREONTE: ¿A todo el mundo se le suelta la lengua? ¿O se habla el idioma de la guaranga y yo no me di cuenta? Yo gobierno a mi modo.

HEMÓN: No hay ciudad de un solo hombre. O de pocos. Eso se llama oligarquía, papá.

CREONTE: Yo les daré una paz que merezca ser vivida.

²⁸ “Estoy lleno de voces y colores. Unas voces recogidas en el sonambulismo de la marcha; otras, inventadas tras mi propia soledad” (Homero Manzi, “Definiciones para esperar mi muerte”).

²⁹ E.g. “Fueron tres años” de Juan Pablo Marín; “Mi noche triste” de Pascual Contursi, “Papá Baltasar”, “Sur” y “Malena” de Homero Manzi, “Naranja en flor” de Homero Expósito. También se evocan los nombres de músicos, cantantes y autores de letras de tango como: Alfredo Gobbi (20), J. D’Arienzo (71), Aníbal Troilo (20, 71), Osvaldo Pugliese (70), el Polaco Goyeneche (20), Enrique Santos Discépolo (20), Enrique Cadícamo (71). Entre las referencias literarias, además de la obra de J. L. Borges, hay referencias al *Martín Fierro* y se citan varios autores argentinos.

³⁰ El ‘lunfardo’ es la expresión del habla coloquial rioplatense, el lenguaje “que habla el porteño cuando comienza a entrar en confianza”, diría el ensayista, fundador y presidente de la Academia Porteña del Lunfardo, José Gobello en su diccionario (1959). La tragedia antigua, como es sabido, hace uso de un registro lingüístico elevado, que deliberadamente transgrede en su reescritura Jorge Huertas. Dice, al respecto, Kartun (2002: 16) en el prólogo de la obra: “Huertas no plancha Antígona, la arruga; no higieniza la tragedia: la mancha, la enchastra de ese barro del color del león que el río que nos ha tocado acostumbra a decantar en ésta su orilla menos agraciada”.

HEMÓN: Vas a gobernar un cementerio.

CREONTE: Mi hijo es un pollerudo.

HEMÓN: Y vos una minita caprichosa. ("Padre e hijo": 50)

Como el título permite inferir, en esta Antígona se profundiza el sentido del protagonismo político y social de las mujeres en la Argentina de los últimos tiempos a partir de un conflicto genérico que es inmanente al mito. Huertas intensifica en su obra este conflicto que, en el marco de la ideología cívica, el teatro trágico reactualizaba en su representación de lo 'Otro'. La pluralidad del nombre "Antígonas" en la obra del dramaturgo argentino alude no solo a la continuidad del nuevo personaje con su arquetipo sofocleo; habla de todas las otras Antígonas, esa raza de mujeres que, como la hija de Edipo, se rebelan y claman por sus derechos en una sociedad de hombres:

CORO: Nosotras Antígonas

Las novias de la mugre

del hedor madres.

Las manchadas, las sucias,

las bárbaras.

Yo sé cómo se llama mi herida:

Hembras

Yeguas

Brujas

Locas

Putas.

Siempre Antígonas.

Las de fatales y porteños padres

hermanas de hermanos

que se vacían de sangre ("Adiós, Antígona": 62).

Ese linaje, calificado con fuerza provocativa en el título de la obra, en una extraña mezcla de admiración e insulto, como "linaje de hembras", habla de un conflicto que excede el marco de la lucha individual. Y es en este contexto que se entiende el espacio y la función asignados al coro femenino en la obra de Huertas. En lugar del coro

de ancianos tebanos, Huertas apela a un coro de mujeres, la raza que eleva la fuerza de su voz para reivindicar su dignidad personal, reaccionando contra el ultraje en el reclamo de los derechos que le asisten, como el de enterrar a los muertos.³¹ Que estamos frente a una versión que resemantiza el mito en el contexto de la lucha de madres y Abuelas de Plaza de Mayo, y aun en el más amplio de la lucha y las conquistas de las mujeres en el s. XX, surge no solo de la idea misma del título, sino de la presencia emblemática de la Embalsamada Peregrina, cuyo discurso se hace coro, melodía y canon en cada una de las radios que constituyen el friso del austero y extraño decorado escenográfico, cuando se evocan las palabras pronunciadas por Eva Perón para celebrar la promulgación de la ley 13.010 que concedía el voto a la mujer:

LA EMBALSAMADA PEREGRINA: Mujeres de mi Patria: recibo en este instante, de manos del Gobierno de la Nación, la ley que consagra nuestros derechos cívicos. Y la recibo ante vosotras, con la certeza de que lo hago en nombre de todas las mujeres argentinas. Sintiendo, jubilosamente, que me tiemblan las manos al contacto del laurel que proclama la victoria.

Aquí está, hermanas mías, resumida en la letra apretada de pocos artículos una larga historia de lucha, tropiezos y esperanzas. Por eso hay en ellas crispaciones de indignación, sombras de ocasos amenazadores, ¡pero también alegre despertar de auroras triunfales!... (“Preguntas al Bandoneón”: 28)³²

La Embalsamada Peregrina es la expresión de un verdadero mito argentino; en la obra se convierte en el emblema del cuerpo sin

³¹ Ello sucede aunque este coro por momentos parezca mantener la obsecuencia del coro de hombres del hipotexto sofócleo, como al señalar, en medio de la disputa de Hemón y su padre: “Yo no vi nada / no pensé nada / no escuché nada / A mí / nadie me dijo nada. / No averigüé / ni contesté / ni pregunté” (51).

³² Discurso pronunciado por Eva Perón (“Evita”, nombre con el que fue conocida políticamente) el 23 de septiembre de 1947, cuando la CGT organizó una concentración en Plaza de Mayo para celebrar la promulgación de la ley del voto femenino. Sobre la mitología ‘evitista’ como construcción imaginaria sustentada en una ideología machista, cf. El ensayo de Navarro (2005).

sepultura, una metáfora de la historia del país, un “mapa del alma” argentina (47). Inmortal en su misma mortalidad, su cuerpo embalsamado representa de igual modo al Polinices ultrajado y a la Antígona que denuncia ese ultraje, develando a través de este sincretismo más de medio siglo de luchas del género.

Esta lucha muestra a la/s Antígona/s-hembras enfrentadas al poder del “macho”- Creonte, en quien el sincretismo, de índole más bien religiosa, procura ante todo reflejar las ideas mesiánicas que han sostenido históricamente los poderes despóticos:

CORO: ¡La delirante Cuaternidad!

Padre, Hijo, Espíritu Santo

Y Creonte.

Cuatro personas distintas

Y un solo Dios verdadero

.....

CREONTE: Quiero la limpieza. El gobierno de pocos.

Para mayor gloria de Dios

que me tiene como hijo. (“Desprecios al Bandoneón”: 41)

Por sobre todo, una de las transposiciones más significativas de la obra de Huertas radica, a nuestro entender, en la secuencia que crea el cuadro final “Peste y enigma”. En él se invierte la saga mitológica de los Labdácidas, haciendo del comienzo de la historia de Edipo (el enigma de la Esfinge y la peste de Tebas) el punto final de la historia de Antígona: tras su muerte, el suicidio de Hemón y el de Eurídice, una nueva Esfinge aparece sobre el Río que vomita los muertos desaparecidos y silenciados y trae la peste.³³ Esta peste, a diferencia del miasma trágico, no es ya un signo enviado por los dioses que pueda reparar el sufrimiento o la expulsión del héroe; no se nutre en la tierra, sino que inversamente entra a ella, y no puede ser purificada

³³ La peste en la obra de Huertas remite a dos hipotextos sofocleos: *Edipo Rey* y *Antígona*. Por su origen (la *hybris* del gobernante de Tebas) la peste del cuadro final se relaciona con la contaminación a la que Tiresias refiere en *Antígona*; por su asociación con la Esfinge y el enigma, remite al texto de *Edipo Rey*.

por el agua, porque el agua misma está contaminada. Enigma y peste reinstalan en la versión de Huertas, justo en el punto de clausura de la pieza, el lugar amenazante de la monstruosidad; ponen al desnudo la impureza de la contaminación de los cuerpos insepultos que afrenta sobre todo a las mujeres, y descubren el dolor de la incertidumbre de las preguntas sin responder.³⁴ Este cuadro último, enteramente en la voz del Coro de hembras, resuena así como lamento y plegaria, oración y presagio, enigma y sentencia; es un canto a la espera desesperanzada, una invocación para salvar a la ciudad del monstruo que se devora a sus hijos:

CORIFE0: ¡Sudestada!;Peste y sudestada!
¡El río está vomitando los muertos!

CORO: ¡Hambre, tierra infértil!
Por las bocas de tormenta
el río escupe su desdén:
roña, borbotón y alcantarilla.
Barrios enteros bajo el agua.
¡Confusión, peste y hambre!

CORIFE0: El río asalta las orillas del hombre ¡Sudestada, hambre y peste!
En la Costanera sobre el Club de Pescadores, la Esfinge y su nuevo Enigma. (“Peste y enigma”: 69)

Las últimas palabras del Corifeo, al cerrar la obra, amplían el marco del conflicto trágico, ligándolo al enigma existencial del destino de un pueblo:

¿Qué será de la reina del Plata?
¿Qué será de mi tierra querida? (“Peste y enigma”: 72)

³⁴ En la puesta en escena, Jutta A. Lupprich propuso para este cuadro final un vestuario que se despliega en forma de Esfinges. Imágenes de esta puesta en escena pueden verse en: <<http://www.autores.org.ar/jhuertas/>>.

Con estos versos y con la imagen final del enigma —ese enigma que constituye la “vicisitud fatal” de Edipo y que Huertas asocia a la última víctima de la familia de los Labdácidas— regresa también de la mano del dramaturgo argentino buena parte de la fuerza y conflictividad de la tragedia clásica, el género que permitió como ningún otro a la *polis* explorar sus tensiones, interrogarse a sí misma.

Así, respetando en cierto modo la misma anatomía estructural del drama antiguo en su amalgama de retórica y lírica, diálogo y poesía, Huertas crea una nueva Antígona, porteña en esencia. Conocemos de antemano el destino de esta Antígona, como lo conocía igualmente el espectador griego del s. V a.C.; pero la obra vuelve a repetirlo, haciendo que en él cobren sentido los nuevos interrogantes de nuestro presente. He aquí el modo en que después de veinticinco siglos podemos hablar no solo de huellas clásicas en el teatro argentino, sino reafirmar la sorprendente pervivencia y actualidad del tema de Antígona.



Bibliografía

ALONSO, L. (2010) “¿Qué será se la reina del Plata?»: *Hybris*, castigo y enigma en *Antígonas: linaje de hembras* de J. Huertas”, en G. Fabry, I. Logie & P. Decock (eds.) *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Bern, 313-326.

BAÑULS OLLER, J. V. & CRESPO ALCALÁ, P. (2006) “*Antígona*, la génesis de un mito”, en J. V. Bañuls Oller, F. De Martino & C.

- Morenilla Talens (eds.) *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental. El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari, 15-58.
- BAÑULS OLLER, J. V. & CRESPO ALCALÁ, P. (2008) *Antígona(s) mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, Bari.
- BAÑULS OLLER, J. V., DE MARTINO, F. & MORENILLA TALENS, C. (eds.) (2007) *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental. El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental II*, Bari.
- BAÑULS OLLER, J. V., DE MARTINO, F. & MORENILLA TALENS, C. (eds.) (2008) *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental. Teatro y sociedad e la antigüedad clásica*, Bari.
- BUXTON, R. (2000) *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*, Madrid.
- CAMACHO ROJO, J. M. (2008) "Bibliografía analítica sobre la tradición clásica en las literaturas hispánicas e hispanoamericanas del siglo XX: 2001-2005, *Florilib* 19, 337-376.
- DE MARTINO, F. & MORENILLA, C. (eds.) (2004) *El caliu de l'oikos. El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivencia dins la cultura occidental*, Bari.
- DEVESA, P. (2003) "Aportes a la historia de teatro argentino: Teatro x la identidad", en J. Dubatti (coord.) *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*, Buenos Aires.
- DUBATTI, J. (2003) "Introducción: El teatro como acontecimiento. Micropoéticas y estructuras conviviales en la escena de Buenos Aires (1983-2002)", en J. Dubatti (coord.) *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*, Buenos Aires.
- DUBATTI, J. (2006a), "Poéticas teatrales y producción de sentido político en la postdictadura", en J. Dubatti (coord.) *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*, Buenos Aires, 7-25.

- DUBATTI, J. (2006b) "El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe Militar", *Picadero* 16.1, 16-21.
- DUBATTI, J. (2009) *El Teatro teatra*, Bahía Blanca.
- GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris.
- GOBELLO, J. (1959) *Breve diccionario lunfardo*, Buenos Aires.
- HUERTAS, J. (2002) *AntígonaS: linaje de hembras*, Buenos Aires,
- KARTUN, M. (2002) "Teatro, nido de mitos", en J. Huertas, *AntígonaS: linaje de hembras*, Buenos Aires, 15-16.
- LÓPEZ, A. & POCIÑA, A. (eds.) (2001) *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols., Granada.
- LÓPEZ, A. & POCIÑA, A. (eds.) (2008) *Fedras de ayer y hoy. Teatro, poesía, narrativa cine ante un mito clásico*, Granada.
- LÓPEZ, A. & A. POCIÑA eds. (2009) *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada.
- LÓPEZ, A. & POCIÑA, A. (eds.) (2010) "La eterna pervivencia de Antígona", *Florilib* 21.2, 345-370.
- NAVARRO, M. (2005³) *Evita*, Buenos Aires.
- PELLETTIERI, O. (ed.) (1997) *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*, Buenos Aires.
- PELLETTIERI, O. (2003) *Historia del Teatro Argentino en la Ciudad de Buenos Aires*, Tomo V, Buenos Aires.
- PIANACCI, R. E. (2008) *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Irvine, CA.
- PINKLER, L. (2002) "La Antígona de Huertas: tragedia y tango", en J. Huertas, *AntígonaS: linaje de hembras*, Buenos Aires, 9-14.
- SCHANTON, P. (2003) "Teatro nuevo, salas llenas", *Clarín. Revista de Cultura* 5, 6-9.
- SEGAL, Ch. (1981) *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Cambridge.
- SEGAL, Ch. (1995) *Sophocles' Tragic World*, Cambridge.
- SILK, M. (ed.) (1996) *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford.
- STAROSTA, D. (2008) "Derrotero encadenado. Un tránsito hacia la obra *Prometeo. Hasta el cuello*" (ensayo inédito).
- STEINER, G. (1984) *Antigones*, Oxford.

TAPLIN, O. (1990) *Greek Fire*, New York.

VERNANT, J-P. & VIDAL-NAQUET, P. (1972) *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*, Madrid.

ZAYAS de LIMA, P. (2010) "Mitos griegos en el discurso teatral argentino", *Telonde fondo* 11, URL: [http://:www.telonde fondo.org](http://www.telonde fondo.org).

CAPÍTULO 7

Influencia clásica en la formación de la cultura cubana. El diálogo en el *Papel Periódico de la Havana*

Alina Gutiérrez Grova
Universidad de La Habana

El estudio filológico del *Papel Periódico de la Havana*, primer órgano de prensa surgido en Cuba, en la última década del siglo XVIII, hace evidente la vigencia de la tradición clásica en sus páginas. Como invención novedosa, el periódico carecía de una tradición discursiva propia; de ahí que empleara tipologías textuales constituidas, con repertorios estructurales y estilísticos asentados en tradiciones de larga historia –y por tanto aceptables para sus lectores–, en su mayoría procedentes de la cultura clásica. Al resemantizarse en las condiciones sociohistóricas propias de la Cuba de la época, esos tipos textuales eran útiles para explicar el reformismo a la opinión pública, y para captar su benevolencia. En ese intento, la estrategia comunicativa básica del periódico era la argumentación, y sus discursos, de cualquier tipo textual, convocaban a los lectores a la deliberación.

A partir de esos presupuestos, este proyecto de investigación ha tenido el propósito, en primer lugar, de reconocer y ordenar las tipologías textuales de estrategia argumentativa provenientes de la tradición grecolatina que participan en la conformación de los géne-

ros del *Papel Periódico*, y, en segundo lugar, evaluar el papel de la tradición retórica en ellas (cf. Gutiérrez 2009: 51-57). Así se han establecido los procedimientos de organización textual más frecuentes para la argumentación: el diálogo, estudio mimético de la sociedad; la carta de relación, estudio de la sociedad mediante la observación de casos; y la polémica epistolar, evaluación interactiva de la sociedad.

1. *Diálogos en el Papel Periódico de La Havana*

El diálogo tuvo una influencia cierta en la conformación una “nueva imagen novelística artístico-prosaica” moderna (Bajtín 1986: 536), en la que, según María del Carmen Bobes (1992: 11), aceptando perspectivas múltiples y posiciones contrarias sobre un mismo tema:

Las formas de discurso que resultan de la concurrencia de dos o más emisores (narrador, personajes) son frecuentemente el reflejo de un modo de entender y realizar las relaciones sociales: el desplazamiento del monólogo de un narrador omnisciente por el monólogo (...) o por el diálogo de (los) personajes, no es simplemente una cuestión de cambio de forma; en muchos casos es el reflejo especular o la reproducción icónica, a veces inconsciente, de unas relaciones sociales que han cambiado respecto a las anteriores y se basan en presupuestos de apertura ideológica y de rechazo de toda autoridad dogmáticamente institucionalizada. La novela relativiza por medio de un discurso dialogado las distintas opiniones de los personajes sobre una cuestión problemática y evita el dogmatismo de las posturas absolutas que son propias de la omnisciencia.

El teatro moderno, según la misma autora (Bobes 1992: 15):

Ha planteado a través del diálogo dramático los problemas que vital y discursivamente se le ofrecen a la humanidad, pero (...) siempre desde unos presupuestos culturales, sociales y epistémicos determinados, que repercuten en el lenguaje,

en cualquier afirmación o negación que hagan los personajes y, desde luego, en las formas que siguen en sus diálogos. Y los cambios no afectan solamente a los temas desarrollados (destino, responsabilidad, enfrentamiento de ordenamientos jurídicos y derechos individuales, ... etc), o a la conducta (libre, condicionada necesaria), sino también a los turnos en los diálogos, a las implicaciones conversacionales, a los marcos de referencia donde hay que interpretar las palabras, etc.

Los diálogos del *Papel Periódico*, que reproducen y desarrollan los valores burgueses de la Ilustración, adecuándolos a las condiciones particulares de su entorno, participan de esos caracteres de “modernidad” literaria, pero conservando en buena medida la organización retórica y la estructura conversacional propias del diálogo platónico, y pueden agruparse en dos variantes básicas, según la prominencia social de los participantes. Una es la simétrica, en que voces de similar prestigio se emplean en el debate en pie de igualdad. En la otra, la asimetría social de los participantes los agrupa en dos polos: uno ocupado por un personaje de alguna jerarquía, que conduce el intercambio hacia la persuasión del polo complementario, ocupado a su vez por uno o más personajes de baja condición. El primero de ellos, a la manera del Sócrates platónico, es un nuevo tipo de héroe prosaico que encarna la sabiduría, un ideólogo (Bajtín 1986: 536), y sobre todo un pedagogo. En esta variante, la modelación más frecuente se refiere a un acontecimiento problemático, concreto y reciente, a veces trivial en apariencia y conocido del público, a partir de cuyo estudio se consigue una propuesta de solución consensuada que servirá como precedente para alguna reforma general en la organización social. La aceptación inicial por parte de los participantes de su asimetría social deposita de antemano su confianza en la opinión del más prestigioso entre ellos para conducir la evaluación y proponer la solución del caso. Este es el modelo que siguen, por ejemplo, el “Diálogo entre el Poltrón y el mulato Garavito”, que recorre varios números de 1791, el “Diálogo entre un Fraile, un Mayoral y un Estanciero”, del mismo año, y el “Diálogo entre El Observador y su Barbe-

ro", de 1801, en los cuales, desde los títulos, se distribuyen los papeles asimétricos de los participantes según sus modos de vida, condición de raza, procedencia socioeconómica, profesión u oficio (cf. Gutiérrez 2010: 206-216).

En el diálogo simétrico los participantes gozan de un estatus social similar, nunca bajo, que los califica para debatir, sin desniveles en la expresión lingüística, temas de más alto vuelo que los que aborda el diálogo de personajes asimétricos: preocupaciones políticas, económicas, sociales; puntos de doctrina filosófica o estética, etc. Cada uno se aplica a mostrar su punto de vista sobre el tema a debate, y son raros los casos en que alguno logra imponerse como autoridad. Esto acerca los diálogos a la perspectiva de la construcción retórica demostrativa, a diferencia de los diálogos asimétricos, que resuelven en sus marcos una cuestión.

La simetría puede dar lugar a dos tipos de conducta verbal, y con ello a dos modos de dialogar. En el que llamaré "insolidario", cada participante se abroquela en una posición que trata de argumentar con suficiencia, al tiempo que vitupera las posiciones de sus interlocutores. Esto convierte el intercambio en un "todos contra todos" que informa al lector de un estado de cosas en crisis que tocará a él juzgar, puesto que los puntos de vista encontrados de los dialogantes lo presentan como *dubium* y son incapaces para resolverlo. Así se tiende un puente desde la orientación demostrativa del texto hacia la deliberación, que se demanda por inferencia al receptor (Lausberg 1966: I, 109-110). En el modo 'solidario' los participantes se empeñan en resaltar la analogía de sus perspectivas para evaluar una cuestión, en una estrategia de 'todos con todos' de la que resultan elogios cruzados que proponen al lector un consenso de opinión sobre una cuestión abordada como un *certum*. En ambos tipos la argumentación, fundamentada en evidencias, suele ser extraartística.

El "Diálogo entre un Abogado, un Hacendado y un Comerciante", de los números de 9 y 13 de noviembre de 1794, y el "Diálogo entre el Tasso y Voltaire", de 22 de julio de 1802, representan respectivamente la simetría insolidaria y competitiva, y la solidaria y complementaria. En estos, una vez más, desde la enunciación de los

títulos los participantes quedan caracterizados y evaluados, por sus modos de vida o por el prestigio de sus nombres.

2. El diálogo de personajes simétricos insolidarios

El “Diálogo entre un Abogado, un Hacendado y un Comerciante” se introduce por una breve nota seudónima que no lo contextualiza, sino que adelanta, para orientación del lector, una evaluación del remitente sobre el *vitium turpe* que será su tema: la “despreciable flaqueza” de los participantes, cuyos intereses en pugna les impedirán conciliarse para la utilidad pública.¹ Cumplido esto, el remitente no aparecerá más.

La flaqueza se muestra como carencia de la *civilis ratio* ciceroniana en la relación de los estratos sociales que los participantes representan, desde la primera parte del diálogo, cuando dos de ellos se posicionan en el elogio *ab nostra persona* y el vituperio *ab adversarium persona* (Lausberg 1966: I, 250-252), en pares de adyacencia verbal que proceden por agresión a la imagen ajena (*minuere*) y rescate de la imagen propia (*augere*): el Hacendado acusa a los comerciantes de mañosos en su actuación social (I, 4-10),² con lo que selecciona a su interlocutor para una *riposta* en que este arguye que la acusación proviene de una evaluación distorsionada de su “carrera penosa” (I, 11-21) y reorienta el vituperio hacia “los señores letrados, que jamás pierden en su tráfico” (I, 22-23), con lo que el Abogado queda emplazado para el siguiente turno de habla, en el que propone que su estatus es similar al de su acusador, solicitando con ello su solidaridad (I, 24-26), y revirtiendo el vituperio en elogio de su “profesión honorífica”. El Comerciante responde con el cuestionamiento de la

¹ “Los principales afectos parciales del *genus demonstrativum* son el amor admirativo y el odio o desprecio execrador” (Lausberg 1966: I, 215).

² Se consigna en lo adelante, con números romanos, la parte del diálogo de referencia –en el caso de que haya aparecido fraccionado, en más de una entrega del *Periódico*– y con arábigos las líneas que ocupa, en esa parte, el fragmento contentivo del fenómeno que se describe.

actuación social de los abogados (I, 31-34), negándoles su solidaridad, y el Abogado replica evaluando como errados los argumentos del Comerciante, y ofreciendo contraargumentos que rescatan su imagen pública (I, 35-41).

El que el Hacendado haya asistido en silencio a esta modelación de perfiles ofrece pistas falsas al lector, que puede interpretarlo en papel de comparsa en un debate entre el Abogado y el Comerciante, cada uno con tres parlamentos que cubren, respectivamente, 26 y 29 líneas de texto. Pero en la segunda parte del diálogo, publicada cuatro días después –cuando ya los lectores habían tenido tiempo para reflexionar sobre el asunto–, el intercambio se enrumba a lo que verdaderamente importa: el enfrentamiento de intereses, a partir de una desafortunada intervención del Comerciante en que disminuye escandalosamente la imagen del *Hacendado* allí presente, negándole la capacidad de opinar (II, 72-77). A partir de este momento el diálogo se estructura en siete turnos de habla del Hacendado, que ocupan 35 líneas de texto, y el mismo número de intervenciones del Comerciante, en 42 líneas; mientras, al Abogado le tocará callar hasta el fin.

Esta parte nuclear del debate tiene un carácter agonal mucho más acusado que la anterior, que se plasma en el planteamiento de “doble desconfianza” formulado por el Hacendado (II, 113-114). La mutua beligerancia se atempera por pequeñas concesiones maniqueas que cada uno hace a las críticas del otro, con el mismo procedimiento sintáctico de adyacencia verbal que se empleó en la primera parte, utilizando el lugar común del todo y la parte para desarrollar el tópico de lo *honestum*. Así, el Hacendado formula su beligerancia acusando a todos los comerciantes de mal dispuestos e injustos (II, 78-83), y el Comerciante concede que deben mejorar su disposición (II, 84). El Hacendado defiende su modo de actuación social (II, 87), pero el Comerciante acusa a todos los hacendados del vicio de dispendio, más allá de su capacidad financiera (II, 88-93). El Hacendado le concede la razón, pero solo para la parte, y la niega para el todo (II, 95-96), a lo que el Comerciante asiente con una cortesía, ensalzando a los hacendados honestos (II, 97-99). El Hacendado se alinea con el Comerciante en el vituperio de los hacendados deshonestos (II, 105-106),

pero le devuelve el argumento en cuanto conviene a los comerciantes que tengan la misma tacha (II, 114-120). En respuesta, el Comerciante se alinea con el Hacendado en el vituperio de sus colegas deshonestos, pero también le devuelve el argumento en cuanto vale para unos y otros, y afea las conductas de ambos (II, 124-127). El Hacendado asiente con nueva cortesía, ensalzando la virtud de franqueza de su oponente (II, 128-129), que, amparado en este nuevo crédito, retorna a su posición de fuerza e intransigencia (II, 130-139). El Hacendado, por fin, reconoce la necesidad, pero también retorna a su posición de desconfianza y reitera su protesta de desventaja (II, 140-144).

De este modo, después del atisbo de disposición para el acuerdo que la táctica de las concesiones parecía estar logrando, el diálogo se cierra sin avances, confirmando la parcialidad de esta relación y la desventaja de uno de los participantes. En la voz del Hacendado, el Comerciante es reconocido en su posición de poder, pero no respetado. La alternativa única es acatada bajo protesta, y el debate queda aplazado: “Pero ya es tarde, en vano nos cansamos, el más fuerte vence siempre, y hasta otro día que haya mas lugar de tratar otros puntos muy importantes” (II 142-145).

El patrón de interacción verbal del diálogo se organiza como sigue:

II. 1. Apertura

II.1.1. Abogado: Cortesía, apelación, solicitud indirecta de participación (I, 1-2)

II.1.2. Hacendado: Tópico de las circunstancias (I, 3-4)

II.2. Orientación

II.2.1. Hacendado: Asignación de rol para el Comerciante: oponente “mañoso” (vituperio *ab adversariorum persona*) (I, 4-10)

II.2.2. Comerciante: *Riposta*:

- Construcción de imagen plural para potenciales oponentes insidiosos (vituperio *ab adversariorum persona*) (I, 11-15)
- Construcción de imagen propia (elogio *ab nostra persona*) (I, 15-22)
- Asignación de rol para el Abogado: oponente “ganancioso” (vituperio *ab adversariorum persona*) (I, 22-23)

II.2.3. Abogado: *Riposta*:

- Cuestionamiento del tópico de la ganancia (I, 24)
- Solicitud de solidaridad mediante *similitudo* (I, 24-26)
- Construcción de imagen propia (elogio *ab nostra persona*): *humilitas*, a partir del tópico de las circunstancias (I, 27-30)

II.2.4. Comerciante: Cuestionamiento de la *humilitas* autoconstruida por su oponente (I, 31-34)

II.2.5. Abogado: *Riposta*: rescate de la imagen propia, en nueva apelación al tópico de las circunstancias (I, 35-42)

II.3. Transición

II.3.1. Abogado: Tópico de las circunstancias en el ámbito de la Jurisprudencia, para justificar su actuación social (I, 42-44)

II.4. Desarrollo

II.4.1. Abogado: *Quaestio dubia* (creación del Consulado):

- *Dubitatio*: cuestionamiento de su razón social en ámbito habanero (I, 44-45)
- Peligros que puede reportar para la actuación social de los abogados (I, 45-47)
- *Status qualitatis* (Lausberg 1966: I, 224): modelación hipotética del Consulado
- Etiología de los futuros cónsules (*coniectura animi*, Lausberg 1966: I, 160-161), (I, 48-51)

II.4.2. Comerciante: *Confirmatio*:

- Paráfrasis (*de eadem re dicere*; Lausberg 1966: II, 248) (I, 52-56)
- Evidencias (*certae res*) de la imposibilidad de instituir el Consulado (I, 56-59)
- *Sententia* (I, 59-60)
- Objeción para la hipótesis del Consulado (I, 60-63)

II.4.3. Abogado:

- Interrogación³ (I, 65)

³ En la *interrogatio* "la contestación se da por evidente en el sentido de la parte que habla, y ello fundándose en la situación. El presentar en forma impaciente y patética (...) la afirmación bajo el ropaje de una pregunta se debe a que el orador quiere humillar a la parte contraria" (Lausberg 1966: II, 195).

- *Dubitatio* sobre la hipótesis del Consulado (I, 65-67)

II.4.4. Comerciante:

- *Confirmatio* (II, 68)
- *Quaesitum*⁴ (II, 68-69)
- *Coniectura*: modelación de respuesta del oponente, según la interpretación de su *ethos* (II, 69-70):
 1. Invalidación de la respuesta hipotética del oponente a partir del tópico de las circunstancias (II, 70-72)
 2. Validación, como respuesta, del tópico de la fortuna variable (II, 72-74)
 3. *Exemplum*: el caso del Hacendado, con asignación de rol de oponente “ignorante” (vituperio *ab adversariorum persona*) (II, 74-75)
 4. Corolario: descontento del hablante con su suerte (II, 75-77)

II.4.5. Hacendado: *Riposta: locus communis* del todo y la parte:

- Construcción de imagen plural: oponentes “injustos” (vituperio *ab adversariorum persona*) (II, 78-79)
- Declaración plural de buena voluntad (II, 79-80)
- Corolario: sostenimiento de las hostilidades en el estado de cosas (*certae res*) actual (II, 81-83)

II.4.6. Comerciante: Concesión, a partir del tópico de lo *honestum* (II, 84)

II.4.7. Hacendado:

- Cortesía (II, 85)
- Construcción de imagen plural: “muchos hacendados” (*dubitatio ab nostra persona*) (II, 85-87)
- Interrogación (II, 87)

II.4.8. Comerciante: *Riposta*: construcción de imagen plural: “muchos hacendados viciosos” (vituperio *ab adversariorum persona*) (II, 88-93)

II.4.9. Hacendado: Concesión en cuanto a la parte (vituperio *ab nostra persona*) y negación en cuanto al todo (elogio *ab nostra persona*) (II, 95-96)

II.4.10. Comerciante:

- Concesión en cuanto al todo (elogio *ab adversariorum persona*)

⁴ Cf. Lausberg (1966: II, 197).

y negación en cuanto a la parte (vituperio *ab adversariorum persona*) (II, 97-101)

- Asunción del rol del oponente, ampliando el alcance de la actuación social de los comerciantes (elogio *ab nostra persona*) (II, 101-104)

II.4.11. Hacendado:

- Concesión en cuanto a la parte deshonesto (vituperio *ab nostra persona*) (II, 105-113)
- Corolario: “doble desconfianza” de los roles en antagonismo (II, 113-118)
- Vituperio *ab adversariorum persona* en cuanto al todo, y elogio *ab adversariorum persona* en cuanto a la parte (II, 119-120)

II.4.12. Comerciante:

- Concesión en cuanto a la parte (vituperio *ab nostra persona*) (II, 121-124)
- Corolario: vituperio tanto *ab nostra persona* como *ab adversariorum persona* en cuanto a la parte (II, 124-125)
- Argumento *a circumstantia* (II, 126-127)

II.4.13. Hacendado: Concesión: elogio individual *ab adversariorum persona* por el tópicos de lo *honestum* (II, 128-129)

II.5. Conclusión

II.5.1. Comerciante:

- Proyección de su *ethos*, acreditado por su antagonista en 4.13, para un mundo hipotético en que se resuelva el antagonismo (II, 130-133)
- *Sententia* que invalida la subversión del estado de cosas (II, 133-135)
- Corolario: tópicos de la *necitas* para justificar el sostenimiento del estado de cosas (II, 136-139)

II.6. Cierre

II.6.1. Hacendado:

- Concesión: reconocimiento de la necesidad (II,140-141)
- Restricción de la necesidad por vituperio *ab adversariorum persona* (II, 141-142)
- Evaluación del intercambio (II, 142-144)

- Despedida (II, 144-145)

De haber sido cooperativa la voluntad de los participantes, y en particular menos invasiva la del Comerciante, se hubieran podido empeñar más y mejor en la deliberación del tema del Consulado, que solo alcanza categoría de hipótesis –y por tanto *quaestio dubia*– modelada en expresiones dubitativas, obligativas, condicionales y subjuntivas desde su primera mención: “¿Quién había de pensar que en la Havana se adoptase un Consulado?” (Abogado: I, 44-45).⁵

El Real Consulado de Agricultura y Comercio había sido creado por Real Cédula de 4 de abril de 1794, que llevaba a la práctica una propuesta del primer gran estadista cubano, Francisco de Arango y Parreño, quien en 24 de enero de 1792 había elevado a la Corona, por medio de la Suprema Junta de Estado, su “Discurso sobre la agricultura de la Havana y medios de fomentarla”. En el “Discurso...” habían quedado establecidos los actores sociales cuyo antagonismo frenaba el desarrollo de la economía plantacionista,⁶ empleándolo como hipotexto, el autor de este diálogo revistió de voz a esos grupos

⁵ La Real Cédula de 4 de abril de 1794 explica que el Consulado se creaba para “(...) la más breve y fácil administración de justicia en los pleitos mercantiles y la protección de la agricultura y el comercio en todos sus ramos” (en Carreras s/f: 64). El “Discurso...” de Arango y Parreño había denunciado el estado de cosas resultante de los conflictos de intereses entre las principales fuerzas económicas de la colonia –grandes agricultores y comerciantes– y proponía la creación de una Junta de Agricultura para “(...) sacar al agricultor de las manos del comerciante, de la dependencia en que vive desde que se extinguió la moneda macuquina, y desde que se imposibilitó la concurrencia de los comerciantes de Veracruz”. (Arango y Parreño 1971: 187). Por este medio, se agrega en el “Discurso...”, “(...) tal vez se podría emprender en derecho el comercio de África y también se cortaría en gran parte la plaga de pleitos que allí se padecen” (Arango y Parreño 1971: 188), para lograr el desarrollo de la economía de plantación.

⁶ “La mayor parte de las haciendas del Guarico y de Jamaica o pertenecen a comerciantes, o tienen a sus propietarios residiendo en la metrópoli. Una u otra situación los exime de la doble tiranía del comerciante, pues ni se hallan en precisión de pedirles dinero a interés para hacer los fuertes suplementos que es preciso anticipar para cada cosecha, ni tienen que pagarles caros los renglones que les son necesarios” (Arango y Parreño 1971: 175). “Por lo pronto, lo que se debe hacer para poner al agricultor en más independencia del comerciante, y para que al propio tiempo se queden en la nación las ganancias que ofrecen en estas circunstancias los frutos de la Havana, es aumentar el número de compradores nacionales” (Arango y Parreño 1971: 188).

sociales, para que el público conociera –y alguna parte de él reconociera– su flaqueza, y reflexionara sobre la conveniencia de los cambios que la institución del Consulado prometía. A los vicios que cada participante denuncia en los otros o exhibe en sí mismo –prodigalidad, vanidad, afán de lucro, astucia– se oponen, en los mejores momentos de los dialogantes, las virtudes de justicia y generosidad⁷ invocadas en el intercambio alguna vez. Así, a través de la recuperación de un género discursivo nacido en condiciones sociales que debieron ser paradigmáticas para el proyecto reformista cubano, el *Papel Periódico* obtenía un formato para la transmisión de ideologías y la conducción de la opinión pública, en un proceso de producción-recepción que podía lograr, por la vía de la escritura, un impacto social tan inmediato y amplio como el que había tenido en la oralidad en su día.

3. El diálogo de personajes simétricos solidarios

El “Diálogo entre el Tasso y Voltaire” despliega una *similitudo* entre los participantes a partir del tópico del genio incomprendido, propuesto por Tasso en la apertura. Traición, persecución y prisiones, desatadas por la emulación envidiosa del “hombre oscuro”, solo reciben retribución a las puertas de la muerte, para dar paso a la libertad en el Elíseo y a la justicia en la posteridad (Voltaire: 92-94). Según el texto, de este destino común solo se han salvado Milton, que vivió libre, aunque murió de hambre (Voltaire: 2-3) y Homero, que trabajaba en una cueva, pero tenía la llave (Tasso: 19-20).

Cada participante desarrolla la *laudatio* del genio del otro, y también del propio, desde una reflexión compartida sobre poesía épica, *roman* y drama, y también sobre la misión social del escritor y las condiciones idiosincráticas de la recepción. Paralelamente, desarrolla el vituperio de la contemporaneidad mezquina que se ensaña en el hombre esclarecido. De este modo, el texto construye una argumentación demostrativa extraartística, que se nutre de jalones significati-

⁷ Cf. Aristóteles, *Ética nicomaquea*.

vos en las vidas de Tasso y Voltaire y de los testimonios de sus obras para enfatizar la similitud que los hace solidarios en la sobrevida; aunque con ventaja para Tasso, pintado como más paciente y magnánimo, y reconocido por el interlocutor como su “ilustre maestro” (Voltaire: 100).

Siendo dos los interlocutores, de comportamiento simétrico y solidario, sus contribuciones se distribuyen por igual en 17 turnos de habla, con 43 líneas de texto para Tasso y 59 para Voltaire, en un intercambio en que generalmente corresponde a Tasso la introducción de los tópicos: persecución (1), la cárcel como “triste parnaso” (16-17, 19), la *materia artis* del poeta épico (25-27), el imperio de la fantasía –creación– sobre la verdad histórica –solo pintura– (36-37), las miserias humanas (49), la envidia de los poderosos (53-54), la superioridad de espíritu del gran hombre (66-68), la vocación (89-90) y la fama (101-102).

A Voltaire toca confirmar los tópicos sentenciosamente, o ampliarlos, validándolos con su experiencia. Con este procedimiento se acerca a la autoridad –y gana algo del prestigio– de su maestro. Pero por momentos, cuando no le basta para dar solidez a sus argumentos, solicita la alineación de Tasso con el apremio de una interrogación retórica (21-22), una confidencia (61) o una pizca de adulación (55-56). En casos extremos se posiciona frente a su interlocutor alegando méritos propios que el otro concede (30-31, 34-35, Tasso: 77, Voltaire: 78).

El autor del diálogo debió de ser hombre culto, informado de las vidas y las obras de ambos artistas, e interesado en la estética neoclásica, que explica al público por voz de Voltaire. Pero no empeña su saber en la construcción de un patrón de interacción verbal en principio convincente ni aceptable. Pasando por alto las formalidades, el texto no aporta ningún indicio contextualizador, y los participantes se posicionan *in medias res* desde la primera línea, sin que medien las cortesías apropiadas para la apertura. Comienza, pues, en la fase de orientación, muy breve, en que se enuncia el tema con una proposición ríspida: “Tú y yo fuimos de nuestra patria perseguidos” (1), que garantiza a Tasso la solidaridad de su interlocutor. Más ade-

lante quedaremos informados de que dialogan en el Elíseo (Tasso: 48-49, Voltaire: 50-52), donde, por lo visto, los usos terrenales son superfluos.

La fase conclusiva compone una estructura anular, en que Tasso retoma la historia de su prisión (81-82; cf. 4-8), con el colofón del reconocimiento, si bien tardío (82-84), a lo que Voltaire, completando la estructura, apostilla con el colofón de su propia historia (85-86; cf. 12-13). El tópico de cierre, una vez más dirigido por Tasso, es el de la vocación eterna del poeta, más allá de las miserias de la vida (Tasso: 89-90; Voltaire: 91-96), el cual da lugar a un brillante final sobre su imperecedera fama (V 100-101), con lo que se amplían las perspectivas de la *quaestio finita* (Lausberg 1966: I, 120), haciéndola *infinita*, para beneficio del público, que queda convocado a la reflexión sobre estas graves cuestiones.

El patrón de interacción verbal muestra los apremios –quién sabe de qué clase- con que el diálogo fue construido:

III.1. Orientación

III.1.1. Tasso: Apelación a solidaridad por *similitudo* (1)

III.1.2. Voltaire: *Exemplum contrarium*: Milton (2-3)

III.2. Transición

III.2.1. Tasso: Paralelo con el *exemplum* propuesto (4)

III.3. Desarrollo

III.3.1. Tasso: Historia de vida⁸ (*res gesta*) (4-8)

III.3.2. Voltaire: *Sententia* (9)

III.3.3. Tasso: Continúa historia (10-11)

III.3.4. Voltaire:

- Historia de vida (12-13)
- Corolario en que se confirma solidaridad (13-14)

III.3.5. Tasso

- *Confirmatio* (15-16)
- Interrogación (16-17)

III.3.6. Voltaire: Contestación (18)

III.3.7. Tasso

⁸ “La historia es verdadera, y en su realización literaria, verosímil (...). Fin de la historia es el *docere*” (Lausberg 1966: I, 263).

- *Confirmatio* (19)
 - *Exemplum contrarium*: Homero (19-20)
- III.3.8. Voltaire: *Res gesta* (21):
- Interrogación retórica (21-22)
 - Autoevaluación de la *res gesta*: ironía (22-24)
- III.3.9. Tasso:
- *Confirmatio* (25)
 - Evaluación de la *materia artis* de la poesía épica (25-27)
- III.3.10. Voltaire:
- *Riposta*: evaluación idiosincrática del receptor: italianos contra franceses (28-29)
 - Argumento *a comparatione*:⁹ fantasía (magia) vs. verdad histórica (razón) (30-35)
- III.3.11. Tasso: *Confirmatio*: imperio de la fantasía (creación) sobre la verdad histórica (pintura) (36-37)
- III.3.12. Voltaire: *Riposta*: preferencias idiosincráticas de la recepción (38-41), de donde:
- Romancista vs. poeta épico (41-44)
 - *Exemplum*: Ariosto (46-47)
- III.3.13. Tasso: Tópico de la sobrevida (48-49)
- III.3.14. Voltaire: *Amplificatio*: purificación del espíritu, libertad, magnanimidad en la sobrevida (50-52)
- III.3.15. Tasso: Evaluación de su vida terrenal (53-54)
- III.3.16. Voltaire: *Sententia* (55-56)
- III.3.17. Tasso: Corolario: universalidad de la *sententia* (57-60)
- III.3.18. Voltaire: Posicionamiento: el genio y el “hombre obscuro” (61-65)
- III.3.19. Tasso: Corolario: *amplificatio*, a partir de su *ethos* magnánimo (66-68)
- III.3.20. Voltaire: Argumento *a comparatione* a partir de su *ethos* menos rico (69-70)
-

⁹ “El *locus a simili* relaciona miembros iguales, en cambio el *locus a comparatione* relaciona miembros conceptualmente desiguales (...). La diferencia entre lo menor (*minus*) y lo mayor (*maius*) es, ante todo, una diferencia pensada como gradual y de intensidad (...). Pero además puede también aplicarse a diferencias cuantitativas” (Lausberg 1966: I, 336).

III.3.21. Tasso: Argumento *a maiore ad minus*¹⁰ (71-73)

III.3.22. Voltaire: Argumento *a minore ad maius* (74-76)

III.3.23. Tasso: Nuevo argumento *a maiore ad minus* (77)

III.3.24. Voltaire: Argumento *a simili* (78-80)

III.4. Conclusión

III.4.1. Tasso:

- Historia de vida (81-82, cf. 3.1)
- Colofón de la historia de vida (82-84)

III.4.2. Voltaire: Colofón de su historia propia (85-86, cf. 3.4)

III.5. Cierre

III.5.1. Tasso: Propuesta de *quaesitum* (87)

III.5.2. Voltaire: Aceptación cooperativa (88)

III.5.3. Tasso: *Quaesitum* (89-90)

III.5.4. Voltaire:

- Contestación (91-93)
- *Sententia* (93-94)
- Corolario (94-96)

III.5.5. Tasso: *Confirmatio* en *exemplum* (97-99)

III.5.6. Voltaire: *Amplificatio*: tópico de la inmortalidad (100-102)

Este diálogo es varias veces extraño. Ante todo, por el atrevimiento de vindicar a Voltaire en el marco del *Papel Periódico*, que había venido fustigándolo desde 1791.¹¹ También por haberlo equiparado, aunque como discípulo, a Torquato Tasso, que el mismo periódico evaluaba con simpatía.¹² Y, no menos, por haber colocado en la voz del ginebrino, tanto como en la de Tasso, puntos de de ética, de

¹⁰ “El *locus a maiore ad minus* prueba lo menos por lo más, ya que lo menos está contenido en lo más. La diferencia entre lo menos y lo más (...) está pensada como gradual e intensiva (...). El *locus a minore ad maius* (...) hace creíble lo mayor por lo menor, y lo mismo (...), la diferencia está pensada como gradual y de intensidad” (Lausberg 1966: I, 337, 338).

¹¹ En “Exhortación á la juventud habanera”, del no. 43, de 29 de mayo de 1791, a propósito de sus ideas sobre las bellas letras. También, por ejemplo, en “Relación irónica que hizo un curioso de los estudios de Madrid por los años de 1786”, del no. 45, de 9 de junio de 1799, en materia de filosofía y religión.

¹² Cf. “Fuerza de la imaginación”, no. 37, 9 de mayo de 1799.

estética y de crítica literarias, para consumo de una opinión pública que no hay que presumir bien dispuesta hacia él. Tanta osadía va a la cuenta del Redactor del *Papel Periódico*, que fue, de 1800 a 1805, Manuel de Zequeira y Arango, hombre culto y de genio, y por cierto belicoso, tanto como el Voltaire del diálogo.

¿Qué enseñanza esperaban transmitir el autor y el redactor –que tal vez fueran uno– con esta demostración? Las historias de Tasso y Voltaire, como *quaestiones finitae*, ¿fueron solo *exempla*, paradigmas para la reflexión sobre el papel del artista en la sociedad, plataforma para vituperar vicios, o simple ocasión de gimnasia retórica? Para la perspectiva demostrativa, por otra parte, es muy eficaz el procedimiento de reevaluar una imagen por analogía con otra de prestigio reconocido, si el objetivo de la demostración no fue más que arrojar una luz más benévola sobre el ginebrino, pero el texto parece ambicionar más que eso.

La segunda parte del *Papel Sexto del Observador* –seudónimo reconocido de Zequeira–, aparecida en el no. 85, de 1 de noviembre de 1801, solo meses antes que este diálogo, comparte similares inquietudes,¹³ que se cierran con la denuncia de agresiones perpetradas por adversarios incapaces y envidiosos contra el periódico y contra el propio Zequeira.¹⁴ La historia recoge testimonios abundantes, gracias a este periódico y al *Regañón de la Havana*, de la larga y agria polémica entre Zequeira y Buenaventura Pascual Ferrer, que aspiró al puesto de redactor del *Papel Periódico de la Havana* concedido al primero en 1800, y fundó entonces el *Regañón*, en que dio curso a

¹³ “La prueba mas característica de la ignorancia, es querer decidir en tod(a) mater(ia)”. “El mejor modo de censurar, seria producir y dar á luz modelos superiores á los que se critican”. “Muchos talentos que pudieran ilustrarnos con sus producciones yacen sepultados en el olvido para no exponerse á ser el blanco de los chocarreros”.

¹⁴ “Este Periódico ha sido constantemente deprimido por quantos medios dicta la malignidad; sin embargo él subsiste á pesar de la emulación, y el Público va dando el premio correspondiente á los egoistas envidiosos.

Las verdades de mis observaciones no serán conocidas hasta que los odios, el espíritu de partido, y el orgullo de mis contrarios no se sepulte en el olvido: entonces la justicia y la imparcialidad decidirán.”

sus ambiciones frustradas. Ambos cruzaron desde sus redacciones respectivas terribles insultos, cuyo tema recurrente era la calidad de sus producciones literarias respectivas.¹⁵

En este espacio de agria disputa, la ejemplaridad de las historias de Tasso, erigido en autoridad desde hacía siglos, y de Voltaire, propuesto para serlo, permiten interpretar el diálogo como un esfuerzo por inclinar la opinión del público en una polémica conocida en toda La Habana, cuyos tópicos, intercambiados durante años en prosa y verso, son los mismos que encarnan estos dialogantes. Para la retórica demostrativa, “las razones tanto de alabar como de vituperar valen no solo para decir bien, sino también para vivir honestamente”,¹⁶ y bien pudo emplearla Manuel de Zequeira, desde su privilegiada posición de redactor, para mostrar a los habaneros de qué lado estaba a su entender la virtud, si esta hipótesis, que solicita más argumentos, llega a ser demostrada. Avala mi presunción el mismo Buenaventura Pascual Ferrer, que había escrito en el *Regañón* el 25 de noviembre de 1800, en los comienzos de la polémica:

Estas reflexiones que presento me parecen suficientes para hacer conocer la utilidad y la extensión de luces que producen los papeles periódicos, y que no sólo son buenos (...), sino utilísimos y los únicos que pueden propagar el buen gusto y la afición a la literatura. Bien veo que en la mayor parte de los escritos que por su medio se han dado a luz en la Habana de poco aca, ni se piensa, ni se hace pensar; sin embargo me complazco y me glorio de haber sido yo la causa de que se hayan publicado muchos, y de haber suscitado la fermentación que

¹⁵ García Marruz (1997) ofrece una reseña de la polémica, cuyo tono puede juzgarse, por ejemplo, a través de este párrafo de Pascual Ferrer: “Yo verdaderamente hasta aquí he usado en mis sentencias de todos los medios más suaves, pero ya que veo que no aprovechan, determino desde el juicio que sigue abrir el escaparate de los garrotes, y usar de ellos (...), porque ya los escritorillos de a tres por un real empiezan a sacar los pies fuera del tiesto y son capaces según las intenciones que llevan, de alzarse con el periódico, llenándolo todo de sus francas producciones que hasta de balde son caras” *El Regañón de La Havana*, 4 de noviembre de 1800 (cf Lezama Lima 1965: 70).

¹⁶ Cf. Cicerón (Rackham 1968: 62-67).

se nota en los talentos, cuyas buenas resultas espero que se vean bien pronto en la ilustración general; porque estas contiendas son como unos ensayos de cosas mayores, y me parece ver en ellas las escaramuzas con que un Ejército se prepara a las acciones completas y decisivas. Lo cierto es, que semejantes contestaciones fueron siempre las precursoras de las ciencias, donde quiera que estas han florecido. Fuéronlo entre los Griegos, fuéronlo entre los Romanos y fuéronlo también en el siglo último entre los Franceses (Lezama Lima 1965: 86).



Bibliografía

- ARANGO y PARREÑO, F. de. (1792) *Discurso sobre la agricultura de la Havana y medios de fomentarla*, en H. Pichardo (1971), *Documentos para la historia de Cuba I*, La Habana, 162-97.
- ARISTÓTELES (1983) *Ética nicomaquea*, Traductor Antonio Gómez Robledo México.
- BAJTIN, M. (1986) *Problemas literarios y estéticos*, La Habana.
- BOBES, M del C. (1992) *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid.
- CARRERAS, J. A. (s/f) *Historia del estado y el derecho en Cuba*, La Habana.
- COUSIN, J. (1975) *Quintilien. Institution oratoire*, Paris.
- LEZAMA LIMA, J. (comp.) (1965) *El Regañón y El Nuevo Regañón*, La Habana.
- GARCÍA MARRUZ, F. (1997) "Manuel Zequeira y Arango en su bicentenario", en A. Cairo (comp.), *Letras. Cultura en Cuba 8*, La Habana, 367-97.

- GUTIÉRREZ, A. (2003) "El *Papel Periódico de la Havana*: primer programa ilustrado", *Revista de la Biblioteca Nacional "José Martí"* 94, no 1-2, 166-70.
- GUTIÉRREZ, A. (2009) "Influencia clásica en la formación de la cultura cubana: el *Papel Periódico de la Havana*", en E. Miranda (ed.), *Diálogo y transgresión*, La Habana. Págs.
- GUTIÉRREZ, A. (2010) "Tipologías textuales en los inicios de la prensa en Cuba: el diálogo", en E. Miranda & G. Herrera (eds.) (2010), *Actualidad de los clásicos. III Congreso de Filología y Tradición Clásicas "Vicentina Antuña in memoriam"*, La Habana, 206-16.
- KOPPERSCHMIDT, J. (1985) "An Analysis of Argumentation", en T. Van Dijk (ed). (1985), *Handbook of Discourse Analysis II*, London, 159-168.
- LAUSBERG, H. (1966) *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura I-II*, Madrid.
- LINELL, P. (1998) *Approaching Dialogue. Talk, interactions and contexts in dialogical perspectives*, Amsterdam.
- MÁRSICO, C. (2004) "Ocultatio oponentis: una estrategia de monopolización del discurso en el *Crátilo* de Platón", *Logo, Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación* IV, no.7., 87-104.
- Fondo Papel Periódico de la Havana*, Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, Colección cubana.
- RACKHAM, H. (1968) *Cicero. De partitione oratoria*, Cambridge (Mass.).
- REYES, B. (2001) *Hombre de bien, orador perfecto*, México.
- SAMARANCH, P. (1969) *Aristóteles. Retórica*. Traducción y notas, Madrid.

CAPÍTULO 8

La tradición grecorromana en los primeros libros de poemas de Silvina Ocampo

Pablo Martínez Astorino

Universidad Nacional de La Plata / CONICET

La poesía de Silvina Ocampo, en especial la de la primera época, ha sido desestimada por la crítica, que suele considerarla un mero ‘ejercicio’ literario con temas y preocupaciones afines a los que se encuentran en sus más valorados cuentos.¹ Posiblemente la causa de este menosprecio resida en su empleo de formas tradicionales de escritura. Ciertamente, la autora ha elegido en la mayor parte de su obra poética: a. una métrica definida, que oscila entre el endecasílabo, el alejandrino, el heptasílabo y, en ocasiones, el dodecasílabo; b. el molde clásico del soneto, de las cuartetas o las octavas; c. la rima, con una marcada tendencia a un tipo de pareado que prioriza a veces el sonido sobre el sentido. El prejuicio contra la métrica, la rima y las composiciones tradicionales en la poesía contemporánea es, en rigor, una impostura; quienes rechazan estos artificios olvidan que sólo a fines del siglo XIX comenzaron a abandonarse y que incluso influyentes poetas del siglo XX, como Valéry, Yeats y Rilke, los han

¹ Pensamos especialmente en el juicio de Aira (2001: 398): “También fue poeta; en este rubro, su obra es una suerte de ejercicio artesanal y laborioso (a veces ejercicio de versificación, a veces sin versificación).”

mantenido.² Como hemos dicho, Silvina Ocampo se inscribe en esta tradición en la mayoría de sus poemas; creemos, no obstante, que su poesía, en toda su diversidad compositiva, debe ser considerada y debe encontrar, junto con la de Borges, otro poeta que profesó el culto de las formas tradicionales, el lugar que merece como una de las más logradas en castellano del siglo XX.

Nuestro trabajo sobre los elementos grecorromanos en la poesía de la autora es un intento de recuperar la lectura y sentar bases para la consideración hermenéutica de esta obra poética, tarea favorecida por la publicación de los dos tomos de poesía completa a cargo de Emecé editores a partir del año 2002,³ antes del cual la poesía de la autora podía encontrarse sólo en primeras ediciones o en antologías. Proponemos un estudio de los poemas que considera los siguientes aspectos de la influencia de Grecia y Roma en la poesía de Silvina Ocampo de la primera época: 1. las alusiones o referencias al mito griego; 2. las referencias a obras o géneros literarios grecorromanos (apartado que incluye poemas con epígrafes en latín); 3. las alusiones a personajes griegos y romanos reales o ficticios; 4. la proyección del motivo específico de la metamorfosis (y el motivo afín de la trasmigración de las almas).

El *corpus* de poemas con referencias a Grecia y Roma excede naturalmente los límites de este trabajo,⁴ por lo que nos ha parecido

² La nómina no excluye al escritor quizás más revolucionario –en términos estéticos– del siglo XX: en efecto, los dos libros de poemas de James Joyce (*Chamber music* y *Pomes penyeach*), además de otras composiciones no reunidas en libro, observan los tan denotados artificios de la métrica, la rima y la división en estrofas.

³ A cargo de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, con la colaboración de Daniel Gigena.

⁴ Comprende los siguientes poemas (en la lista puede faltar algún poema cuya referencia clásica no nos haya parecido significativa):

De *Enumeración de la patria y otros poemas* (1942): “Palinuro insomne”, “Santa Verónica”, “Simón el mago” (en “Sonetos de la opuesta ribera”), “Euterpe”, “La aldea abolida”.

De *Espacios métricos* (1945): “Tácita”, “Promesa”, “Los caballos infinitos”, “Diálogo de Narciso”, “Estrofas a la noche”, “Salmo bucólico”.

De *Poemas de amor desesperado* (1949): “Sonetos de amor desesperado” (II y V), “El ma-

conveniente tratar un número limitado de composiciones representativas de cada aspecto a estudiar. Los poemas que examinaremos se encuentran incluidos en *Enumeración de la patria y otros poemas* (1942), *Espacios métricos* (1945), *Poemas de amor desesperado* (1949) y *Los nombres* (1953). Como complemento de los poemas, analizaremos brevemente algunos aspectos del cuento “El impostor”, que forma parte del libro de cuentos *Autobiografía de Irene*, publicado en 1948.

1. Alusiones o referencias al mito griego

En los primeros libros de Silvina Ocampo hay más de veinte poemas con alusiones o referencias al mito griego y desde luego son frecuentes las apariciones de personajes de la mitología griega (Narciso, Dafne, Aristeo, Hércules, Ulises, Eneas y Casandra) y, asimismo, la referencia a divinidades (Diana, las Furias, las Musas), enriquecidas además por la alusión a obras de la literatura grecolatina cuyos motivos y temas han influido diversamente en la obra de la autora.

Nos gustaría comenzar el desarrollo de este punto con la mención de un poema que fue publicado en el segundo poemario de la autora, *Espacios métricos*. Se trata, en efecto, de un largo poema en cuartetos endecasílabos titulado “Estrofas a la noche”. Cada uno de los cuartetos evoca alguna característica de la noche o incluye referencias vinculadas con ella. Empieza con estas dos estrofas:

leificio”, “La metamorfosis”, “Anáfora”, “La tumba de Tulia”, “La amazona”. “Elegía de la arboleda derribada (otra versión)”. Traducciones: “Oda V” de Horacio, “Soneto CLXXII” del libro de los *Amores* de Ronsard, “Epístola de Eloísa a Abelardo” de Alexander Pope.

De *Los nombres* (1953): “El secreto (a)”, “La estatua de Abdera”, “Elogios y lamentos del verano”, “Los mosaicos”, “En la ceniza”, “La muerte de Asclerión”, “La vida infinita”, “Los ojos”, “A la sombra”, “La isla”, “Imprecación al mar”.

Del mismo período que *Los nombres*: “Testimonio para Marta”.

Apéndice temático: “El impostor” (en *Autobiografía de Irene* 1948); “La metamorfosis” (en *Árboles de Buenos Aires* 1979).

Madre de las Espérides que tienes
en recuerdos trenzados tus amores,
inmoladas ovejas, y entre flores
algún versificado honor que obtienes.

Inauguró tu culto en Grecia Orfeo.
Comían tus adeptos sólo frutas.
¡Tú que llevaste graves prostitutas
como reinas heridas a su empleo! (113)⁵

Ayudada de algún manual de mitología o quizás recordando la lectura de la *Teogonía* de Hesíodo (v. 215), Silvina Ocampo llama a la noche “madre de las Espérides”, esas ninfas hijas de *Nyx*, la Noche, que cuidaban de un jardín en un extremo de Occidente. “Inmoladas ovejas” alude a la tradición poética no atestiguada según la cual se dirigían plegarias, se inmolaban animales, especialmente una oveja negra, y se construían santuarios y altares en honor de esa divinidad.⁶ En cuanto a Orfeo, Eurípides le atribuye la institución de misterios (*Reso*, 943), y Pierre Grimal (2004) recuerda que, en ocasiones, pasaba por ser el fundador, junto con Dioniso, de los misterios de Eleusis.⁷ Quizás de estas alusiones provenga la insinuación de que Orfeo inauguró el culto de la Noche; o tal vez de la aparición de la Noche como principio en la *Theogonia antiquissima* (s. VI a. C.), atribuida a los órficos.⁸ En todo caso, el comienzo del largo poema de Silvina Ocampo pone de relieve una característica de esta veintena de composiciones que aluden al mito griego: la necesidad, casi obligada, de recurrir a la tradición más antigua de Occidente para ilustrar un motivo, una referencia o incluso el tema de la composición.⁹ Puede considerarse que esta tendencia revela cierta pretensión de clasicismo en la poesía de la

⁵ Todas las citas corresponden a Ocampo (2202). Solo consignamos número de página.

⁶ Daremberg & Saglio, “Nox” (1877-1919: IV, 111).

⁷ Grimal, “Orfeo” (2004: 393)

⁸ Daremberg & Saglio, “Orphici” (1877-1919: IV, 249).

⁹ Una excepción es “Diálogo de Narciso” (*Espacios métricos* 1945), que reproduce el diálogo imaginario de un personaje de la mitología griega.

autora. Lo interesante de este poema en particular es que la referencia a Grecia aparece desde el principio, por lo que el empleo del artificio se vuelve paradigmático.

La ilustración de un determinado motivo o tema a través del mito se ve explicitada más adelante con una referencia triple: al mito griego, tomado de las *Metamorfosis* de Ovidio,¹⁰ a la historia romana y a la Edad Media:

¡Oh Tisbe y oh Cleopatra y oh Heloísa
de sueños y memorias perseguidas
en la noche total, y consabidas
en las trémulas formas de la brisa! (113)

Estos personajes inauguran el motivo del amor, preanunciado en la anterior estrofa y desarrollado unas estrofas más abajo:

Devuélvele la mano de la amada
al amado: enlazados si es posible,
déjalos alcanzar la inextinguible
reverencia de tu alma enamorada.

¡Dilección de las plantas con diamantes!
Parecido al deseo de existir
es el deseo oscuro de morir:
lo han pronunciado todos tus amantes. (114)

En el poema puede apreciarse también la alusión a un motivo que será tratado en el punto 4. y que evidencia el interés de la autora por un sector de las *Metamorfosis* de Ovidio que citará explícitamente en su cuento "El impostor". Nos referimos al motivo de la trasmigración de las almas, cuya mención Ovidio pone en boca de Pitágoras en el libro XV de las *Metamorfosis*. Aquí se presenta en forma de sutil alusión:

¹⁰ Se trata de una historia ambientada probablemente en Babilonia que cuentan las Minieides en el libro IV de las *Metamorfosis*. Es, como se sabe, una fuente de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare.

Conocí en ti posibles otras vidas,
reclinada en extrañas balaustradas,
con inflexible dicha, y prolongadas
personas que me son desconocidas. (115)

La anteúltima estrofa pone de manifiesto el gusto por lo visual, que proviene de una formación pictórica anterior a su dedicación a la poesía:

Con resplandor de umbrales cuando pasas
por ciudades horribles para el día
entre calles que buscan lejanía
qué piadosa eres, noche, con las casas. (117)

En el libro *Poemas de amor desesperado*, publicado en 1949, hay una serie de composiciones bajo el título “Sonetos de amor desesperado”. El tono desolado de los poemas puede advertirse ya en la primera estrofa del primer soneto:

Mátame, espléndido y sombrío amor,
si ves perderse en mi alma la esperanza;
si el grito de dolor en mi se cansa
como muere en mis manos esta flor. (207)

En el segundo poema pide el castigo del “pastor de Frigia”,¹¹ Atis, a quien nombra al final. Según los *Fastos* de Ovidio, cuya particular versión del mito ha influido directa o indirectamente en la autora, Atis enloqueció cuando Cibeles, a quien se había consagrado, mató a Sagarítide, la ninfa de la que, rompiendo el juramento, se enamoró. En la versión de Ovidio (*Fast.*, 4, 239-40), Atis, luego de castrarse, exclama:

merui! meritas do sanguine poenas!
ah, pereant partes, quae nocuere mihi!¹²

¹¹ “¡Que me den un castigo como el tuyo,/ pastor de Frigia!” (207).

¹² La cita corresponde a la edición de Bömer (1957-8). La traducción al castellano es nuestra.

La tradición grecorromana en los primeros libros de poemas de Silvina Ocampo

Lo he merecido. Con mi sangre sufro el castigo merecido.
Ah, mueran las partes, que me han hecho daño.

Es el castigo del que habla el poema de Silvina Ocampo, que reformula este mito: en su poema, una voz poética femenina se compara con el varón castrado; si se concretara ese “castigo”, dice el yo lírico:

No iría, ansiosa, en busca de mi amado,
hasta su puerta, el corazón quemado
y el llanto en mi cabello derramado;

No moriría porque me ha olvidado.
Atis, con tu follaje, noblemente
podría al fin ser yo la indiferente. (208)

Pero llama aún más la atención el 5º soneto, cuyo motivo principal, el llanto de las Helíades, hermanas de Faetón; la autora parece haberlo tomado de las *Metamorfosis* de Ovidio. En el libro II de la obra de Ovidio se cuenta la muerte de Faetón, quien había recibido de su padre Helios la promesa de conducir su carro y provocó, a causa de su impericia, una conflagración universal, lo que obligó a Helios a matarlo para evitar que esta se extendiera. Tras la muerte de Faetón, sus hermanas, llamadas Helíades por ser hijas de Helios, lo lloraron durante días postradas junto a su sepulcro hasta convertirse en álamos, y su llanto, en ámbar. Evocando esta historia, Silvina Ocampo escribe:

Helíades, hermanas en la pena,
derraman los follajes vuestros llantos,
en los álamos trémulos de cantos
sobre la tierra, el agua azul, la arena.

Yo que tanto lloré, no he merecido
vuestro destino, hermanas, y el dolor
que os entrelaza ahora, y vuestro amor
no puede compararse al que he sentido. (209)

Otra vez puede observarse aquí la ilustración de un motivo a través de la alusión a la mitología griega. La voz de la poetisa añora el destino de estos personajes mitológicos, cuyo dolor ha podido transformarse en un elemento de la naturaleza. Pero la ilustración opera, en rigor, por la diferencia: el dolor del yo poético procede de un amor que es más grande y destructivo que el amor fraternal.

El motivo del amor, ilustrado por una referencia al mito griego, aparece también en un poema de *Los nombres*, publicado en 1953: “Los ojos”. En este poema la autora se compara con Casandra, cuyas predicciones ciertas, como sabemos, no eran creídas, a consecuencia del castigo que Apolo le había infligido luego de rechazados sus amores. Dice la autora:

Como Casandra yo escuché tu paso
en las baldosas de la galería.
Como ella, adivinaba yo en los días
y en la voz recurrente del ocaso
lo que ocultabas y conozco tanto.
Ciega, sola, atenta penetré
en tu velado reino y consagré
bajo sus plantas, al rencor, mi espanto.

Transformabas el mundo en un desierto.
Como a Casandra no quisiste oírme.
Pensando junto al río sólo en irme,
en la noche incesante busqué el puerto.
Al ver los astros, con aristas, rojos,
sabía que el infierno era mirarte
y volver a tu lado y no olvidarte.
¡Ah, por qué no quemé más bien mis ojos! (345)

Es interesante el libre uso que da la autora a la alusión. En la primera estrofa, luego de insertar una alusión libre a un pasaje del *Agamenón* de Esquilo (vv. 1305 ss.) en el que Casandra advierte la cercanía de Egisto, que matará a Agamenón, se compara con Casandra en virtud del don profético de ésta. Lo que adivina, no obstante, no es

un conocimiento vedado al resto de los mortales, sino algo relacionado con el alma o el carácter del amado. “Adivinar” se emplea entonces, a partir de la referencia clásica, como un sinónimo de “descubrir” y un antónimo de “ocultar”: “Como ella, adivinaba yo en los días/ y en la voz recurrente del ocaso/ lo que ocultabas y conozco tanto.” De igual modo, en la segunda estrofa, la desatención a lo dicho por la profetisa (“Como a Casandra no quisiste oírme”) no se relaciona con la posibilidad de evitar un mal atendiendo a la profecía, sino, más bien, en términos amorosos, con prestar atención a los consejos o corresponder al pedido de la persona amada. Advertimos así una segunda característica del empleo de referencias grecolatinas: la reformulación y adaptación de estas a un fin literario específico y no siempre vinculado directamente con la referencia. Por lo demás, el motivo de la mirada, del que procede el título del poema, es retomado y llega a su punto culminante en el final:

Como alas nacen del cansancio arrojés;
busqué por todas partes el horror,
el desencanto pacificador
como los santos porque vi tus ojos.
Y conseguí morir perfectamente
sin ningún esplendor como soñaba
sola en el iris gris que me aterraba
viendo tus ojos incesantemente. (347)

Quizás el poema más ambicioso que la autora haya escrito en relación con la mitología griega sea el “Diálogo de Narciso”, incluido en *Espacios métricos*. El poema ha sido escrito evidentemente bajo el influjo del “Étude pour Narcisse” de Paul Valéry, dos de cuyos versos cita como epígrafe;¹³ a diferencia de este autor, no ha empleado solo un metro, sino que ha combinado el endecasílabo y el heptasílabo. La referencia del poema no es ilustrativa, como en el caso de los otros. Se trata más bien de un diálogo imaginario entre Narciso y su imagen.

¹³ “Vous n’êtes que lumière, adorable moitié / d’une amour trop pareille à la faible amitié!”

Sin pretensión de entrar en su análisis, citaremos unos versos, que definen el drama de Narciso:

No dormiremos como desposados
repitiendo las noches asombrados...
No dormiremos nunca como amantes. (105)

2. Poemas con referencias a obras o géneros literarios grecorromanos

Bajo la influencia de los epigramas de la *Antología Palatina*, y en vínculo con el interés de Borges y Bioy por algunos poemas de dicha antología, Silvina Ocampo incluyó en su libro *Espacios métricos* una sección dedicada a epitafios. Está compuesta por once poemas, el primero de los cuales, llamado “Epitafio del orgulloso”, reproducimos aquí:

No tengas miedo de morir en vano
como una dalia triste en el verano.
No se atrevió la muerte ni el gusano
a devorar mi cuerpo cotidiano.
Como amó sus jardines Diocleciano
amo yo estos recintos. Ven, hermano,
entre los muertos soy el más humano. (143)

La fascinación con los epitafios se observa también en un cuento con ambiente romano de la autora que se llama precisamente “Epitafio romano” y que fue incluido en *Autobiografía de Irene* (1948). En ese cuento, la falsa tumba de Flavia, esposa de Claudio Emilio, tiene grabados unos versos que el narrador dice haber traducido del latín.

Tempranamente, en “Sonetos de la opuesta ribera”, una sección del poemario *Enumeración de la patria y otros poemas*, que fue publicado en 1942, la autora ha incluido un poema llamado “Palinuro insomne”, con un epígrafe en latín del libro V de la *Eneida: nudus in ignota, Palinure, iacebis harena* (v. 871). El poema evoca la muerte de

Palinuro, el piloto de la nave de Eneas que cae al mar poseído por el Sueño. En los dos tercetos finales, la autora escribe:

Palinuro: tu rostro clausurado
y marítimo ofrece a la serena
noche insomnios. Desnudo y acostado

perpetuarás tus muertes en la arena,
y crecerán con distracción de piedra
tus uñas y tu pelo entre la hiedra. (49)

Silvina Ocampo parece ignorar la aparición de Palinuro en los *infern* en el libro VI de la *Eneida*, por la que nos enteramos que no ha muerto ahogado, sino que fue asesinado cuando ya había alcanzado la costa. Prefiere la imagen del Palinuro ahogado, cuyo cuerpo muerto alcanza la costa, y lo deja entrever no sólo en la elección del epígrafe, sino en los dos cuartetos iniciales, en los que, entre un conjunto de rimas sonoras y ornamentales, se destaca la virgiliana hipálage final (“profundas naves”):

Las olas y las algas y las alas,
los caracoles rotos y sonoros,
la sal y el yodo, las tormentas malas,
los delfines inciertos y los coros

de sirenas cansadas de cantar,
no te reemplazarán las tierras suaves
donde vagabas con el quieto andar
que aleja siempre a las profundas naves. (49)

En *Espacios métricos*, encontramos una bellísima composición en octavas heptasilábicas, que demuestra el interés de Silvina Ocampo por Virgilio y Garcilaso, y acaso por Teócrito, autor que pudo conocer en traducciones inglesas y francesas. Combinando la tradición hebrea y la grecorromana, la autora ha llamado al poema “Salmo bucólico”. Como en la tradición clásica grecorromana, parece haber un

ambiente con personajes que remedan a pastores enamorados, pero el paisaje, como se advierte en muchas referencias, es más bien el de la pampa argentina:

En un tibio jardín
donde hay árboles que aman
la dicha que proclaman
aspiraba el jazmín
que en mi pecho moría
y en los altos pilares
de los días, los mares
de la pura alegría.

Y desaparecías
del jardín, de mi lado,
debajo del poblado
follaje te perdías,
para oír en el viento
mi voz que te buscaba.
La dicha se agravaba
como en un aposento.

En la noche el ganado
mugía con tristeza
y en la quietud espesa
brillaba diamantado
el temblor de las hojas
que a veces se adivina
con una luz marina
en las violetas rojas.

Ya como dos hermanos
nuestras sombras seguían
nuestro paso y vivían
con ramas en las manos.
Cada árbol otorgaba
diferencias al cielo

y en las hierbas un vuelo
de claridad quemaba. (118-9)

La afición por la literatura latina y por los géneros literarios grecorromanos ha llevado a Silvina Ocampo a traducir del francés la *Oda* 1, 5 de Horacio, en la versión de Lucien d'Abancourt, y a incluirla en la sección "Traducciones" de *Poemas de amor desesperado*.¹⁴ Naturalmente, además del gusto por la poesía clásica, ha contribuido el tema amoroso de la composición, que Silvina Ocampo vierte así, en un bello castellano:

Qué adolescente, Pirra, delicado,
de líquidas fragancias perfumado
te urge en la gruta sobre muchas rosas
para el que anudas trenzas amorosas.
Cuántas veces tendrá que deplorar
la fe, los dioses que han variado, el mar
en su violencia insólita el que ahora
confiado en ti te goza y enamora.
De las brisas falaces ignorante
como el oro te cree pura y constante.
Desdichado es aquél a quien te ofreces,
para quien no probada resplandesces,
mas yo dentro del templo he ofrecido
al Dios del mar este húmedo vestido. (287)

En la traducción de Silvina Ocampo, y asimismo en la edición del texto latino y su correspondiente traducción francesa, se observa una lectura de los versos 4 y 5 que, en nuestra opinión, resulta la más satisfactoria: se interpreta como relativa una ora-

¹⁴ Transcribimos la nota al pie de los editores de la poesía de Silvina Ocampo, Del Carril, Rubio de Zocchi, y Gigena (2002: 287): "La revista *Los anales de Buenos Aires*, Año I, N° 8, agosto de 1946, publicó esta Oda en latín, con una traducción al español por Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613); la versión en inglés de John Milton (1608-1674), con su traducción al español por Adolfo Bioy Casares; y una versión en francés de Lucien d'Abancourt (1819-1871), con esta traducción de Silvina Ocampo".

ción que los diferentes editores y comentaristas, a lo largo del siglo pasado y aun antes,¹⁵ consideran interrogativa: *cui flavam religas comam, simplex munditiis?* (vv. 4-5). En un análisis más detallado, que no podemos ofrecer en estas páginas, convendría comparar exhaustivamente las tres versiones para dar cuenta de las elecciones literarias de la autora.

Por último, también en la sección “Traducciones” de *Poemas de amor desesperado*, la autora ha incluido una serie de traducciones de sonetos de los *Amores* de Ronsard. El 172 es especialmente significativo por dos razones: el tema amoroso, que parece cumplir un papel destacado en la obra de la autora, particularmente en este libro, y por la referencia a las *Metamorfosis* de Ovidio, en cuyo libro IX se encuentra representada la apoteosis de Hércules a la que alude este poema de Ronsard:

Quiero quemar la vana imperfección
de mi corteza humana y elevarme,
entre dioses, con fuego eternizarme,
como el hijo de Alcmena en su ascensión.

Ya en mi rebelde cuerpo el alma insiste,
quiere mi salvación y estremecida
la víctima en tu honor ya esta ofrecida,
al rayo de tus ojos que la asiste.

Oh santa hoguera, oh fuegos vigilados,
divinos, que el amor que me reviste
destruya mis despojos conocidos

y libre y desnudado yo al volar
pueda hundirme en el cielo y adorar
la otra mitad de donde tú viniste. (290-1)

¹⁵ Así Kiessling-Heinze (1908³), Nisbet-Hubbard (1970), West (1995) y Mocchino (1964). Lo mismo ocurre con las distintas ediciones españolas y argentinas.

En el contexto de los poemas amorosos de este libro de Silvina Ocampo, la elección del soneto de Ronsard no es casual y, en cierta manera, es apropiado analizarlo como un poema más de la autora. Como le ocurre a Hércules en las *Metamorfosis*, el poeta pide que su parte mortal, el cuerpo, sea purificada por el fuego, llamado aquí “santa hoguera” e identificado con los ojos de la amada. Luego de la apoteosis, el poeta pide contemplar la otra mitad de la amada, su alma. El poema puede compararse con el segundo soneto de la sección “Sonetos de amor desesperado” del mismo poemario, en el que el yo poético pide el castigo de Atis, para no quedar preso de una pasión desesperante. El soneto de Ronsard agrega una nota no carente de cierto platonismo: la elevación a los cielos para adorar el alma de la amada, ante la imposibilidad de que ese amor se concrete en la tierra. Pero puede advertirse una sutil distinción. Esa elevación supone simbólicamente una muerte y en el último terceto está designada como un descenso:

y libre y desnudado yo al volar
pueda hundirme en el cielo y adorar
la otra mitad de donde tú viniste.¹⁶

Ambas representaciones, la del poema de Atis y la de la traducción de Ronsard, son, en definitiva, dos variantes del fracaso amoroso, dos facetas del “amor desesperado”.¹⁷

¹⁶ El subrayado es nuestro.

¹⁷ Asimismo, entre las variadas referencias míticas que encontramos en “Elegía de la arboleda derribada (otra versión)”, incluida en *Poemas de amor desesperado*, hay una que no sólo ilustra el empleo del mito griego, sino además la lectura del libro IV de las *Geórgicas*, con la *variatio* que caracteriza a la autora:

Oh Aristeo, llorad en estos versos,
como cuando murieron las abejas
en las manos ardientes de las ninfas
que vengaron a Eurídice y a Orfeo. (279)

3. Poemas con alusiones a personajes (políticos, escritores) romanos o griegos reales o ficticios

Muchos son los poemas en los que aparecen alusiones a personajes romanos o griegos reales o ficticios. Nos gustaría destacar dos: el primero, “Tácita”, perteneciente al libro *Espacios métricos*, y el segundo, “La tumba de Tulia”, incluido en *Poemas de amor desesperado*. “Tácita” evoca una historia que Ovidio cuenta en los *Fastos* (2, 571 ss.): la de la ninfa Lara, a la que Júpiter arrancó la lengua por revelar sus intenciones amorosas¹⁸ con la ninfa Yuturna. Luego del castigo, Júpiter, nos dice Ovidio, la entregó a Mercurio para que la condujera a los *infern*i como ninfa de las aguas en el reino de los muertos, y este la violó, embarazándola de los dioses Lares. La alusión al cercenamiento de la voz se observa en el comienzo y en el final del poema (“Qué hórrida es tu llegada si vanamente he hablado”, 90; “Qué dulce es el silencio después de haber hablado”, 91; “Devuélveme, oh Tácita, lo que no dije entonces / en tus jardines tristes de mármoles y broncees”, 91). También pueden advertirse alusiones a una violación, que recuerda la de Mercurio:

En tu presencia, oh Tácita, enamoradamente
la noche multiplica las formas del presente.
Yo he visto destrenzar tus hermosos cabellos
por manos despiadadas; he visto los destellos
de tu claridad íntima destrozada por voces
que en tus profundas bóvedas retumbaban, atroces. (91)

Pero el poema es más que este juego de alusiones; es también la declaración de un asombro y una fascinación por parte de la poetisa:

En tu cristal lejano de aguas apaciguadas
con fulgores de cuentos, con ruiseñores y hadas,
déjame ver en el fondo de tus ojos, sus ruegos,

¹⁸ De Júpiter.

sobre la oscuridad la gracia de tus juegos,
de aquella nube de oro los caballos oscuros
que asisten a tus noches y a tus cielos más puros.
Dame el brocal de piedra cuidado por leones.
De todos tus secretos quiero los eslabones.
Yo conozco lugares de tus días pasados
(¡devuélvemelos todos, todos serán amados!). (91)

“La tumba de Tulia” es un hermoso poema escrito en cuartetas dodecasilábicas, que evoca la muerte de la hija de Marco Tulio Cicerón, ocurrida en el año 45 a. C. El interés por este político, escritor y filósofo romano se evidencia ya en “Diálogo de Narciso”, de *Espacios métricos*, en el que un epígrafe de Cicerón en latín (*sui amantes, sine rivali*) acompaña al ya citado de Valéry.¹⁹ Reproducimos aquí el poema, al que, como en otros de la autora, rimas en palabras agudas y expresiones un tanto enfáticas o extrañas a la poesía (o incluso algo inapropiadas), le confieren un tono particular, que es una característica distintiva del estilo de Silvina Ocampo:

Para Cicerón existía en Roma
sobre las doradas campiñas itálicas,
que el viento acaricia con lluvias metálicas,
cicas enlazadas, pechos de paloma,

ese templo hermético de mármol fanático
donde, Tulia intacta, yacías, y el fuego
de la ardiente lámpara elevaba un ruego
paternal y dulce con fulgor dramático.

Como la red de oro cuidaba tu suave
cabellera vívida que brilló en tu frente,
cuidaba tu vida apasionadamente
esa llama trémula con sus alas de ave.

¹⁹ Se trata, aparentemente, de una cita libre de las *Epistulae ad Quintum fratrem* (3, 8, 4): *o di, quam ineptus, quam se ipse amans sine rivali!*

El mirto, la alondra, el ciprés, los astros
entre las columnas de la eternidad,
en el aire amaban tu divinidad,
suspiraban, Tulia, buscando tus rastros.

Se apagó la llama, y en polvo deshizo
el viento, tu cuerpo, la luz de tu pelo,
tu boca tranquila, tu suave desvelo,
tus cándidas manos, como en un hechizo,

Y aún no mueres, Tulia, oh Tulia espectral,
dentro de la efímera luz de un monumento
entre atentas piedras marcas en el lento
transcurso del tiempo, la virtud filial. (263)

Lo que permanece de Tulia, en su muerte, es un valor auténticamente romano, “la virtud filial”, la *pietas erga parentes*, que constituye uno de los *mores maiorum*.

Otros poemas merecerían un análisis detenido; entre ellos, “Santa Verónica” y “Simón el mago”, de *Enumeración de la patria y otros poemas*, “Promesa”, de *Espacios métricos*, la traducción de “Epístola de Heloísa a Abelardo”, de Alexander Pope, incluida en *Poemas de amor desesperado*, y varios poemas de *Los nombres*, cuyo comentario extenso no es posible en el marco de este trabajo.

4. *Proyección del motivo de las metamorfosis y de la trasmigración de las almas*

Silvina Ocampo se ha interesado vivamente por el motivo de la metamorfosis y algunos de sus poemas muestran una afinidad con la poética de Ovidio en sus *Metamorfosis*, obra que parece haber apreciado.²⁰ En *Poemas de amor desesperado* hay un poema que precisa-

²⁰ Lo que parece comprobarse por su respuesta en el reportaje que le hizo Hugo Beccacece (“Silvina Ocampo”, en Beccacece (1994: 110): “H.B.: -Otro de los temas favoritos

mente lleva por título “La metamorfosis”. En esta composición, el yo poético se acerca a una casa y, mirando a través del vidrio, ve lo que había visto en sueños; esta situación produce un cambio completo:

Fui la sombra, el obstáculo, fui un abismo infinito
donde el perfume pérfido del jazmín se elevaba.
En un furioso mar, fui un no escuchado grito
de un hombre que me amaba.

Fui veneno y cuchillo, lepra en una mejilla,
fui el ladrido del perro, en mi desolación,
la muerte numerosa y en su lejana orilla
fui sólo un corazón. (222)

La obsesión por el motivo de la metamorfosis, elegido por la autora para poner énfasis en la inestabilidad del ser (“Oh amor ¿qué es lo que soy? / Ave, piedra o araña, uno de los cipreses / o nada, tal vez hoy”, 222), continúa a lo largo de sus obras. Así, treinta años después, en *Árboles de Buenos Aires* (1979), hallamos otro poema con el título “Metamorfosis”.²¹

No obstante, este motivo, unido a la idea de trasmigración de las almas, llega a su punto culminante en su cuento “El impostor”, incluido en el libro de relatos *Autobiografía de Irene* (1948). Este notable cuento de la autora presenta cierta afinidad con la *nouvelle Le*

en su obra es el de las metamorfosis. SO: -Sí, siempre me fascinaron. He leído muchas veces el libro de Ovidio sobre las metamorfosis. ¿No le parece maravilloso que una cosa cambie y se transforme en otra? Yo acepto esos cambios. Hay gente que los rechaza. Yo no. Me gusta ver cómo una cosa se hace otra; tiene algo de monstruoso y mágico. Además en la vida todos nos metamorfoseamos. ¡Qué palabra horrible! Cambian nuestras caras, nuestros sentimientos.” La mención de este reportaje sirve para corregir la información inexacta que da el escritor César Aira (2001: 398): “Fue una mujer retraída, algo excéntrica; nunca dio reportajes”.

²¹ También en el final de “Elegía de una arboleda derribada (otra versión)” aparece el motivo de la metamorfosis y la idea de trasmigración: “Árboles ¿fuimos en algún momento / nosotros árboles, vosotros hombres, / o sola sufro esta metamorfosis / entre las sombras derribadas, altas, / con las manos, las hojas enlazadas?”

voyageur sur la terre, de Julien Green, que fue publicada en 1926 y que Silvina Ocampo tradujo para la colección Cuadernos de la Quimera, de Emecé Editores. Trata sobre un joven llamado Luis Maidana, que, a pedido del padre de Armando Heredia, viaja a Cacharí a hacerle compañía a este, que se ha recluso en una estancia de la familia desde hace un tiempo y del que se sospecha está perdiendo el juicio. Al final del relato, y luego de que un amigo del padre de Armando llega enviado por este a Cacharí, poco después del suicidio de Armando, el lector descubre que Luis Maidana es un desdoblamiento de Armando Heredia y que el relato ha sido escrito por este. Sin embargo, el narrador de las consideraciones finales, el auténtico enviado del padre, que no descarta hasta último momento la existencia real de Luis Maidana, dice en el final del relato:

No hay distinción en la faz de nuestras experiencias; algunas son vívidas, otras opacas; algunas agradables, otras son una agonía para el recuerdo; pero no hay cómo saber cuáles fueron sueños y cuáles realidad. (Ocampo 2000: 143)

El desdoblamiento de Armando Heredia en Luis Maidana es complementario de otros desdoblamientos del cuento. Así María Gismondi se parece a la muchacha del tren y a la que Maidana-Heredia ha visto en un sueño, y Eladio Esquivel recuerda a un hombre de la India. Ese mundo caótico y de ensoñación de los escritos de Heredia, debido a la imaginación de una mente enferma, guarda cierta similitud con el principio de perpetuidad que se esconde detrás del cambio de los seres, de acuerdo con la doctrina de la metempsicosis. En el relato, Maidana-Heredia cita palabras del discurso de Pitágoras contenidas en el libro XV de las *Metamorfosis*:

El alma no puede morir: sale de su primera morada para vivir en otra. Yo lo recuerdo, estaba en el sitio de Troya, me llamaba Euforbo, hijo de Panto, y el más joven de los atridas atravesó

mi pecho con una lanza. Asimismo, antaño, en Argos, reconocí mi escudo en los muros del templo de Juno. Todo cambia; nada perece. (Ocampo 2000: 112-113)²²

Es esa misma inestabilidad y metamorfosis de todo sostenida por una misteriosa identidad que se siente al leer las composiciones de Silvina Ocampo.

5. *Algunas conclusiones*

Ofrecemos ahora unas conclusiones preliminares de esta investigación. En primer lugar, puede decirse que Silvina Ocampo recurre a la tradición grecolatina en su poesía para ilustrar un motivo, una referencia o incluso el tema de una composición, que muy frecuentemente es amoroso. Esta característica, como hemos dicho, obedece a una pretensión de clasicismo, que encuentra su complemento en el uso de la métrica, la rima y de determinadas estructuras estróficas. En segundo lugar, puede observarse una tendencia a reformular o adaptar –a veces muy libremente– determinadas referencias o mitos, con fines literarios específicos, según hemos estudiado a propósito del poema “Los ojos” con respecto al personaje de Casandra. Por su parte, la alusión a géneros literarios u obras o personajes grecorromanos parece completar la pretensión clásica de la autora, pero también sirve para reforzar el tema amoroso. Por último, el interés por el motivo de la metamorfosis se revela como un episodio más del interés de

²² Estas líneas remiten a *Met.*, 15, 158 ss. (Tarrant 2004):

morte carent animae semperque priore relictā
sede novis domibus vivunt habitantque receptae.
ipse ego (nam memini) Troiani tempore belli
Panthoides Euphorbus eram, cui pectore quondam
haesit in adverso gravis hasta minoris Atridae;
cognovi clipeum, laevae gestamina nostrae,
nuper Abanteis templo Iunonis in Argis.
omnia mutantur, nihil interit.

la autora por esa obra de la tradición romana, conforme puede verificarse en su propia obra.



Bibliografía

- AIRA, C. (2001) *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires.
- BECCACECE, H. (1994) *La pereza del príncipe. Mitos, héroes y escándalos del siglo XX*, Buenos Aires.
- BÖMER, F. (1957-8), *P. Ovidius Naso, Die Fasten*. T. I y T. II, Heidelberg.
- DAREMBERG, Ch. & SAGLIO, E. (1877-1919) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, París.
- DEL CARRIL, S. L., RUBIO DE ZOCCHI, M., GIGENA, D. (eds.) (2002) *Silvina Ocampo: Poesía completa I*, Buenos Aires.
- GRIMAL, P. (2004) *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires.
- KIESSLING, A. y HEINZE, R. Q. (1908³) *Horatius Flaccus. Oden und Epoden*, Berlin.
- MOCCHINO, A. (1964) *Orazio. Ode ed epodi*, Milano.
- NISBET, R. G. M. & HUBBARD, M. (1970) *A Commentary on Horace: Odes. Book 1*, Oxford.
- OCAMPO, S. (2000) *Cuentos completos I*, Buenos Aires.
- TARRANT, R.J. (2004) *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, Oxford.
- WEST, D. (1995) *Horace, Odes I. Carpe diem. Text, Translation and Commentary*, Oxford.

CAPÍTULO 9

O mundo antigo na cadência de Bandeira: um ritmo dissoluto

Manuela Ribeiro Barbosa y Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Universidade Federal de Minas Gerais

Meus amigos, meus inimigos,
saibam todos que o velho bardo
está agora, entre mil perigos
comendo, em vez de rosas, cardo.

Manuel Bandeira, “Poema do mais triste maio”
(Bandeira 1980: 177)

A expressão que usamos no título deste ensaio, “ritmo dissoluto”, nomeia uma obra de 1924 do escritor brasileiro Manuel Bandeira (1886-1968) cujos 24 poemas não discutiremos neste trabalho, à exceção de “Gesso”, “Vigília de Hero” e “Na rua do sabão”. Guardamos, contudo, a ideia de dissolução, que permanecerá em *Libertinagem* (1930) e *Estrela da manhã* (1936), as duas coletâneas que vamos focalizar mais detidamente. Empregamos a metáfora como uma síntese do modo como se dá a presença da Antiguidade na produção do poeta, crítico e tradutor pernambucano.

Se, no entender de Joaquim-Francisco Coelho (1982: 35), há dois terços de “antigo” contra apenas um terço de “moderno” no *Ritmo dissoluto*, nas publicações posteriores a dispersão do antigo se

manifesta de maneira mais impressionante. É nelas que a profecia cantada em “A vigília de Hero” se concretiza:

Tu amarás outras mulheres
e tu me esquecerás!
É tão cruel, mas é a vida. E no entretanto
alguma coisa em ti pertence-me!
Em mim alguma coisa és tu.
(...)
Esta noite, de súbito, um aperto
De coração tão vivo e lancinante
tive ao pensar numa separação!
(...)
Cruel volúpia e profunda ternura dilaceram-me! (Bandeira
2009: 83)

Do romance entre a sacerdotisa de Afrodite, Hero e o jovem Leandro, seja aquele que narra Ovídio (43 a. C.-18 d. C.), seja o de Museu (V d. C), seja talvez a reescrita de Marlowe (1598) ou de Boccage (1765) resta somente a vigília da amante, o medo, a solidão, o desejo pelo amado que estará separado pelo Helesponto ou perdido para sempre.

Assim será em nosso estudo. Pretendemos mostrar como o poeta brasileiro recifense lida com uma formação clássica rígida e engessada que –para o bem do movimento literário e da brasilidade em busca de identidade– se dissolve esquecida, ou talvez obscurecida, mas que o possui e o constrói –quase livre e solto– como “o *miglior fabbro* e o São João Batista da poesia modernista” (Paes 2008: 183), atado em hastes tênues sobre uma base profunda e firme, “propiciando um estilo invulgar em nossas letras em matéria de fusão do Clássico e do Moderno para com mais eficácia captar (não raro em contextos de mansa ou ácida ironia) momentos ou traços arquetípicos da humana condição” (Coelho 1982: 5).

A aproximação de Bandeira com os gregos e latinos, se pode a princípio soar despropositada, num exame ligeiro já se mostra pelo

menos significativa no sentido de demonstrar a “carnavalização da hierarquia” (Santoro 2005: 40) intelectual europeia com o rebaixamento das velhas poéticas clássicas. Os clássicos estão presentes, todavia são alusões e referências que frequentemente não causam estranhamento e em algumas vezes, são tão sutis que passam despercebidas aos incautos. “Gesso” descreve bem o que pensamos acerca dos gregos e latinos na arte de Bandeira:

Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova
–o gesso muito branco, as linhas muito puras–
(...)
Há muitos anos tenho-a comigo.
O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina
amarelo-suja.

Os meus olhos, de tanto a olharem,
impregnaram-na de minha humanidade irônica de tísico.
(Bandeira 2009: 89)

Portanto, sobre a poesia e o senhor Manuel Carneiro de Souza Bandeira, autor que vamos abordar neste estudo, seu amigo e correspondente assíduo, o músico, crítico e também poeta Mário de Andrade (1998: 595), na primeira publicação de um ensaio datado de 1931 intitulado “A poesia em 1930”,¹ afirma que “a rítmica dele acabou se parecendo com o físico”. Mas, para os que o desconhecaram, como era seu aspecto corpóreo? Para nosso escopo, basta informar: Bandeira era tísico. Nos dizeres de Ribeiro Couto (1998: 599), o poeta era um homem que vivia a “meia-doença, a meia-saúde”, um “rapaz anguloso” que causava espanto com “os seus acessos de riso jovial, entremeados de acessos de tosse” (Ribeiro Couto 1998: 600)² e, ainda, um doente que escrevia com ironia perversa, tristeza amarga e

¹ Citado na edição crítica das obras de Manuel Bandeira, *Libertinagem* e *Estrela da Manhã*, organizada por Lanciani e publicada em 1998, 595-598, que citaremos de forma reduzida (Bandeira 1998).

² Bandeira (1998: 598-611).

lirismo saboroso, “um monstro prosaico e sublime”³ que viveu entre crises e melhoras, recaídas e mudanças.

Tudo isso parece estar manifesto no poema “Pneumotórax” (1925), publicado em *Libertinagem* (1930), obra que Davi Arrigucci Jr. (1998: 185) caracteriza como sendo fruto de um “estilo maduro” de um “grande poeta na força e na liberdade de sua arte, após longos anos de aprendizagem, extensa prática e duros padecimentos”. Prossegue o teórico paulista: “Era, dentro do possível, senhor de si, de seus meios e limites: até onde podia ir com a linguagem. Não que almejasse a maestria ideal de um artista clássico.” Fiquemos com essa intuição de Arrigucci, “Não que almejasse a maestria ideal de um artista clássico”, e observemos o muito conhecido poema “Pneumotórax”:

Febre, hemoptise, dispneia e suores noturnos.
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.
Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:
- Diga trinta e três.
- Trinta e três... trinta e três... trinta e três...
- Respire.

.....

- O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.
- Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
- Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino. (Bandeira 2009: 246-7)

Começemos a discorrer sobre o ritmo da poesia de Bandeira e sua amizade com os gregos. “Pneumotórax” está, no verso de abertura, repleto de termos médicos (“Pneumotórax”, “he-

³ Expressão utilizada pelo crítico literário Davi Arrigucci Jr. (1998: 191). para topicalizar seu ensaio sobre o poema “O cacto”.

moptise”, “dispneia”) que, por sua vez –como sói acontecer na linguagem científica– advêm de uma longínqua raiz helênica. Palavras-artefactos misteriosas que se tornam palatáveis, saborosas a qualquer estudante de língua grega que se inicia na carreira brincando de etimologia.

O poema citado integra, como dissemos, a obra *Libertinagem* e parece ser resultado de um diagnóstico estabelecido em agosto de 1904. Francisco de Assis Barbosa informa que “em plena euforia dos seus dezoito anos” [à noite, em meio de um sono inquieto,] despertou com hemoptises” (Barbosa 1998: 35). Comparando a data do diagnóstico e a publicação do poema, observa-se que foram 26 anos de incubação e sofrimento proporcionais à importância do resultado literário.

De fato, “Pneumotórax” tem –como de resto toda a obra desse célebre poeta– fortuna crítica abundante; grande número de seus comentadores, inevitavelmente, investe na estreita relação da obra com a vida. Nosso viés é outro. Partimos, como se vê do léxico estrangeiro e médico, de uma consulta e um diálogo áspero que desemboca numa recomendação médica taxativa: “A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.” Tocar, observem; não cantar ou poetar, e, por isso, é impossível deixar de recordar seu poema “Não sei dançar”. Ora, o que poderia significar para Bandeira tocar –e não dançar– um tango argentino?

Diego Armus, no artigo “Milonguitas en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y Tuberculosis” (2002), descortina a complexa relação da doença com o gênero musical escolhido pelo poeta (que na realidade melhor conhecia o ritmo pernambucano do frevo). Armus destaca que,

[a]demás de haber sido entre 1870 y 1950 una de las más significativas causas de muerte, fue también un tópico recurrente en la cultura. Su historia es, entonces, no sólo la realidad del bacilo sino también la de los discursos, metáforas e ideas que buscaron darle sentido al mundo de experiencias vividas por los enfermos y los que tenían

contagiarse. (Armus 2002: 188)

O autor acrescenta que o amor não correspondido é tema frequente no tango, e que é comum que a perspectiva adotada, em geral, seja masculina,⁴ e as letras, nas quais a tuberculose “aparece como una enfermedad del alma, de las pasiones” (Armus 2002: 200), se caracterizem pelo tom fatalista e queixoso. Dispensamo-nos de marcar aqui a íntima relação do trágico com as paixões. Mantenho-nos no tango. Vinculado, em seus primórdios, ao “ambiente prostibulario”, costumava ser dançado por casais ou por homens sozinhos (Armus 2002: 196). Não poderíamos abordar o assunto de forma satisfatória tão brevemente, mas é provável que o imaginário de um brasileiro a respeito do tango envolvesse as noções de abandono, solidão, dor e morte, aliadas a uma valorização desse tipo de manifestação como objeto estético.

Considerando-se o conhecimento musical de Bandeira, é relevante que ele tenha elegido um estilo marcado pelo ritmo sincopado,⁵ o que retoma o entrecortado da respiração do doente, e que tenha empregado, no poema, diversas tríades,⁶ já que o tango é uma dança

⁴ “Lo que las letras de tango señalan, hablando desde la perspectiva de los hombres, es el riesgo, incluso el error, de animarse a pensar una vida por fuera del barrio, de dejarse llevar por las luces del centro puesto que cuando la juventud desaparece irremediabilmente aparece el sufrimiento, la angustia, la soledad, la tuberculosis” (Armus, 2002: 201).

⁵ O termo “síncope”, oriundo do grego, é simultaneamente médico, linguístico e musical, significando, respectivamente, “perda dos sentidos por má irrigação do sangue no cérebro; desmaio”, “eliminação de fonemas no interior de uma palavra (e. g.: pra em vez de para)” e “som emitido em tempo fraco de um compasso, e prolongado no tempo forte que se segue” (Dicionário Digital Caldas Aulete). Há uma série de ritmos brasileiros –o samba, o choro e o maracatu, por exemplo– que exploram a síncope (que também pode ser descrita como uma sequência de som curto, som longo, som curto, com deslocamento das batidas longas dos tempos fortes para tempos fracos), mas o caráter deles, geralmente mais alegre, contrasta com o tango.

⁶ Sem pretender esgotá-las, listamos: três estrofes, das quais duas têm três versos; três termos médicos em sucessão (“febre, hemoptise, dispneia”) três “nãos”; três repetições da palavra “tosse”; “trinta e três” (em um verso, 3 vezes; em outro, a expressão surge

de metro binário. A respiração irregular é reforçada pelas reticências, também chamadas “pontos de suspensão”: o poeta está “em compasso de espera”.

Voltando ao estranho sentimento de relação entre a escrita e a vida, tomamos, igualmente, um comentário de Mário de Andrade, o qual declara, a propósito de *O cacto*: “[o] último verso diz bem o ritmo atual [o poema foi escrito em Petrópolis e datado de 1925] de Manuel Bandeira: ‘Era belo, áspero, intratável’” (Andrade 1998: 596) e é digno de nota que este último adjetivo tem várias leituras, ‘intratável’ significa: “aquilo que não é afável ao trato”, o que se diz do “metal que é difícil de derreter”⁷ e, subjacente, “a condição do que não se pode tratar”, isto é, “remediar”.

Todavia não queremos permanecer no ritmo, no aspecto ou mesmo na “meia-doença” ou “meia-saúde” do poeta tísico. Queremos iluminar o estado de tensão, o jogo de forças paradoxais que propiciam a escritura de uma tragédia em 12 versos. Vejamos o prólogo, versos de abertura os quais passaram sem efeito abalador para Andrade, mas tocaram profundamente em Arrigucci Jr. Ei-los:

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte estrangido pelas serpentes.
Ugolino e os filhos esfaimados.⁸
Evocava também o seco Nordeste, carnaubais, caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-os pela raiz.

isolada). O metro ternário é típico de muitas danças (minuetos, valsas, mazurcas, seguidillas, fandangos), mas importa assinalar que aqui temos a alternância de tempos fortes e fracos com uma predominância dos últimos (1 2, 3/ 1 2, 3...).

⁷ Dicionário Digital Caldas Aulete.

⁸ Dante no canto 33 da *Divina Comédia* narra o episódio do Conde Ugolino, que, com sua obsessão pelo poder, extermina a todos os que se colocam em seu entorno. Ugolino é aprisionado em uma torre com seus filhos, Ruggieri, seu captor, lança a chave da cela no mar, toda a família de Ugolino acaba por morrer de fome. Para a inserção de Laocoonte e Ugolino no poema, cf. comentários de Arrigucci Jr. (1998: 217- 221).

O cacto tombou atravessado na rua,
quebrou os beirais do casario fronteiro,
impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,
arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas
[privou a cidade de iluminação e energia:
-Era belo, áspero, intratável. (Bandeira 2009: 100)

No seu estudo crítico inserido na edição de *Libertinagem e Estrela da Manhã* organizada por Giulia Lanciani, Arrigucci Jr., ao comentar o poema, inicia sua longa, cuidadosa e detalhada análise da seguinte forma: “Nessa época, recolhido em seu quarto pobre e solitário do Morro do Curvelo no Rio, mas aberto para o mundo e os novos ventos da aventura modernista (...) é que aparentemente recolhido ao isolamento do quarto, resguardo da saúde precária e da memória, Bandeira se abre na verdade para o mundo” (Arrigucci 1998: 191-192).

O fluxo do pensamento de Arrigucci vai desaguar nas relações da poesia com as artes plásticas e construir um jogo entre os cactos comparados (Arrigucci 1998: 195-204). O crítico, portanto, percorre obra e vida e alcança uma proposta arguta e instigante do poema que, segundo ele, se concentra no “drama humano”, o que, de resto, também se depreende das afirmações que se seguem: “O cacto é primeiro gesto e drama”, é “representação de uma figura humana paralisada no gesto extremo da dor”; assistimos a “uma espécie de tragédia de um monstro vegetal, prosaico e sublime ao mesmo tempo”; “figura do homem submetido às condições adversas e incontornáveis da natureza, com uma poderosa sugestão de força patética e trágica”; “o poema parece dar forma a uma desmedida força dramática de sentido trágico”; “cena narrativa em que se desenvolve a potencialidade trágica da imagem patética do início: o sentido trágico desenvolvendo-se pelo confronto da liberdade moral contra a necessidade da destruição física...” (Arrigucci 1998: 206).

Sem dúvida “O cacto” tem início como “Pneumotórax”, evocando os clássicos, seja pelos difíceis diagnósticos médicos, seja pela figura angustiada do troiano Laocoonte ou até do italiano Ugolino.

Os clássicos estão lá e se Arrigucci propõe uma superação da tradição literária bebida nos clássicos e Marcus Vinícius Mazzari enfatiza seus traços épicos,⁹ nós acreditamos que Bandeira vai mais além.

Ele contempla o cacto e recorda um Laocoonte profeta que se vê sufocado por serpentes que o impedem de revelar o futuro; recorda também um Ugolino que sucumbe trancado em uma torre sem chave e por esse engenho manifesta não só a tragicidade humana, mas uma visão sombria do mundo clássico que surge em sua obra como “tosse, tosse, tosse”, hemoptise, dispneia, constrangimento que anseia ruptura, libertação, mas que está nos pulmões, na respiração. Anseio de liberdade, anseio de expectoração.

Mas percorrendo o roteiro de Arrigucci (1998: 207 ss.) e, de nossa parte, aplicando as leis aristotélicas que definem o gênero trágico, observemos as marcas do gênero no poema. Abre-se a cena e o protagonista surge como uma personagem clássica evocada na estátua antiga, estático, solene, forte e feroz. Depois a história se desenvolve e de acordo com o crítico:

1. Trata-se de “uma história que é rigorosamente a imitação de uma ação uma e completa...”, princípio demarcado em passagem da *Poética*, a saber:

que a tragédia é a imitação de uma ação completa que forma um todo e tem uma certa extensão: na verdade, pode ser um todo e não ter ceta extensão. Ser um todo é ter princípio meio

⁹ “Na Rua da Sabão’ está impregnado –a exemplo de outros notáveis poemas de Bandeira, como “Gesso”, “Profundamente”, “O cacto”– de elementos épicos (...)” (Mazzari 2002: 262). O estudioso alude, antes disso, à mitologia da infância, comentando passagem de *Itinerário de Pasárgada* em que o poeta descreve sua rua e os quatro quarteirões que a delimitavam como “[su]a Tróada” (Bandeira 2009: 557); adiante, referindo-se a “Na rua do sabão”, em que se transforma o gesto simples de fazer um balão de papel e erguê-lo nos ares numa proeza, Mazzari argumenta: “Também aqui o momento do reconhecimento (ou da *anagnórisis*, para usar o termo aristotélico), libera profunda emoção, mas não como conclusão do poema, como se pode observar, por exemplo, em relação a ‘Gesso’, ‘O cacto’, ‘O martelo’ e outros poemas de Manuel Bandeira” (Mazzari 2002: 266).

e fim (...) Portanto, é necessário que os enredos bem estruturados não comecem nem acabem ao acaso, mas sim apliquem os princípios anteriormente expostos. (*Poética*, 1450 b 24-34)¹⁰

2. Em segundo lugar, Arrigucci aponta que “esse ente, já física e moralmente caracterizado é posto em movimento mostrando-se em ação.” E novamente pontuamos essa assertiva com as palavras do estagirita: “A tragédia é imitação de uma acção...” (*Poética* 1149b 24); “... a tragédia não é imitação dos homens mas das acções e da vida (...); “é uma acção e não uma qualidade.”; “Além disso não haveria tragédia sem acção” (*Poética*, 1450a 16-25).

3. O protagonista é “vítima de uma força natural (o tufão)” ... que leva a desordem e destruição da cidade”. Finalmente, vejamos o que diz o filósofo sobre a destruição: “A terceira [parte do enredo] é o sofrimento (...) o sofrimento é um acto destruidor ou doloroso...” (*Poética*, 1452a 10-14).

Se “O cacto” tem uma estrutura de tragédia, impossível será não comentar o mesmo acerca da “Tragédia Brasileira” (1933), poema em prosa que combina “descrição e narração simulando contar uma história” (Teles 1998: 143) e que demonstra uma “opção resoluta pelo verso livre, pela expressão corriqueira e prosaica” as quais “traduzem a escolha de um repertório de temas aparentemente comuns e banais na fixação de um novo sublime, atual e moderno, onde se incorpora a singularidade das emoções poéticas com sua universalização pela forma simbólica” (Vecchi 1998: 327).

“Tragédia brasileira”, que, aliás, poderia servir de título para o “Poema tirado de uma notícia de jornal”, integra *Estrela da manhã* e consegue exprimir o máximo de um universo complexo com o mínimo de expressão (Vecchi 1998: 327; Arrigucci 1999: 90) Aqui se dá como afirmou Arrigucci para “O cacto”: “[a] transferência da tragédia do plano elevado dos modelos arquetípicos para a narrativa exem-

¹⁰ As traduções da *Poética* serão todas de Ana Maria Valente (cf. Aristóteles 2007).

plar na terra dos homens representa de fato, (...) uma aproximação do 'herói' ao mundo do leitor (...). A presença do arcaico (...) é um convite ao conhecimento de nós mesmos" (Arrigucci 1998: 232).

Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade, conheceu Maria Elvira na Lapa – prostituída, com sífilis, dermite nos dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria.

Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no Estácio, pagou médico, dentista, manicura... Dava tudo o que ela queria.

Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranhou logo um namorado.

Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro, uma facada. Não fez nada disso: mudou de casa.

Viveram três anos assim.

Toda vez que Maria Elvira arranjava namorado, Misael mudava de casa.

Os amantes moraram no Estácio, Rocha, Catete, Rua General Pedra, Olaria, Ramos, Bom Sucesso, Vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí, Niterói, Encantado, Rua Clapp, outra vez no Estácio, Todos os Santos, Catumbi, Lavradio, Boca do Mato, Inválidos...

Por fim na Rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e de inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la caída em decúbito dorsal, vestida de organdi azul. (Bandeira 2009: 283)

O poema abre com um nome próprio, Misael. Personagem definida, assim como Maria Elvira. Entre os possíveis significados do nome Misael, a partir das informações de Nelson Oliver (2005: 241), podemos ligar o nome ao do profeta bíblico Miquéias, que condenou os grandes latifundiários e agiotas de sua época, ou a uma variante de Miguel, arcanjo que simboliza a força libertadora "da alma acorrentada à sua natureza inferior".

Os significados –marcados pela ironia– convêm ao perso-

nagem da trama. Misael é funcionário [do Ministério] da Fazenda, órgão que remete tanto aos latifundiários como aos agiotas; Misael instalou Maria Elvira “num sobrado no Estácio, pagou médico, dentista, manicura...” libertando-a de sua profissão anterior ligada a um escalão inferior na sociedade, a prostituição. A partir de então, toda a situação socioeconômica da moça melhorou. Nesse ponto já se pode ver o resgate da clássica ironia trágica que se absolutiza quando o poeta afirma: “Misael tirou Maria Elvira da vida.” Poderíamos discorrer longamente sobre o significado ambíguo da palavra vida neste contexto (prostituição e vida propriamente dita) intensificador da ironia trágica e recuperador da tecnologia da palavra iniciada pela sofisticada antiga. Não o faremos, há muito ainda que percorrer.

Importa também, ao mesmo modo de ironia e sarcasmo, a indicação para Maria com seus significados quase opostos, do hebraico, “a que tem amargura” ou do egípcio “a amada de Deus” (Obata 2002: 136) e, ainda, Elvira (Oliver 2005: 539), uma variante de Elizabeth, a “consagrada a Deus”. A edição crítica do poema (Lanciani 1998: 79) indica uma oscilação do poeta entre o nome Misael e Leolino, que remete o leitor claramente a “leão”.¹¹ No caso de ter o poeta escolhido Leolino, a ironia seria mais óbvia, pois em linguagem informal brasileira, o nome remeteria à expressão “leão de chácara” nome dado ao responsável pela vigilância e manutenção da ordem em casas de diversão (bares, clubes noturnos etc.).

Mas não é só de nomes de protagonistas que o poema se constrói. Há nele referência a muitos nomes, de escritores do Rio de Janeiro, segundo Gilberto Mendonça Teles (1998: 151) e de locais míticos, a Lapa, por exemplo (Vecchi 1998: 288; Arrigucci 1999: 64-71) os

¹¹ Lanciani (em Bandeira 1998: xli), sobre “Tragédia brasileira” informa: “recorte –não colado no caderno, mas incluído entre as folhas– de *Boletim de Ariel*, março de 1993. Correções com lápis preto (algumas sobre correções anteriores com lápis vermelho) de caráter gráfico e de pontuação feitas parte nas margens esquerdas e inferior, e parte diretamente no texto. Variantes de relevo, todas concentradas no quinto parágrafo (‘Leolino não queria...’): supressão de ‘mãe’ depois de ‘uma surra’, substituição de vírgula por um ponto depois de ‘facada’ e conseqüentemente minúsculização da inicial de ‘não’, substituição da vírgula depois de ‘não fez nada disso’ por dois pontos, e supressão das duas palavras seguintes ‘só que’”.

quais, embora conhecidos, parecem distantes e soam como referências mágicas, estranhas, alusões a lugares sugestivos como “Encantado”, “Todos os Santos, Catumbi, Lavradio”, “Boca do Mato”, “Inválidos”.

Abandonando a onomástica, ironias trágicas, relativizações de sentido, veremos a ascensão da protagonista que acaba por cair em um erro (*hamartía*): arruma um namorado. O hábito faz a monja e os sucessivos amantes levam-na a uma sucessão de erros. Nesse ponto, recordemos Aristóteles, na *Poética*:

É pois forçoso que um enredo, para ser bem elaborado, seja simples e de preferência a duplo, como pretendem alguns, e que a mudança se verifique, não da infelicidade ara a ventura, mas pelo contrário, da prosperidade para a desgraça, e não por efeito da perversidade, mas de um erro grave, cometido por alguém dotado das características que defini... [pessoas que são tais que não se distinguem nem pela justiça; tão pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequencia de algum erro... (*Poética*, 1453a 13-15 e também 1453a 8-10)

Erro praticado, vem a *áte*:¹² Misael, “privado de sentidos e de inteligência” (Bandeira 2009: 283), matou-a. A tragédia termina com a *katastrophé*/catástrofe da protagonista envolvida em seu vestido feito de tecido nomeado com palavra da língua francesa, *organdi*, para designar uma qualidade de seda russa muito requintada, leve e engomada (a palavra engomada, em seu sentido figurado significa ‘soberbo, altivo’ *apud* Houaiss 2009, CD-Rom). Tem-se enfim a queda do soberbo por um ato de *hybris*, desmedida, sua (envolver-se com outros homens estando comprometida) e por um ato de *áte* de seu consorte.

Desse modo, com breves reflexões, tentamos mostrar um estilo brasileiro de retomar os clássicos, que nos vem num jogo bem-humorado e ao mesmo tempo ressentido, a ser comprovado na breve crônica de

¹² Cegueira advinda dos deuses, cf. por exemplo, Eurípides, *Medeia*, vv. 129-130.

Bandeira intitulada “O professor de grego”, citada em recortes:

Ciro contou-me:

- Quando X assumiu o governo do Estado, tratou logo tratou logo de colocar seus amigos, que eram numerosos e andavam bem esfomeados. (...) Eis, que, quando já não sobrava lugarão de encher o olho e o bolso, chegou do interior do Estado mais um amigo do governador, amigo de infância a quem era impossível deixar de atender.

- Mas também você se meteu naqueles cafundós, nunca mais deu notícia de si, ponderou o governador. Agora os melhores lugares já estão preenchidos. Em todo o caso, vou pensar no caso. Dê-me uns dias e apareça.

Três dias depois, o amigo voltou ao Palácio. Foi recebido com efusão.

- Arranjei uma coisa ótima para você, disse o governador. Uma Sinecura! Você vai ser professor de grego no Ginásio do Estado.

- Mas eu não sei nada de grego, nem quero saber!

- Nem precisa saber. Pela última reforma de ensino, o grego é matéria facultativa, e há dois anos não aparece ninguém para estudar grego.

(...) Mas no começo do ano seguinte principiou ele a temer que se apresentasse no ginásio algum rapazola extravagante com vontade de aprender grego. O professor ia à secretaria do Ginásio e indagava do secretário se entre os matriculados havia algum inscrito para a cadeira. O secretário, muito amável, respondia que não, mas que aqueles rapazes deixavam tudo para a última hora e era bem possível que o professor tivesse a satisfação de conseguir um aluno. Não sabia o secretário era justamente o que o professor não queria!

Afinal, na véspera de se encerrarem as matrículas, surgiu um desalmado que desejava aprender grego para ler Homero no original. O professor ficou aterrado e correu para o Governador. Queria a demissão imediatamente, para não ficar desmoralizado.

- Arranje-me outra coisa, pediu aflito o amigo.

- Calma, homem. Não vá ao Ginásio na primeira semana. Raro é o professor que vai. Até lá é possível que o matriculado desista do grego. Passe por aqui dentro de uma semana. Verei o que se pode fazer.

Não foi preciso outro lugar para o amigo do Governador. Ele continuou como professor de grego. O aluno é que desistiu. Isto é, não desistiu, mas foi preso e expulso do Estado como comunista. A notícia se espalhou e nunca mais apareceu ninguém no Ginásio com veleidades de aprender grego (Bandeira 2009: 872-873)

“Veleidades de aprender grego” ou torturas para aprender grego? É possível que em um país com parcela significativa da população, à época, analfabeta, aprender grego fosse considerado uma imprudência, um capricho uma afetação ou uma vaidade. Um assomo de presunção! É possível que seja assim ainda hoje... Certo, porém, é que os mais bem formados nas humanidades aprendem coisas do mundo antigo; o próprio Bandeira está consciente disso. Seus amigos também; na crônica “Na câmara ardente de José do Patrocínio Filho” (Bandeira 2009: 481), o pernambucano trata de um outro poeta, Catulo da Paixão Cearense, e diz que ele teria proferido na ocasião, as seguintes palavras: “Minhas senhoras, eu tenho sessenta anos e já li todos os grandes poemas de todas as literaturas; li todo o Homero; todo o Virgílio...”; Bandeira menciona também o “desvairismo” de Mário de Andrade e afirma que nele estava presente “imagens arrojadas de Homero” (Bandeira 2009: 999).

No *Itinerário de Pasárgada* encontramos não só o respeito como a frustração no estudo dos clássicos:

O que deveria ser a base do estudo de letras, o latim e o grego, foi-nos ensinado no Ginásio da pior maneira. No entanto, o professor de latim, Vicente de Sousa, era homem inteligente e culto, grande latinista, mas que negação completa para mestre de meninos! Em vez de procurar despertar o nosso gosto pela poesia de um Virgílio (ou de um Lucrécio, tão em harmonia

com o seu espetaculoso materialismo) e pela prosa de um Tácito, obrigava-nos a quebrar a cabeça com as formas arcaicas das declinações, fazia muita questão era da pronúncia restituída, de que foi o introdutor no Brasil. Do professor de grego nem falemos (Bandeira 1984: 26-27).

Resta não deixar sem menção uma outra referência importante, que sugere que o cântico dos clássicos e a presença da Antiguidade estão diluídos em Bandeira e podem ter sido hauridos de muitas fontes (como os clássicos portugueses dos quais ele teve notório conhecimento e os *tópoi* recriados e transformados por tradições variadas), e sem que ele mesmo as identificasse claramente:

Vou-me embora p'ra Pasárgada" foi o poema de mais longa gestação em toda a minha obra. Vi pela primeira vez esse nome de Pasárgada quando tinha os meus dezesseis anos e foi num autor grego. Estava certo de ter sido em Xenofonte, mas já vasculhei duas ou três vezes a *Ciropédia* e não encontrei a passagem. O douto Frei Damião Berge informou-me que Estrabão e Arriano, autores que nunca li, falam na famosa cidade fundada por Ciro, o antigo, no local preciso em que vencera a Astíages. Ficava a sueste de Persépolis. Esse nome de Pasárgada, que significa "campos dos persas" ou "tesouro dos persas", suscitou na minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país de delícias, como o de "*L'Invitation au voyage*" de Baudelaire (Bandeira 1984: 97).

Por fim, sugerimos que a herança clássica do poeta tísico, "esse nosso lírico da *Stoa*", conforme Mazzari (2002: 267), se manifesta um pouco como doença, expectoração de sangue, dificuldade de respirar. Ela aparece em sua obra como os acessos de tosse e termina resultando quase em um tango argentino. A presença dos clássicos em Bandeira é construída nos "seus acessos de riso jovial, entremeados de acessos de tosse".

Sustenta Gerald Moser que "[a] expressão 'poeta menor' [uti-

lizada em “Testamento”] deve entender-se no sentido de poeta de poesias breves, brevíssimas, de curto fôlego lírico. Talvez teria sido capaz de obras de peso, como Moreyra afirmou ao falar da geração deles, ‘mas só as pequeninas realizações os interessam’” (1955: 329). José Paulo Paes, em apresentação à obra *Armazém literário* de Vilma Arêas, homenageou Manuel Bandeira, na data de sua morte, em seu texto o poeta e tradutor Paes cita um pequeno poema de Bandeira, “Epitáfio” e utiliza a obra do próprio escritor pernambucano para descrevê-lo como:

Poeta menormenormenormenormenor

Menormenormenormenormenorenorme (Bandeira 2008: 14)

De fato, o fôlego curto em Bandeira é estratégico, sobretudo no que tange aos clássicos.

Ficamos por aqui; haveria que se falar ainda de ‘Os sapos’, “Bacanal”, “O Fauno”, “A ninfa”, “Ad Instar Delphini”, “As Parcas”, “Astéria”, “Boi morto”, “Arte de amar”, “Chama e fumo” e tantos outros poemas que ficarão para novas abordagens. Esse pode ser um caminho, ainda, para o estudo de Bandeira como um autor brasileiro fundador, que orgulhosamente ostentamos com outro sentido da palavra “clássico”.

Deve ocorrer a não poucos estudiosos das letras clássicas, de quem se exige a erudição e o conhecimento de uma enorme variedade de períodos históricos, gêneros literários, estilos e autores, que o tempo e a energia canalizados para acercar-se de civilizações antigas justifica a renúncia a estender suas ambições à contemplação da literatura na própria língua. Mas deve-se reconhecer que não tratar daquilo que é mais próximo pode ser uma perspectiva árida. Por outro lado, aquele se dedica ao estudo das literaturas modernas terá menos dificuldades para reconstruir modos de ver e de pensar. Sentirá, todavia, com maior frequência que supõe, que se ocupa de objetos em diálogo com outras vozes.

A identificação e análise da recuperação dos temas clássicos,

no Brasil, fascinante como tópicos de investigação,¹³ apresenta obstáculos e camuflagens; demanda conhecimento profundo dos autores antigos, da tradição literária portuguesa e da relativamente recente produção brasileira, não podendo prescindir, ademais, do conhecimento dos mecanismos pelos quais a relação intertextual se estabelece (da citação à paródia). Saliente-se, ainda, a necessidade de levar em consideração aspectos sociais, econômicos e culturais (de revanche, abandono e deboche) e teremos uma noção parcial dos obstáculos inerentes à tarefa.

Ao tomar Bandeira e buscar nele vestígios do mundo antigo, esperamos que especialistas da literatura brasileira e da literatura greco-romana se animem a pôr em contato, novamente, esses dois modelos que (com tantos outros que não mencionamos) nos constituem e nos mostram a potência do estrangeiro e do desconhecido para nossa própria identidade.

Terminamos parafraseando do poeta Manuel Bandeira a “Canção das duas Índias” (Bandeira 1998: 57). Para quem não conhece o poema, em itálico estão os trechos do poeta: *Entre estas Índias de leste e as Índias ocidentais [entre os antigos e modernos] meu Deus que distância enorme, quantos Oceanos Pacíficos, quantos bancos de corais, quantas frias latitudes! ilhas que a tormenta arrasa, que os terremotos subvertem, desoladas Marambaias, Sirtes sereias Medeias, púbis a não poder mais, altos como a estrela d’alva, longínquos como Oceanias –Branças, sobrenaturais– oh inacessíveis praias!...* (Bandeira 1998: 57). Inacessíveis para nós, os latinos, os latino-americanos. A distância do mundo clássico aguça o desejo, o obstáculo estimula a fantasia; tais territórios são praias inacessíveis, mas frequentadas pelo poeta mediante visões oníricas nas quais se misturam e se apagam as sereias e as medeias. Marambaias¹⁴ de brasileiro poeta.

¹³ Embora esse ramo ainda seja incipiente, autores como Machado de Assis e Lima Barreto vêm sendo debatidos à luz da Antiguidade Clássica. Também são relativamente frequentes análises de peças teatrais (*Gota d’água*, de Chico Buarque de Hollanda, *Além do rio*, de Agostinho Olavo) em confronto com textos greco-latinos que seriam sua fonte de inspiração. A respeito, cf. Barbosa & Silva (2010).

¹⁴ Diz-se “marambaia” quando um marinheiro prefere estar em terra do que no mar.



Bibliografia

- ARMUS, D. (2002) “Milonguitas en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis”, *História, Ciências, Saúde. Manguinhos* 9 (suplemento), 187-207.
- ARISTÓTELES (2007) *Poética*, Trad. e notas Ana María Valente, Lisboa.
- ARRIGUCCI JR., D. (1998) “A beleza humilde e áspera”, en G. Lanciani (ed.) *Manuel Bandeira: Libertinagem e Estrela da Manhã*, Madrid, 185-235.
- ARRIGUCCI JR., D. (1999) *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, São Paulo.
- AULETE, C., NASCENTES, A. & GARCIA, H. *Dicionário Caldas Aulete Digital*, Rio de Janeiro, URL: <http://www.auletedigital.com.br>
- BANDEIRA, M. (1980) *Antologia Poética*, Rio de Janeiro.
- BANDEIRA, M. (1984) *Itinerário de Pasárgada*, Rio de Janeiro.
- BANDEIRA, M. (1990) *Testamento de Pasárgada*, Rio de Janeiro.
- BANDEIRA, M. (1998). *Libertinagem e Estrela da Manhã*, Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile.
- BANDEIRA, M. (2009) *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro.
- BARBOSA, F. DE ASSIS (1988) *Manuel Bandeira: 100 anos de poesia*, Recife.
- BARBOSA, T. V. RIBEIRO & SILVA, M. de F. (2010) *Tradução e recriação*, Belo Horizonte.

Diz-se, aqui, “marambaias” quando o poeta prefere focalizar a terra natal de seu tempo do que as antigas plagas gregas e romanas que lhe restam distantes, mas que lhe impregnam os sonhos...

- COELHO, J.F. (1982) *Manuel Bandeira pré-modernista*, Rio de Janeiro.
- HOUAISS, A., VILAR, M., MELLO, F. (2009) *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, CD-Rom.
- MAZZARI, M.V. (2002) “Os espantalhos desamparados de Manuel Bandeira”, *Estudos Avançados* 16. 44, 255-276.
- MOSER, G.M. (1955) “A sensibilidade brasileira de Manuel Bandeira”, *Revista Iberoamericana* 20.40, 323-336.
- OBATA, R. (2002) *O livro dos nomes*, São Paulo.
- OLIVER, N. (2005) *Todos os nomes do mundo*, Rio de Janeiro.
- PAES, J.P. (2008) “Apresentação”, in V. Arêas, (org.). *Armazém literário*, São Paulo, 7-14.
- ROSSI, G. C. (1968) “Manuel Bandeira: traductor de Sor Juana Inés de la Cruz”, *AIH, Actas III*, 765-778.
- SANTORO, E. DE ABREU M. (2005) “Onde está a Estrela da Manhã?”, em N. Goldstein (ed.) *Traços marcantes no percurso poético de Manuel Bandeira*, São Paulo.

II. Traducción clásica

CAPÍTULO 10

Un poeta griego del siglo v a.n.e. traducido por una cubana del siglo xx

Mariana Fernández Campos
Universidad de La Habana

En definitiva, nadie puede percibir en las cosas,
incluidos los libros, más de lo que ya conoce
(Nietzsche 2001: 85).

Sin embargo,...pienso en esos estados
excepcionales en que por un instante se
adivinan las hojas y las lámparas invisibles
(Cortázar 1968: 1968: 475).

Imposible es, bien se conoce, valorar una traducción sin comprender el momento histórico al que pertenece y sobre todo sin tener en cuenta la situación específica del traductor y el marco en el que desarrolló su trabajo. Traducir es un ejercicio epocal, como lo es la literatura misma, como lo es igualmente la crítica. Traducir es también una liberación del estilo individual, sea esta liberación en el texto en mayor o menor escala, estará presente. “Transpensar”, tal como lo propone Martí (1975: XXI, 15-18), es proeza de notoria valía en un traductor; sin embargo transpensar implica pensar, comprender, interpretar. Llegar a poseer la psicología y el arte de crear tal y como el autor de la obra que se desea traducir lo hizo es quizás una preten-

sión demasiado audaz. Si tenemos en cuenta, por otra parte, el flujo y reflujo metafórico en todas las lenguas, los entramados polisémicos de las palabras, en fin, la búsqueda constante de la innovación lingüística que caracteriza al arte escrito, comprendemos entonces que lectura e interpretación son dependientes entre sí como lo son traducción y lectura.

1. *La vida y el legado de Laura Mestre*

Tanto la época, como la familia en la que le tocó vivir, influyeron en el desempeño intelectual de Laura Mestre. La primera le cerró las puertas que le había abierto la segunda y ambas la obligaron a sobrellevar una existencia atípica, pero de copiosísimos frutos. Nacida del matrimonio de Antonio Mestre Domínguez (1834-1887) con María Dolores de Hevia y Romay (1843-1896), Laura Mestre y Hevia vio la luz en La Habana el 6 de enero de 1867 y se crió en una familia de intelectuales. Su padre, Antonio, se había graduado de medicina en París, en la Sorbona, y era además un reconocido admirador de la cultura clásica y un estudioso de las lenguas griega y latina. Así, desde temprana edad descubrió Laura el aprendizaje del griego y del latín a cargo de su propio padre y primer tutor intelectual.

Contamos con escasas fuentes que nos proporcionen datos acerca de la vida de Laura Mestre. Estas fuentes son su primo Juan Miguel Dihigo y Mestre,¹ los artículos escritos sobre ella por otros de entre sus contemporáneos o por los que se han dedicado a su estudio años más tarde, así como los que se pueden inferir de su propia obra o de sus anotaciones, por ejemplo el comentario “Nuestro linaje” recogido por la doctora Miranda (2010: 80-81) en el que Laura atestigua

¹ El hecho de que Dihigo sea de la familia Mestre, primo de la helenista, maestro y humanista reconocido –profesor titular de la Cátedra de Filología y Lingüística, fundador además de la actual Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana– y no un contemporáneo cualquiera, lo convierte en una fuente muy segura.

pertenecer a una larga tradición familiar de intereses artísticos, literarios y científicos.

Un dato que nos llega de su vida a través de Dihigo y que al parecer hubo de marcarla profundamente, fue su intento frustrado de ser directora del colegio Heredia: tras la muerte de su padre, Laura presentó su candidatura para esta plaza que sin duda alguna su talento y preparación merecían; sin embargo, el puesto fue turpiamente otorgado a su opositor, quien tenía, además de su condición de hombre, algunas influencias políticas. Camila Henríquez Ureña en su discurso por el centenario de la helenista lamenta que haya sido desperdiciado su talento pedagógico: “Al leer estos Estudios [Mestre 1929], se nos ha revelado de manera inequívoca que la vocación esencial de Laura Mestre fue la docencia. El contexto de sus trabajos en general es magisterial” (Henríquez Ureña 1982: 526-539). El fraude que la había golpeado en el mundo público la llenó de desilusión y seguramente por ello decidió continuar su carrera humanista tras las puertas de su casa, donde nadie la juzgaría por ser mujer y donde continuó su ingente labor traductora y literaria. Que Laura Mestre nunca haya podido ejercer lo que Camila Henríquez Ureña llama su verdadera vocación, la docencia, fue sin duda alguna un hecho lamentable para la cultura cubana. Y aunque la datación exacta de cada uno de sus escritos ha sido siempre un problema para la crítica, no debemos descartar que haya sido por aquellos años cuando hiciera sus traducciones de la lírica griega, que más tarde utilizaría en los ensayos publicados dentro de los *Estudios griegos*. Este libro es un testimonio valiosísimo de su desempeño intelectual, puesto que en él se descubre a una eficiente traductora y a una docta cultora de la crítica literaria.

Su interés por las letras comenzó desde la niñez y durante su juventud publicó varios ensayos y traducciones en la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias* de la Universidad de La Habana, pero no es hasta el año 1929 cuando publica Laura Mestre su primer libro: *Estudios griegos*, cuya impresión tiene que pagar por sí misma. En iguales condiciones y en la misma imprenta (el Avisador Comercial) edita su

segundo libro *Literatura Moderna (Estudios y narraciones)* un año más tarde (cf. Mestre 1930).

A la par de su trabajo como ensayista, Laura se dedicó de manera periódica y eficiente a la traducción. Tenemos constancia de que tradujo de forma íntegra los dos poemas épicos atribuidos a Homero y también, al menos fragmentariamente, a Píndaro, Safo, Anacreonte, Esquilo, Sófocles, Eurípides; tiene incluso no pocas traducciones de la lírica popular griega. También tenemos noticias, según sus anotaciones, sobre versiones que hiciera de obras de autores latinos y sobre su interés por verlas publicadas, aunque finalmente no lo consiguiera; escribió además narraciones propias.

Murió Laura Mestre el 11 de enero de 1944. Jamás pudo realizar su máximo deseo de publicar las traducciones de la *Iliada* y de la *Odisea*. Pero cuando nos detenemos ante los múltiples trabajos que ha legado a las generaciones futuras (la mayor parte de ellos lamentablemente inéditos), no queda otra alternativa que sentir gran admiración por el dominio que muestra no solo de los conocimientos generales de la literatura y de la cultura clásica, sino también de los autores en cada caso particular, demostrando con ello la versatilidad de sus conocimientos. Sus traducciones son, sin dudas, la más acabada demostración de su sapiencia, porque en ellas se trasparenta, por una parte, la comprensión total de las lenguas traducidas y, por otra, su capacidad para leer y estudiar a tantos y variados escritores, ya fueran estos clásicos griegos o romanos, ya pertenecieran a siglos posteriores.²

2. Los Estudios griegos y la lírica

Siete ensayos acerca de la lengua y de la cultura griega componen el volumen *Estudios griegos* publicado, como ya hemos acla-

² La prueba de tal afirmación la constituyen los únicos dos volúmenes de Laura Mestre que han sido publicados: *Estudios griegos* y *Literatura Moderna (Estudios y narraciones)*.

rado, en 1929. El libro en su conjunto pretende un acercamiento a Grecia partiendo del aprendizaje de su lengua para llegar a través de esta a la apreciación más justa de su literatura. El tercer capítulo se titula “De la poesía lírica griega: Píndaro, Safo y Anacreonte”. En este ensayo Laura propone un acercamiento a la lírica clásica griega a través, sobre todo, de los textos poéticos mismos: presenta al autor y su contexto y, a continuación, un fragmento traducido por ella, con el cual espera que su lector consiga apreciar la belleza, la importancia, el tema, el espíritu del poema.

Así sucede con los cuatro poetas que aparecen en el capítulo tercero. El primero de ellos es Píndaro, quien sobresale no solo por la importancia que tenía ya desde la antigüedad, sino también por el valor que le concede Laura Mestre. El hecho de que dedique la mayor parte de este capítulo a presentar una por una sus odas triunfales es un gratisimo hallazgo, pues, de los cuarenta y cinco epinicios de Píndaro conservados, aparecen traducidos cuatro de forma íntegra y treinta y seis fragmentariamente, mientras que los cinco restantes los presenta insertando paráfrasis del argumento. El resultado es un recorrido completo a través de las odas pindáricas, sin que hallemos una sola omisión. Repasemos primero lo siguiente: Píndaro no era un autor popular en el tiempo en el que Laura vivió, al menos no tanto como sí lo eran, por ejemplo, Anacreonte y Safo. Las traducciones de Anacreonte y la imitación de sus odas fueron comunes dentro de nuestra literatura decimonónica y dentro de toda la historia de la literatura universal partiendo de la antigüedad misma, pero no conocemos traducciones de los epinicios pindáricos en Cuba anteriores a las que encontramos en los *Estudios griegos* y mucho menos imitaciones de ellos.

Solo tenemos noticias de Píndaro años más tarde por Martí, quien sí parece haberle leído, aunque desconocemos si lo hizo o no en griego, pero no imaginamos que haya existido contacto alguno entre ambos humanistas (Laura Mestre y Martí). Por otra parte, las referencias que hace Martí son más bien a “lo pindárico”³ y si esto demuestra que conocía al autor, no implica, en ningún sentido, que se haya

³ Ver, por ejemplo, uno de los dos artículos escritos por Martí acerca de Heredia y la crítica al romanticismo en Martí (1963: V, 135).

ocupado de traducirlo. Por otra parte, Laura nunca hace mención de Martí en sus estudios sobre literatura cubana. Lo más probable es que no lo conociera como autor; esto se reafirma si tenemos en cuenta que la publicación de los escritos martianos fue tardía en Cuba y quizás se produjo cuando Laura ya se había cerrado a nuevos conocimientos, como apunta la Dra. Elina Miranda en su trabajo sobre la helenista, basándose en el hecho de que los autores que cita no van más allá de inicios del siglo XX, por lo cual no es descabellado pensar que su aislamiento fuera no solo físico, sino también intelectual.

No es casual que Píndaro tenga un papel protagónico en el capítulo tercero del primer libro publicado por Laura Mestre. En este poeta se reúnen la belleza de las imágenes y de las complejas metáforas con un barniz epocal de nobleza interna y externa que transpiran los campeones alabados en sus odas. Lo mismo que condena a Píndaro en los últimos años de su vida y en los posteriores de la historia, lo salva más tarde del olvido en el que han quedado otros autores de su tiempo. Su estilo y su lenguaje artificioso, provocan que sea, ya desde la antigüedad, un poeta de difícil comprensión. Pero estas características hacen de la lírica pindárica un mar de belleza e inspiración inagotable, sus nudos estilísticos muestran un genio riquísimo y complejo de la poesía, sus arcaísmos y sus temas lo convierten siglos más tarde en un poeta cautivante. Homero y Píndaro defienden y alaban códigos de una moral aristocrática, en un caso guerrera, en el otro atlética. Ya por medio del valor físico, ya por las aptitudes de la mente y del alma, para los griegos es preciso responder a una ideología de convención ética, que a su vez está a tono con la propia concepción de Laura sobre la literatura como medio de instrucción y vía del mejoramiento humano.

3. *Laura Mestre y las traducciones de su época*

Si las traducciones al español que podemos encontrar de Homero hechas ambas por un solo autor son escasas,⁴ las que se han

⁴ Aclaremos que solo encontramos cinco traductores de ambas obras al español, al

realizado de Píndaro son igualmente esporádicas. Sabemos que Fray Luis de León tradujo en el Siglo de Oro la olímpica primera, pero esto no pudo sacar al poeta de Cinoscéfales del relativo olvido que lo cubrió hasta finales del siglo XVIII, en el que Francisco Patricio de Berguizas hizo la traducción del total de los epinicios pindáricos en un volumen nombrado *Obras poéticas de Píndaro*. En esa misma década, en 1789 se publicaron las *Obras* pindáricas en verso por D. Joseph y Bernabé Canga-Argüelles. Casi un siglo más tarde, a fines del XIX, aparecen nuevas traducciones del *corpus* pindárico completo, ellas son: *Odas de Píndaro* por A. Mencarini en 1888 y *Obras de Píndaro* por I. Montes de Oca en 1893; sin embargo estas dos traducciones se caracterizan por el retoricismo, están marcadas por la moda y los moldes poéticos de la época, más que por la comprensión cabal del texto, que generalmente sufre notorias infidelidades.

En el siglo XX encontramos otras traducciones totales que con brevedad mencionaremos por orden cronológico: la de Agustín Esclansans en prosa, editada en Barcelona en el año 1946, la de Alfonso Ortega en 1984, la de Pedro Bádenas y Alberto Bernabé también en 1984, y la de Emilio Suárez de la Torre en 1988. En publicaciones parciales hallamos las *Olímpicas* por Manuel Fernández Galiano en 1944, también la "Pítica I" por J. Ferraté en 1968, la "Pítica I" por de José Díaz Regañón en 1956, las *Olímpicas* por Francisco de P. Samarach en 1973, por C. García Gual la "Olímpica I" las "Píticas I, IV y VIII" en 1980, y finalmente en 2004 apareció la traducción editada y anotada de la "Olímpica II" por Francisco Lisi Beterbide de la Universidad de Salamanca. Ya en el siglo XXI, se ha publicado en el año 2005 una nueva traducción de los epinicios pindáricos a cargo del mexicano Rubén Bonifaz Nuño.

Después de hacer este recorrido a través de las distintas versiones que se han hecho del *corpus* pindárico (nueve son las que incluyen la totalidad de las odas), nos toca ubicar a Laura Mestre dentro de esta línea de traductores. Ella pudo conocer perfectamente la versión

menos hasta mediados del siglo XX; ellos son: Juan de Lebrija Cano (s. XVI), Ignacio García Malo (s. XVIII), José Gómez de Hermsilla (s. XIX), Luis Segalá y Estalella (s. XX), todos ellos peninsulares, y la cubana Laura Mestre.

hecha por Fray Luis de León de la olímpica primera, así como las de Ignacio Montes de Oca y la de Mencarini, pero es imposible que haya consultado las restantes, porque su publicación es muy posterior a la de los *Estudios griegos* e incluso posterior a la muerte de la propia autora. No descartamos, por otra parte, que consultara o leyera los epinicios en francés, en inglés o en otro idioma, pero dejamos estas averiguaciones fuera de nuestro margen de trabajo, en el cual solo seguimos la línea de los textos castellanos.

Si realmente leyó o no estos trabajos es un enigma: no se han encontrado evidencias de que haya sucedido tal cosa. Lo que sí nos parece bastante probable es que ninguna de las dos traducciones totales que mencionamos constituyeron para L. Mestre un material de apoyo o guía, porque distan mucho aquellas de esta no solo en cuanto al método de trabajo, más minucioso y certero en la versión cubana, sino también en cuanto al estilo: mientras que Laura hace un esfuerzo mayor por ‘copiar’ a Píndaro, sin atreverse a agregar palabras que no contiene el texto original, excepto en contadas ocasiones, Montes de Oca y Mencarini añaden o cercenan vocablos en pos de la moda tal como ya hemos comentado. Creemos, en consecuencia, que Laura leyó y tradujo a Píndaro guiada por la propia luz y la curiosidad intelectual que la caracterizó siempre, aunque tampoco contamos con los medios para probar esta aseveración, a no ser los textos mismos, que tienen objetivos y características diferentes de los otros. Esto es: a Laura le urge presentar un estilo de la manera más sintética posible, mientras que Montes de Oca y Mencarini se interesan fundamentalmente por poetizar siguiendo los patrones que agradarían a sus lectores. En consecuencia, en el primer caso el resultado es un texto depurado de adornos hasta un punto en ocasiones extremo, en el segundo una sucesión de afeites y atavíos rimados.

4. *El arte de traducir a Píndaro*

A pesar de que una gran parte de la producción literaria de Píndaro se ha perdido, la porción que conocemos de su obra es con-

siderable cuantitativa y cualitativamente. Una de las más evidentes razones por la cual Píndaro ha sido tradicionalmente desfavorecido en el plano de la popularidad mundial es su gran complejidad estilística. Esta complejidad influye tanto en el trabajo traductor como en la comprensión misma de los textos, ya en griego, ya en otro idioma.

Píndaro es un poeta de lenguaje artificioso y artificial. El dialecto pindárico, al igual que el homérico, es una lengua puramente literaria que no se habló jamás en Grecia, puesto que está conformado con una mezcla del dialecto de los dorios, que es el propio en la lírica coral por haber florecido esta en un círculo dórico,⁵ con el eólico, el cual neutraliza la rigidez, la masculinidad, la falta de flexión y de modulación del dórico, dándole a la poesía una mayor suavidad y soltura; tratando siempre de no incurrir en el jónico-ático, que en aquel momento era la variante usada para la prosa. A esto debe añadirse una fuerte tendencia jónica, pero arcaizante al estilo homérico, de cuyo dialecto toma Píndaro gran cantidad de lexemas, así como recursos estilísticos; además es necesario tener en cuenta el hecho de que Píndaro era beocio, aunque este elemento local no se hace notar mucho dentro de su poesía seguramente porque fue un viajero constante, un cosmopolita.

Aparte de las complejidades que impone esta mixtura lingüística⁶ tenemos otras muchas: las palabras compuestas por dos o tres morfemas radicales, el extenso y continuo uso del hipébaton, las aposiciones, las regresiones, el contraste, la sustantivación persistente en detrimento del uso del verbo y las metáforas de sentidos múlti-

⁵ Es interesante descubrir que a pesar de ser los dóricos los principales admiradores de las grandes ceremonias públicas, de los cantos polifónicos y los iniciadores de este tipo de poesía, ninguno de los cultivadores más famosos de la lírica coral era de origen dorio, es probable que este fenómeno se deba al tradicional carácter guerrero, poco idealista y quizás hasta rudo de este pueblo griego. Así, Simónides y Baquílides son de origen jonio, Píndaro es beocio.

⁶ No nos detendremos en explicar las particularidades específicas de esta variante poética, sino que nos limitamos a recomendar la introducción de Fernández-Galiano a las *Olimpicas* (1956: 31-59), en cual se encuentra un estudio detallado y de inmensa calidad acerca del tema.

ples, cuya conservación en español generalmente es imposible, por solo mencionar las más importantes. El arte de traducir a Píndaro se convierte entonces en una red metafórica, agravada en ocasiones por atrevidas sinestesias y por un entramado de sentidos que pueden ser dobles, triples y hasta cuádruples. Al igual que Fernández Galiano (1956: 28), no creemos que la intención de Píndaro sea la de oscurecer de forma consciente la comprensión de sus versos, sino que esta última se haya siempre en una escala de importancia menor que la estética; así, Píndaro sacrifica la claridad en favor de la belleza de sus textos, el uso está en función de su expresión y de su particular cosmovisión poética.

Además de los problemas estilísticos, existen otras dificultades por las que ya desde la antigüedad fue mermando la popularidad de nuestro autor, estas razones están ligadas a la naturaleza misma de los ὕμνοι ἐπινίκιοι, que declinaban lentamente mientras se borraba el poderío de las aristocracias tradicionales y, en consecuencia, decaía la importancia de los propios juegos atléticos nacionales, los cuales a fines del siglo V a. C conservaban apenas señas de su grandeza anterior. Sin embargo, las características que una vez menguaron el renombre de su arte, más tarde fueron las que lo salvaron del olvido.

Ahora bien, más allá de las pautas estilísticas o sociales que podemos encontrar en la antigüedad, necesitamos comprender las que de una u otra manera influyeron en el desarrollo del trabajo de L. Mestre. Para aclarar esta última exigencia dentro de nuestro interés por comprender el arte de traducir a Píndaro, lo mejor es recurrir al trabajo inédito elaborado por la doctora Elina Miranda “Los primeros traductores cubanos de literatura griega”, en el que transcribe la tesis propuesta en 1856 por Ramón Piña, según la cual:

Traducir no es hacer una **versión** del original, porque la mera y exacta reproducción de las palabras, no dice a fe lo que es la obra que se intenta traducir de otro idioma. No es un **comentario** porque al original no deben hacerse añadiduras de lo que no contiene, cuando el objeto del arte no es pintar a un autor como debió ser, sino como es. No es **imitar** en fin, porque el

que traduce no debe tratar de componer una cosa semejante a la que tiene a la vista, sino de trasladar a otro idioma el cuadro que contempla, con todas sus formas y su verdad y su belleza de colorido. (Piña 1856: 13)

En segundo lugar, es inexcusable dejar de mencionar la opinión de Claudio Vermay, quien en su nota explicativa al poema “Encomio de la rosa” afirma que con su ‘versión’ desea que “el lector adivine la belleza del original” (cf. Miranda inédito: 6), tal como le parece a Laura necesario a través de sus *Estudios griegos*. La teoría de Vermay ha de tomarse en cuenta y no a la ligera, puesto que fue editada en la *Revista de la Habana*, círculo en el cual se movía Antonio Mestre, quien por aquella época divulgó sus propias traslaciones en esta misma revista. En general las publicaciones fueron hechas sin transcribir el texto griego, haciendo uso del traductor de las licencias que estimara necesarias para compartir con los lectores el disfrute de la poesía griega. Otras dificultades nacían al no coincidir los valores éticos griegos con los del siglo XIX cubano; así sucede con el poema de Safo que Vermay titula “A una mujer amada”, en el que crea una ambigüedad entre los protagonistas de la oda para encubrir los amores homosexuales a los que alude, de forma tal que no sean las pasiones sáficas incompatibles con la moral decimonónica.

Al igual que Vermay, Antonio Mestre admite al traducir que su afán es el de “dar a conocer y compartir con sus posibles lectores la belleza y el genio poético que en el texto vislumbra” (cf. Miranda inédito: 10). Sin pretender poetizar, A. Mestre necesita ser fiel, pero sobre todo agradar en la lectura, hacerse comprender, trasladar el sentimiento que produce el espíritu del poema. Estos presupuestos son los que recibirá Laura durante su vida y formación. Ella crecerá ligada al ambiente de la *Revista* y su principal influencia será la de su propio padre. Encontramos en sus manuscritos algunas opiniones sobre la traducción a Homero: “no alteremos su estilo, dice en primer lugar, recordando que no perteneció a ninguna escuela; no seamos traidores sino intérpretes de la verdad, a veces desnuda, a veces trágica de su lenguaje; pero también revelemos la infinita poesía de sus cantos” (cf.

Miranda 2010: 72). Tanto la veracidad como el disfrute del estilo homérico dependen de la comprensión que haga el traductor de la obra, de la manera que tenga de interpretar esa “verdad del lenguaje”.

5. Laura Mestre, traductora de Píndaro

Antes de elaborar una opinión acerca de la manera de traducir a Píndaro que emplea Laura Mestre, comprender el contexto en el que aparecen estas traslaciones es esencial. No se trata de un libro dedicado a la traducción, sino a la exposición de la literatura y de la lengua griegas. Los fragmentos insertos son presentaciones, cuyo objetivo es despertar en el lector la curiosidad de leer. Esto está ligado a la concepción que tenía Laura según la cual el texto *per se* era el mejor ejemplo y la más acertada descripción de un estilo particular.

Han perdurado hasta llegar a nuestras manos cuarenta y cinco odas triunfales de Píndaro, de ellas Laura traduce cuatro de forma íntegra: la olímpica décima, duodécima y decimocuarta, y la séptima pítica. No traduce, por otra parte, las olímpicas tercera, cuarta, quinta, octava y novena, que se contenta con parafrasear; mientras que de las restantes traduce solo fragmentos, los cuales injerta dentro de su presentación a la literatura pindárica. Así, contamos con un *corpus* de trabajo no pequeño: cuarenta textos incluyendo los fragmentarios, con un número total de setecientos noventa y cuatro versos traducidos, que permiten caracterizar la estrategia traductora implícita de Laura Mestre.

En cuanto a los fragmentos escogidos, priman en general los dedicados a la invocación o propiciación de los dioses tutelares, las alabanzas del vencedor, y los pasajes moralizantes y las sentencias que cierran los poemas. Esto se cumple sobre todo para las olímpicas, porque ya en las píticas encontramos traducidas dos largas secuencias que reproducen un pasaje mitológico en la oda. En los siguientes dos grupos se mantiene el interés por la variedad del asunto al hacer la selección. Pues, si bien Laura Mestre se interesa por mostrar los elementos más característicos de la composición pindárica que le son

afines, *id est*, las alabanzas al atleta vencedor, tema central de la oda, y las sentencias didascálicas; por otra parte, se preocupa por transcribir algunos de los segmentos en los que se desarrolla el mito dentro del epinicio, seguramente porque Laura no dejó de comprender que era este también un pilar esencial dentro de las composiciones, ligado no solo a la tradición coral, sino también a la propia de poeta de Cinoscéfales. Todo lo cual creemos está destinado a crear una proporcionalidad entre las distintas partes de su estudio y, a la vez, mantener el interés de sus posibles receptores por la lectura que se hace mucho más amena, variada.

Cuatro son las licencias que priman en las traducciones analizadas, ellas son la omisión, la transformación, la adición y la sustitución; siendo las más comunes las primeras, mientras que las dos últimas las hallamos con menor frecuencia. El interés por la síntesis es el que caracteriza todas estas traslaciones, puesto que Laura debe solo ejemplificar, tratando de no aturdir al lector con secuencias de largas de traducciones. Por tanto, el contexto en este caso es fundamental: no estamos ante un libro de traducciones, sino ante un estudio literario, que presenta fragmentos del autor comentado para transmitir a través del texto mismo la motivación y el aprecio de su lectura. Es por ello por lo que, sin lugar a dudas el primer lugar, dentro de las peculiaridades o licencias de la traducción de Laura Mestre, lo ocupa la tendencia a la supresión de términos o frases que en ocasiones ocupan versos enteros dentro de un mismo fragmento. Estas omisiones recaen por lo general en los elementos descriptivos de la frase. A simple vista es fácil comprobar que los primeros en ser omitidos son los adjetivos, aunque también abundan las supresiones de complementos circunstanciales de medio o instrumento, los epítetos y los participios.⁷

Entre los poemas en los que abunda la omisión se destaca la "Pítica I", en la que notamos la ausencia de todo el verso cuarto y

⁷ En griego el uso de los participios es amplísimo y, en consecuencia, no es extraño que abunden las omisiones de los mismos, *maxime* si se tiene en cuenta que aparecen muy a menudo en función adjetival.

el final del sexto, y además de los términos *ιοπλοκάμων*, *σύνδικον*, *αἰχματᾶν* y *ἀενάου*:

Χρυσέα φόρμιξ, Ἀπόλλωνος καὶ ιοπλοκάμων⁸
σύνδικον Μοισᾶν κτέανον· τᾶς ἀκούει μὲν βάσις, ἀγλαῖδας
ἀρχά,
πείθονται δ' αἰοῖδοι σάμασιν.
(...)
Καὶ τὸν αἰχματᾶν κεραυνὸν σβεννύεις 5
ἀενάου πυρός. Εὐῖδει δ' ἀνὰ σκάπτῳ Διὸς αἰετός, (...) (Bonifaz
Nuño 2005: 66)

Así, en los dos primeros versos en vez de ‘legítima posesión de las Musas de trenzas violáceas’⁹ Laura Mestre escribe “atributo de las Musas”, y en los versos quinto y sexto usa “el fuego del rayo” por ‘el rayo agudo / de eterno fuego’. Nótese que en ambos casos se omiten los adjetivos y llega Laura a la idea esencial del verso sin que se altere su espíritu o mensaje. La necesidad de síntesis se explica cuando recordamos que no es la traducción sino la presentación lo que prima en el ensayo dedicado a la lírica. Muchas veces Laura despoja al verso de todos sus adornos, dejando claro y sin aditivos el mensaje, pero perdiendo en este proceso el epinicio sus elementos más llamativos. Si bien es cierto que no llega a desvirtuarse el espíritu del poema, también nos concierne ver que sí se desvirtúa una parte de la riqueza estilística de las odas.

En muchas ocasiones no resulta sencillo delimitar y segregar en un mismo verso el uso de las diferentes licencias en las que abunda la traducción. Una aclaración es pertinente en este momento: Laura usa la prosa y no pretende mantener el verso, esto explica, en mayor o menor medida, la búsqueda de una frase más sencilla, concreta, acorde con la estructuras de nuestra lengua y también conforme con lo que desea expresar el poeta en sus versos. Por este motivo resulta frecuente hallar la transformación (la segunda de las licencias más

⁸ El subrayado es nuestro.

⁹ Las traducciones entre comillas simples son nuestras.

empleada por Laura) vinculada al esclarecimiento de enmarañadas estructuras sintácticas o de giros metafóricos que serían incomprensibles en español si se hiciera su traducción sin reformar alguna de las partes. Los versos cinco y seis de la “Pítica I” antes transcritos constituyen en este caso un buen ejemplo, al igual que “Nemea II”, v. 19:

ἀέθλων νίκας ἐκόμισαν (Bonifaz Nuño 2005: 148)

Lit.:¹⁰ obtuvieron victorias de certámenes

L. M.:¹¹ han triunfado

En cuanto a la aparición de adiciones, estas son mucho menos frecuentes. Por lo general están asociadas a esclarecer pasajes dentro de las odas. En *P IV*, vv. 87-88, por ejemplo, encontramos adición:

χαλκάρματός ἐστι πόσις Ἀφροδίτας (Bonifaz Nuño 2005: 91).

Lit.: es el del carro bronceo, el esposo / de Afrodita

L. M.: el esposo de Afrodita, Marte, el dios del carro de hierro

También hay momentos en los que podemos hablar de sustituciones del original, aunque esta puede siempre ser explicada por el contexto y no transforma en ningún caso el mensaje. Este es el caso de la «Pítica III», v. 83:

τὰ καλλὰ τρέψαντες ἔξω (Bonifaz Nuño 2005: 84)

Lit.: sacan fuera lo bello

L. M.: se resignan y no ven sino el lado bueno de las cosas

Nos quedaría por mencionar aún cómo resuelve Laura Mestre la traducción de los nombres propios. Es ya conocido que el uso de los nombres romanos del panteón griego es típico de la época.¹²

¹⁰ “Lit.”: Traducción literal nuestra.

¹¹ “L. M.”: Traducción de Mestre.

¹² Estos nombres han sido tradicionalmente los más difundidos. El rescate de los nombres griegos comienza con los parnasianos, pero se mantiene hasta nuestros días el uso

Así, leemos “Júpiter” y no ‘Zeus’, “Saturno” y no ‘Crono’, “Marte” y no ‘Ares’ o ‘Enialio’, como escribe Píndaro. Los mismos nombres son los que aparecen en las traducciones griegas de otros cubanos del siglo XIX como el propio Antonio Mestre, también son los que emplea Martí (1975: XXI, 94-96). Ahora bien, cuando se trata de nombres de dioses o de héroes no tan conocidos tales como Frixo, a quien nombra siempre como “Frixos”, la solución tanto de Laura, de Antonio Mestre y también de Martí, es transcribirlos de la forma más cercana al original, sin tener en cuenta las evoluciones o transformaciones que sufren estos a través de los siglos. De este modo, traduce “Mopsos” y no ‘Mopso’, “Pélops” y no ‘Pélope’, “Gnoso” y no ‘Knosos’, “Orcomene” y no ‘Orcómeno’, “Xenócrates” y no ‘Jenócrates’. Es este el único rasgo cultural de la época que podemos encontrar en sus traducciones de Píndaro, puesto que el tema mismo de los epinicios no subvierte ningún código moral o uso de ese tiempo y, en consecuencia, no es necesario alterarlo, como sí sucedía, por ejemplo, en el caso de algunos poemas de Safo o de Anacreonte.

Si bien resulta intrigante la inexistencia de traducción en las presentaciones de las Olímpicas III, IV, V, VIII y IX, una de las características más interesantes y atrayentes del capítulo tercero de los *Estudios griegos* es el uso de la paráfrasis. El modo de los epítetos y de la adjetivación es obviamente semejante al usado por Píndaro, con lo cual comprobamos que aunque no traduce, imita de forma tal que la paráfrasis llega a funcionar como una traducción, pero mucho más concisa. Debemos negar la posibilidad de que Laura desestime estos poemas por incurrir ellos en ideas o hechos estilísticos ya mostrados, debido al hecho de que más tarde transcribe no pocos fragmentos en los que de continuo se reitera el encomio a la moderación, a la paz y a la modestia ante los mortales y los inmortales.

Podríamos aventurarnos a decir que al comenzar a escribir Laura su estudio sobre la lírica griega, tenía la idea de no presentar

más común de los romanos. Por ejemplo, en los medios hoy día es más frecuente el uso de ‘Hércules’ y no de ‘Heracles’, salvo en contadas excepciones en las que se trate del comentario de un especialista.

versiones de cada uno de los poemas. Así, de las catorce olímpicas, prescindió de traducción de cinco; sin embargo, más tarde terminó incorporando fragmentos en las odas restantes, aunque en algunos casos estos sean brevísimos. La hipótesis formulada sobre las cinco olímpicas no traducidas se debe al hecho de que en los restantes grupos todas las odas son llevadas al español al menos con un número escaso de versos. También pudiera tener algún peso el hecho de que sean las *Olímpicas* las odas tradicionalmente más conocidas –al menos las que han sido objeto de mayor atención–, de ahí que prescinda de cinco de ellas, pero esto nos lleva a pensar que también por las mismas razones quizás sería lo óptimo presentar ejemplos con los poemas más familiares a los lectores, de modo que queda también de cierta manera anulada esta hipótesis. Otra característica es singular dentro de las olímpicas: en este grupo aparece también la mayor cantidad de las odas traducidas en su totalidad. Entre todo lo dicho, solo es evidente que son demasiado subjetivos los patrones a los que podemos apelar para formar opiniones al respecto.

La paráfrasis, por otra parte, nos ha parecido de importancia especial porque en ella vemos que, en primer lugar, aparece también en estos fragmentos la preocupación por el aspecto moral; y, en segundo lugar, diversifica la presentación, ganando en amenidad y perdiendo en monotonía. Paráfrasis y síntesis van por lo general estrechamente unidas. Cuando parafrasea Laura se apropia del estilo pindárico de forma tan magistral que puede ser difícil separar la voz que ‘directamente’ traduce y la que comenta y acorta una sección extensa del poema. Imitar el modo de escribir de Píndaro, por otra parte, está acorde con el estandarte que proponía Laura con la máxima latina *Non inferiora secutus*.

Las conclusiones a las que podemos llegar respecto al uso de la paráfrasis o en cuanto a la selección de las odas que no se traducen, rondan mayormente el desconcierto o, quizás, entran de manera definitiva en él. Pues ¿cuánta puede ser la diferencia entre la “Olímpica V” y la “X”? Ambas breves, ambas hermosas, en las cuales está presente el factor didascálico y están llenas de emoción y frescura. ¿Cuál es, por otra parte, el límite entre traducir y parafrasear? Las

versiones de Laura son tan diáfanas y hermosas como complejas por sus particulares maneras de acercarse al estilo pindárico, y el interés constante que demuestra por abreviar los poemas es parte de ambos procedimientos.

He aquí el nudo del problema: resulta en extremo complicado separar en algunas odas la traducción y la paráfrasis según el estilo, porque Laura conscientemente lo imita, porque algunos fragmentos parafraseados pueden llegar a ser más literales que otros supuestamente traducidos y, finalmente, porque la publicación de los *Estudios griegos* puede tener erratas en su edición. Si tenemos en cuenta que al delimitar las traducciones de los pasajes parafraseados tomamos solo las partes entre comillas para eliminar posibles dudas entre lo que es un fragmento traducido y lo que no lo es, debemos entonces temer que exista la posibilidad de que alguna traducción haya quedado fuera de nuestro estudio a causa de una errata de la publicación o que, por el contrario, aparezca entrecomillada una paráfrasis.¹³

No obstante, es necesario recordar que el objetivo de Laura no es en este capítulo, como sí lo es en el segundo de este mismo libro *Estudios griegos*, ofrecer una muestra de su arte como traductora, sino acercar al lector a la lírica griega y en especial a Píndaro. Se debe entender, por otra parte, que nuestro objetivo es justamente el opuesto: rescatar la labor traductora de Laura que podemos inferir de su estudio sobre la lírica.

Según Valentín García Yebra (cf. Carbón 2000: 145-147), tres son los requisitos fundamentales que el público lector admira en las traducciones de autores clásicos. En primer lugar es necesaria la fidelidad, luego la mayor claridad posible y, finalmente, la elegancia estilística. En el caso del traductor, García Yebra considera que son vitales dos requisitos: un alto nivel cultural y recibir una educación de manos de un traductor. El primer requisito lo cumple Laura Mestre sin que podamos tener duda alguna al respecto, el segundo es

¹³ Nos abstenemos de mencionar ejemplos en los que pudieran darse estas erratas, pues estos serían solo meras especulaciones que, por otra parte, irrespetarían la delimitación escogida.

comprobable si recordamos la traducción de la lírica griega que publicó su padre Antonio Mestre en la *Revista de la Habana* y también el ambiente en general en el que se desenvolvía la familia y en el que fue educada Laura. En cuanto a la fidelidad, la claridad y la elegancia de sus versiones de la lírica pindárica, si analizamos lo que pudiéramos llamar la estrategia implícita de sus traducciones, notamos que la primera está subordinada a las dos restantes, pero solo en la medida en que puede llegar a ser capaz de atender contra estas dos últimas condiciones, es decir, a pesar de que la fidelidad es importante, Laura Mestre prefiere trabajar siempre a favor de la clara comprensión y de la belleza depurada del texto. Por otra parte, los tres parámetros que propone Yebra, segregados en teoría, no están desvinculados en la práctica, sino que se reafirman y comunican entre ellos para lograr un conjunto de óptima calidad.

Otro reconocido teórico de la traducción, James Holmes (1988), plantea un método de estudio afín al que usamos durante esta investigación. Para Holmes existen tres niveles de análisis según el ámbito lingüístico, el socio-cultural y el literario-poético. En el primero se ubicarían todas las licencias utilizadas por Mestre: omisión, transformación, sustitución, adición; estos cambios, según el propio Holmes argumenta, están condicionados por los objetivos particulares de cada traductor, como por ejemplo, la traslación rimada de los versos. En el caso específico de Laura Mestre, su objetivo es la síntesis. El nivel socio-cultural explicaría el uso de los teónimos romanos en vez de los griegos y la traducción literal de los nombres de los héroes o lugares menos conocidos. Por último, Holmes plantea el análisis de lo literario-poético en los distintos niveles de la lengua: fónico, morfológico, lexical y sintáctico. En el nivel fónico atiende la rima elegida por el traductor, que no nos ocupa en este caso; en el morfológico inspecciona los tiempos verbales, el género y el número de los sustantivos; en el lexical califica el vocabulario de acuerdo al usado en el original; en el sintáctico examina las ubicación de los términos dentro de la frase.

Debido a que Laura Mestre traduce en prosa, no tenemos ningún comentario en cuanto a la rima. En lo que respecta al nivel morfológico, hemos notado cambios en el número de los sustantivos,

para lograr uniformidad de voces dentro del poema o para acercar al lector al mensaje que desea transmitir el poeta. El vocabulario usado es amplio, culto, y se ajusta al espíritu de la poesía traducida. Por su parte la sintaxis es clara y precisa, aunque no siempre fiel, ya por motivos inherentes al uso de una lengua distinta, ya por el interés de simplificar o aclarar las estructuras.

Como los traductores que se desenvolvían en torno al círculo de la *Revista de la Habana*, Laura Mestre siguió los presupuestos de su época: escribió con el propósito de compartir la belleza de la literatura clásica con los que no podían acceder a ella a través del griego o del latín. Pero los motivos didácticos de Laura van más allá del disfrute que propone Vermay. Ella pretende acercar el alma moderna a los grandes valores (formativos, éticos y estéticos) de la literatura griega, de ahí viene su afinidad con la figura de Píndaro. En sus *Estudios griegos* escribe: “Este elemento moral coloca al poeta muy cerca de los filósofos, y es uno de los rasgos más valiosos de sus odas” (Mestre 1929: 65). La importancia que da al poeta tebano es máxima, solo comparable con la que otorga a los poemas épicos atribuidos a Homero. Por tanto, su labor helenística y traductora dentro de las letras cubanas es notoria, pues le vemos inserta en la línea de trabajos de la época pero dando un paso de avance hacia una innegable postura didascálica.

Para Laura Mestre traducir al español los textos de los clásicos griegos y latinos “es copiar en yeso una obra en mármol, es trabajar con un material inferior” (Miranda 2010: 72). Una de las particularidades que admira de estos idiomas es justamente el poder de síntesis de sus vocablos:

La espléndida lengua clásica puede expresar varias ideas en un solo vocablo y los matices más delicados del pensamiento con el uso de partículas conjuntivas, que también suplen la puntuación. (Miranda 2010: 72)

Es cierto que las traducciones de la lírica pindárica que encontramos en los *Estudios griegos* buscan la síntesis por circunstancias

contextuales, pero es necesario comprender también que la síntesis es, tal como lo afirma Laura, un rasgo propio de la lengua griega. De ahí que en los casos en los que un adjetivo sea solo traducible con una perífrasis, ella opte por un adjetivo paralelo en español que contenga parte del sentido, aunque sacrifique algo de él. Opina Laura que el español tiene algunos vocablos en los que está presente ese poder de síntesis del griego:

Hay en nuestro idioma una región que pudiéramos llamar el barrio griego, formado de palabras de ese origen que pueden servir de ejemplo. Nos referimos a las voces técnicas de ciencias y artes industriales, cuyo sentido comprende varias ideas expresadas sintéticamente. (Miranda 2010: 73)

Así, la importancia que tienen las versiones de los epinicios pindáricos no solo dentro de la labor de Laura Mestre, sino también dentro del contexto de la historia de la traducción en el ámbito cubano y en el hispanohablante en general, no debe ser subestimada. Por tanto, urge comprender la doble trascendencia de los *Estudios griegos*: por una parte, en el plano literario y, por otra, también en el traductor.



Bibliografía

- BÁDENAS, P. & BERNABÉ, A. (eds.) (1984), *Epinicios*. Introducción, traducción y notas, Madrid.
- BERGUIZAS, F.P. de (ed.) (1978). *Obras poéticas de Píndaro*. Traducción y notas. Madrid.

- BONIFAZ NUÑO, R. (ed.) (2005). *Píndaro: Odas: olímpicas, píticas, nemeas, ístmicas*. Introducción, versión rítmica y notas. México.
- CARBÓN SIERRA, A. (2000) "García Yebra y la traducción", *Revista Universidad de La Habana CCLI-CCLII*, 145-7.
- CORTÁZAR, J. (1968) *Rayuela*, La Habana.
- ESCLASANS, A. (ed.) (1946). *Himnos triunfales*, Traducción y notas, Barcelona.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. (ed.) (1956), *Píndaro: Olímpicas*, Introducción, traducción y notas, Madrid.
- HENRÍQUEZ UREÑA, C. (1982) *Estudios y Conferencias*, La Habana.
- HOLMES, J.S. (1988) *Translated! Papers on literary translation and translation studies*, Amsterdam.
- MARTÍ PÉREZ, J.J. (1963) *Obras completas*, La Habana.
- MARTÍ PÉREZ, J.J. (1975) *Obras completas*, La Habana.
- MENCARINI, A. (ed.) (1888) *Odas de Píndaro*, Traducción, Barcelona.
- MONTES DE OCA, I. (ed.) (1925) *Obras de Píndaro*, Traducción, Madrid.
- MESTRE, L. (1929). *Estudios griegos*. La Habana.
- MESTRE, L. (1930) *Literatura Moderna (Estudios y narraciones)*. La Habana.
- MIRANDA CANCELA, E. (2010) *Laura Mestre*, Madrid.
- MIRANDA CANCELA, E. (inérito) "Los primeros traductores cubanos de literatura griega".
- NIETZSCHE, F. (2001) *Ecce Homo*, Madrid.
- ORTEGA, A. (ed.) (1984) *Píndaro: Odas y fragmentos*, Introducción, traducción y notas, Barcelona.
- PIÑA, R. (1856) "Las traducciones", *Revista de La Habana*, series I y II, I.13.
- SAMARACH, F. de (ed) (1973), *Píndaro: Olímpicas*, Traducción, Madrid.

CAPÍTULO 11

La traducción de Andrés Bello de la comedia *Rudens* de Plauto¹

Rosario López Gregoris
Universidad Autónoma de Madrid

1. *Introducción*

Es obligado trazar una breve semblanza de quien fuera miembro decisivo del movimiento de independencia de las naciones hispanoamericanas, pero más aún, impulsor de la cultura como forma de progreso y crecimiento político en dichas naciones. No en vano, Andrés Bello (1781-1865) puede ser considerado poeta, traductor (Valero 2001), filólogo, jurista, filósofo (Urrutia 1979-80) y educador, ramas del saber donde descolló y abrió caminos aún hoy vigentes.

Sus biógrafos (Wienberg 1993: 69-100) establecen tres etapas importantes en su vida, que coinciden con las ciudades donde vivió y trabajó. A. Bello fue venezolano de nacimiento, y Caracas fue su cuna natal en 1781. Allí se formó en las disciplinas clásicas, aprendió latín y sobresalió en sus estudios de bachillerato por su dominio de la traducción y la retroversión, muy en la línea de los románticos ingleses y europeos en general: Lord Byron, John Keats, Percy Shelley, Leigh

¹ Este trabajo forma parte de la labor investigadora del proyecto “La tragedia y la comedia romanas. Estudio y tradición”, subvencionada por el MICINN (FF12008-01611) y del grupo TEARO.

Hunt, etc., que, desde bien temprano, destacaron por su extraordinaria maestría para componer en latín y griego. Por tanto, de todas las facetas arriba citadas, aquí, por razones obvias, se va a examinar con mayor detalle su tarea de traductor, y, en concreto, de traductor de los clásicos latinos. Se cuenta como anécdota que en 1796 tradujo el libro V de la *Eneida* como homenaje al padre Cristóbal de Quesada, muerto ese año; al parecer, había sido su maestro en letras latinas (Vilanova 1999).

En 1810 partió rumbo a Londres con la misión de buscar apoyo inglés a la causa revolucionaria; allí, además de fomentar contactos políticos proclives a su empresa, conoció de cerca el Romanticismo, el Positivismo y las consecuencias de la Revolución industrial, ideologías todas que conformaron su carrera política y educadora, por mucho que se proclamase neoclásico en el arte (Rodríguez Monegal 1969: 27). Posiblemente esta etapa londinense fuera la más fértil en su formación literaria, ya que entró en contacto con intelectuales ingleses y españoles, que, además, respaldaban la independencia de Venezuela. Bien conocida es la amistad con José María Blanco White, quien le proporcionó trabajo y cierta estabilidad económica, al ser contratado como bibliotecario del Museo Británico, donde por cierto se encontraba cuando en 1819 lord Elgin presentó los mármoles del Partenón. Es también la etapa donde gesta y publica sus obras mayores como poeta, traductor y erudito en general, momento en que contrae su primer matrimonio.

La última etapa de su vida, la del regreso a Hispanoamérica y del reconocimiento, por llamarla de alguna manera, se desarrollará en Santiago de Chile entre 1829 hasta su muerte, en 1865. De vuelta a América, se entregó de lleno a la construcción cultural de Chile: fue decisiva su participación en la creación de la Universidad chilena,² su impulso al periodismo crítico y al de-

² Es importante recordar que al principio de la fundación de la universidad chilena los profesores no tenían carga docente.

bate intelectual, la publicación de sus obras de gramática,³ razón por la que fue nombrado miembro honorario de la Real Academia de la Lengua Española en 1851, y de derecho, con las que impulsó el proyecto del código civil. Es una etapa ya no de formación personal, sino de esfuerzo y entrega a la creación de estructuras culturales que ayudarán a la gobernanza de Chile y, por ende, a toda Hispanoamérica.

2. La traducción de los clásicos latinos

La cercanía de A. Bello a la literatura latina vino de la mano del ya citado fray Cristóbal de Quesada, que lo llevó por las sendas del clasicismo; a esa época corresponden la traducción de alguna oda de Horacio (*O nauis referent, Carm. I 14*), la égloga II de Virgilio y el ya citado libro V de la *Eneida*. No debe extrañar este gusto por los grandes poetas de la época de Augusto, símbolos de la edad de oro de la lírica latina, siempre presentes en el aprendizaje del latín y su cultura, pues ambos se constituyen en exponentes máximos del canon de la mejor literatura europea.

Por detenernos siquiera un instante en estas composiciones, especialmente en la oda horaciana, por lo que de su método de trabajo se pueda intuir, sí cabe destacar que A. Bello no sigue fielmente el original, ni mucho menos, sino que adapta la composición al proceso de exploración artística en que estaba inmerso, hasta el punto de duplicarla en extensión con respecto al original, suprimiendo casi todas las referencias geográficas o culturales romanas. Esta pauta de trabajo arroja una pista sobre su forma de concebir la traducción, al menos en esta época, que no es otra que la reelaboración o, por llamarlo de otra forma, *aemulatio* con una “orientación

³ Además de la *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* (1847), Andrés Bello fue autor, junto a su hijo Francisco Bello, de una *Gramática latina* (1838, aunque esta primera edición no fue la definitiva). Sobre los contactos que existen entre ambas, cf. Daher Hernández (1992).

americanista”, en palabras de A. Vilanova (1999: 11). Ofrecemos a continuación el texto en latín y la traducción, tomada de Cascón (1992: 82-84):

O nauis, referent in mare te noui
fluctus. O quid agis? Fortiter occupa
portum. Nonne uides ut
nudum remigio latus,

et malus celeri saucius Africo 5
antemnaque gemant ac sine funibus
uix durare carinae
possint imperiosius

aequor? Non tibi sunt integra lintea,
non di, quos iterum pressa uoces malo. 10
Quamuis Pontica pinus,
siluae filia nobilis,

iactes et genus et nomen inutile:
nil pictis timidus nauita puppibus
fidit. Tu, nisi uentis 15
debes ludibrium, caue.

Nuper sollicitum quae mihi taedium,
nunc desiderium curaque non leuis,
interfusa nitentis
uities aequora Cycladas. 20

¿Qué nuevas esperanzas
al mar te llevan? Torna,
torna, atrevida nave,
a la nativa costa.
Aún ves de la pasada
tormenta mil memorias,
¿y ya a correr fortuna
segunda vez te arrojas?
Sembrada está de sirtes

aleves tu derrota,
do tarde los peligros
avisará la sonda.
¡Ah! Vuelve, que aún es tiempo,
mientras el mar las conchas
de la ribera halaga
con apacibles olas.
Presto erizando cerros
vendrá a batir las rocas,
y náufragas reliquias
hará a Neptuno alfombra.
De flámulas de seda
la presumida pompa
no arredra los insultos
de tempestad sonora.
¿Qué valen contra el Euro,
tirano de las ondas,
las barras y leones
de tu dorada popa?

¿Qué tu nombre, famoso
en reinos de la aurora,
y donde al sol recibe
su cristalina alcoba?
Ayer por estas aguas,
segura de sí propia,
desañaba al viento
otra arrogante proa;
Y ya, padrón infausto
que al navegante asombra,
en un desnudo escollo
está cubierta de ovas.
¡Qué! ¿No me oyes? ¿El rumbo
no tuerces? ¿Orgullosa
descoges nuevas velas,
y sin pavor te engolfas?
¿No ves, ¡oh malhadada!

que ya el cielo se entolda,
y las nubes bramando
relámpagos abortan?
¿No ves la espuma cana,
que hinchada se alborota,
ni el vendaval te asusta,
que silba en las maromas?
¡Vuelve, objeto querido
de mi inquietud ansiosa;
vuelve a la amiga playa,
antes que el sol se esconda!

Más allá de la belleza de las imágenes o de la acertada percepción del original, A. Bello amplía y desarrolla los argumentos del original, partiendo de la idea horaciana como excusa y marco para desarrollar su poética. No se ha de olvidar, con todo, que estas traducciones pertenecen a la época de juventud, al principio de su formación y su estancia en Caracas, y que tal vez deban ser consideradas más ejercicios de estilo que traducciones.⁴ Por otro lado, el joven Bello estaba buscando su voz poética, y dentro de las licencias que se toma, aún no se percibe en esta reelaboración lo que poco después será una constante en su obra poética: los moldes clásicos aplicados a la naturaleza, gentes y costumbres de América, es decir, el uso de los modelos clásicos para lograr potenciar lo local, apuntalando de este modo el clasicismo americano. Esta técnica, característica de toda su producción, la había visto él aplicada con éxito en la poesía de Garcilaso de la Vega y pensó que era factible llevarla al mundo americano.

Véase el siguiente ejemplo donde el poeta, con diecinueve años, canta al Anauco (*El Anauco*, 1800), ya con lograda síntesis de ambas tradiciones, “para mí más alegre, / que los bosques idalios / y las vegas hermosas / de la plácida Pafos...”, y confiesa su esperanza de recorrer sus riberas tras su muerte: “Y cuando ya mi sombra /

⁴ Como ya dijo Menéndez Pelayo (1941: 400): “no es ciertamente horaciana, ni tiene nada de la áspera concisión del original”. Existe un estudio en detalle de otra oda horaciana, esta vez sí traducida por Andrés Bello, cf. Herrera Montero (1995).

sobre el funesto barco / visite del Erebo / los valles solitarios, / en tus umbrías selvas / y retirados antros / erraré cual un día, / tal vez abandonando / la silenciosa margen / de los estigios lagos...". Y más adelante combina ya sin embarazo y con virtuosismo poético ambos referentes, el uno vital, y el otro cultural: "La turba dolorida / de los pueblos cercanos / evocará mis manes / con lastimero llanto, / y ante la triste tumba / de funerales ramos / vestida y olorosa / con perfumes indianos, / dirá llorando Filis: / ¡Aquí descansa Fabio / mil veces venturoso!"

3. La traducción de *Rudens*

La comedia de Plauto que, en noticia recogida por Menéndez Pelayo,⁵ tradujo A. Bello es *Rudens* o *El cable del navío*. En la edición del volumen *Poesías* (1981) de las obras completas de A. Bello, Fernando Paz Castillo, el editor, señala en la nota 159:

Damos en esta primera edición el Prólogo, y los tres primeros actos de Bello, en un total de 1342 versos, añadiéndole al pie

⁵ *El Cable del Navío*. (*Rudens*) Traducción en verso castellano. No ha sido impresa aún. Sobre ella nos da las siguientes noticias D. Miguel Luis Amunátegui en la introducción al tomo tercero de las *Obras Completas* de D. Andrés Bello, 1883: "Tradujo Bello en verso castellano el *Rudens*, o sea *El cable del navío*, que era, en su concepto, la primera de las comedias de Plauto, y una de las mejores que se han compuesto." "Tengo a la vista un manajo de papeles de todos tamaños, y escrito en borriones, en vez de letras, en los cuales está consignada esa traducción. No podría por ahora decir si esa traducción está o no completa. Me temo mucho que alguna parte de ella se haya extraviado a causa de las peregrinaciones a que estos borradores han estado sujetos. Después de gran trabajo, he logrado descifrar el prólogo de la comedia a que aludo." (Menéndez Pelayo 1951: 362). Siguen algunas reflexiones sobre la técnica teatral de los antiguos al presentar a dioses en escena para pronunciar el prólogo, y a continuación viene el prólogo. Concluye don Marcelino: "Después de leer este magistral fragmento, que con arte exquisito se adapta a los giros y sinuosidades del original más fielmente [p. 366] que lo haría ninguna traducción en prosa, cualquier humanista debe lamentar que no se descifre y publique la versión entera que será como de tal maestro, y vendrá a acrecentar el caudal no muy copioso de nuestras traducciones de Plauto".

las variantes de redacción, con los intentos de versión del texto latino. Ignoramos si los actos IV y V fueron traducidos por Bello. Por la forma como termina la última hoja del manuscrito del traductor, parece que la versión no fue continuada pero no puede asegurarse si alguna parte del trabajo de Bello habrá sufrido extravío «a causa de las peregrinaciones a que estos borradores han estado sujetos», como dice Miguel Luis Amunátegui. El manuscrito de la obra puede fecharse con bastante seguridad en 1849. En primer lugar, por el tipo de letra del manuscrito correspondiente a los textos de este tiempo, y, además, porque algunos fragmentos del manuscrito de Bello figuran en papeles con fecha; por ejemplo, un pasaje de la traducción está en el dorso de una carta dirigida a Bello por José M. Núñez el 19 de abril de 1849; otro trozo de la traducción está escrito en el dorso y en los espacios en blanco de una invitación al reparto de premios del Colegio Minvielle de Santiago, invitación impresa pero rubricada por Rafael Minvielle el 18 de abril de 1849.

De estos datos extraemos una información valiosa por los siguientes aspectos: en primer lugar, que se trata de una traducción de la etapa de Santiago de Chile. Después, que se trata de una traducción inconclusa, pues solo contiene tres de los cinco actos del original; y, por último, según se desprende del manojito de papeles donde fue escrita, no parecía que A. Bello pensara en su publicación, de modo que esos papeles probablemente deban de ser considerados un borrador.

Además de lo dicho, hay que añadir dos reflexiones sobre el autor y la comedia elegida. Para empezar, Plauto no era considerado entonces, y casi ahora tampoco, autor clásico, primero, por pertenecer a la época arcaica, con un sistema gramatical aún no fijado; segundo, por tratarse de un autor cómico, género que practicó con mucha soltura y atrevimiento, especialmente si es comparado con el otro comediógrafo latino, Terencio, cuya perfección formal y humanismo lo hicieron preferible como autor de estudio. De hecho, tal y como recoge D. Marcelino, A. Bello lo consideraba “preferible por su ingenio más universal y humano” (1951: 366). Llama la atención, pues, que entre el extenso elenco de autores latinos a los que A. Bello

podría haber dirigido su atención traductora, lo hiciera precisamente a un autor peculiar dentro de la literatura latina. Tal vez la explicación de esta elección se halle, precisamente, en el carácter anómalo de la comedia elegida, *Rudens*, definida por los críticos como la más compasiva de sus comedias, timbre de dudosa gloria para un cómico, pero factor posiblemente decisivo para un humanista como A. Bello, interesado en la pedagogía y en el cultivo de las virtudes cívicas. Con todo, es importante señalar que la traducción y adaptación de las comedias romanas fue una práctica habitual para el aprendizaje del latín en el humanismo español y que, por mediación de la Compañía de Jesús, esa práctica se extendió a las colonias de la Nueva España, donde el conocimiento de los textos latinos fue exhaustivo, directo y constante en la formación de los letrados a diferencia de los textos griegos, casi siempre conocidos por vías indirectas. El propio A. Bello estudió griego no en Caracas, sino en Londres.

3.1. *La particularidad de Rudens de Plauto*

Llegados a este punto, conviene señalar los rasgos fundamentales de esta comedia, en primer lugar, para valorarla dentro de la producción plautina, y a continuación, para dotarnos de criterios con los que examinar la traducción de A. Bello.

Es opinión común que la comedia *Rudens* presenta unas características que la convierten en una obra insólita dentro de la producción de Plauto. Esas características no son compositivas, ni se refieren al elenco de personajes, aunque sea peculiar la presencia de un coro de pescadores a la manera griega; tampoco tienen relación con el argumento, de lo más banal y esperable en el género de la *palliata*, ni siquiera con la exuberancia de partes líricas, si bien es cierto que la proliferación de *cantica*, o partes cantadas, contribuyen a incrementar la rareza de la pieza.⁶

⁶ Así dice Fraenkel (1965: 331). Las partes cantadas son las siguientes: monodia de Palestra, monodia de Ampelisca, dúo de ambas (vv. 185-289); dúo de Palestra y Tracalión (vv. 664-681a); monodia de Gripo y dúo con Tracalión (vv. 906-962b). Datos extraídos de Questa (1995: 362-379).

El elemento especial que define esta comedia es lo que podríamos llamar tono, es decir, la presencia de personajes, situaciones y usos lingüísticos que impregnan la obra de un sentimiento de patetismo y que la convierten en un melodrama. En definitiva, es una comedia que provoca una risa no abiertamente franca, sino reflexiva o tal vez grave. Este rasgo de seriedad ha provocado que la comedia haya sido calificada de delicada, profundamente humana, aunque poco cómica. La compasión⁷ que despierta se cierne, en concreto, sobre las dos protagonistas de la obra, las jóvenes Palestra y Ampelisca, que cantan y cuentan su desgracia.

El argumento, como decía arriba, es bastante reconocible dentro del género: dos jóvenes prostitutas y su amo, el lenón, y un amigo de este último, recién embarcados para huir de Atenas a Sicilia, naufragan en la costa de Cirene. Las jóvenes sobreviven y piden ayuda a la sacerdotisa del templo de Venus que se halla en esas costas; también sobreviven el lenón y su amigo; el lenón, enterado de que las jóvenes se han refugiado en el templo, acude con el propósito de recuperarlas: las saca con violencia de allí e incluso maltrata a la sacerdotisa, crimen insólito e impío. Informado del hecho, un ciudadano, pobre, pero honorable, que allí vive, se acerca para ver qué ocurre; ante los requerimientos de las jóvenes y de Tracalión, un esclavo del joven amante de una de ellas, Démones, que así se llama el ciudadano en cuestión, interviene e impide que el lenón se lleve a las jóvenes hasta que llegue el joven Pleusicles, amo de Tracalión, que adelantó un dinero para quedarse con una de las jóvenes. Llega Pleusicles, libera a las jóvenes y decide denunciar al lenón. Mientras tanto un pescador, esclavo de Démones, ha encontrado una bolsa que el mar ha devuelto después de la tormenta: se piensa que contiene un gran tesoro y la esconde, pero el esclavo Tracalión ha observado todo y reclama parte del botín o, al menos, que el pescador permita ver su contenido, porque en él se hallan los objetos que demuestran el origen libre de una de las muchachas, fundamentales para su reconocimiento como ciudadana. Después de un largo litigio con Démones

⁷ Sobre la compasión en *Rudens*, cf. López Gregoris (en prensa).

como juez, se descubre efectivamente que los objetos pertenecen a la joven Palestra y, lo que es más, que Palestra es la hija que le fue secuestrada a Démones siendo apenas una niña. Reconstitución de la familia y final feliz.

Es evidente por el argumento que esta comedia es de factura griega, pertenece a la comedia *Néa*, y el modelo seguido, según palabras del propio Plauto, fue una obra del comediógrafo Dífilo. A ello hay que añadir que el naufragio de las jóvenes, el refugio de ambas en el templo, la violencia que se ejerce sobre ellas por el malvado, la intercesión del ciudadano, son elementos de origen dramático, especialmente de la tragedia *Helena* de Eurípides.⁸ No es de extrañar, pues, el tono eminentemente melodramático que domina el argumento, mantenido por Dífilo en su comedia y heredado por Plauto en su reelaboración. Este seguimiento del modelo original, con ausencia de un *seruus callidus* que domine la escena e invente engaños para burlarse del lenón, sin parásitos ni otros personajes de raigambre latina que proporcionan una dinámica burlesca propia de Plauto, ha determinado que los críticos decidan que se trata de un obra de producción temprana, en donde la marcada tendencia humanista de la *Néa* se halla aún muy presente y reconocible, convirtiendo de este modo a *Rudens* en la comedia más cercana a los planteamientos humanistas de Terencio.

Dicho esto, conviene ahora proceder al análisis de la versión en español de A. Bello; para llevarlo a cabo, se van a explorar dos vertientes: los aspectos formales y de contenido de la traducción, y los aspectos ideológicos que subyacen a la misma.

3.2. Análisis formal y de contenido

3.2.1. Aspectos generales

—La extensión. Hasta donde se sabe, A. Bello no culminó la traducción de la comedia; de los 1423 versos del original, el autor vertió los

⁸ Este es la tesis más extendida y defendida por Questa (1971: 43), aunque no deba descartarse la influencia de alguna otra tragedia euripidiana (Dumont 1998: 117).

tres primeros actos, hasta el v. 891, en 1342 versos castellanos (variantes aparte, que pueden consultarse en la edición de Paz Castillo 1981). Es decir, se ocupó e interesó por los actos más melodramáticos, pues en ellos se desarrolla el prólogo en boca de la estrella Arturo, el naufragio, el reencuentro de las jóvenes, la plegaria a la diosa del lugar, el coro de pescadores, la violencia del lenón, la llegada de Démones y su intervención a favor de las jóvenes. Están sin traducir el litigio por la bolsa encontrada por un pescador y el reconocimiento de Palestra como hija de Démones, aspectos diametralmente opuestos: el primero de ellos, el arbitraje, aunque de posible origen griego, era un motivo muy querido por el público romano, debido a su proverbial gusto por el derecho; y el segundo, el reconocimiento, es un elemento constitutivo de la comedia griega, la reconstitución familiar.

—Para su traducción, A. Bello prefirió una versión en verso, en donde usó sobre todo el endecasílabo blanco, alternado con heptasílabos para aliviar en ciertos momentos de largos monólogos, como el prólogo, cierta monotonía prosódica; véase, como ejemplo, la descripción que se ofrece del viejo Démones:

Antes, sirviendo a los demás hallose,
perdida en hacer bien hacienda pingüe,
embarazado y empeñado y pobre
de puro liberal... y para colmo
de desgracia, una niña en edad tierna,
hija suya, robáronle piratas,
a quienes un bribón de siete suelas
que habita aquí también, compróla. Un día
que de tañer la flauta
en la vecina escuela
la niña, joven ya, tornaba a casa (vv. 46-56)

Mantiene inalterado el tipo de verso elegido, el endecasílabo, a lo largo de los tres actos conservados, aunque es sabido que la métrica plautina intercalaba versos para el recitado, el tono de salmodia y las partes líricas.

El resultado de la traducción es espectacular, y lo digo desde

ya mismo: la comedia se lee con ligereza, gracia, con sentido completo, no resulta forzada, y el tipo de verso elegido permite a A. Bello recoger con acierto las partes cómicas y las más dramáticas, como luego veremos.

3.2.2. Recursos de contenido y de estilo

—Los añadidos informativos. En algunos momentos, el traductor ve la necesidad de incluir una información no explícita en el verso concreto original que traduce, pero que se ha introducido antes o que se deduce del contexto, lo que le lleva realizar ligeras ampliaciones, normalmente de un verso, con respecto al texto latino, sin por ello, quiero subrayarlo, traicionar el sentido originario; sirva de ejemplo el final del prólogo, pero hay bastantes más (vv. 48-49, 56-57, 66, 75, 117-118, 457-458):

adulescens huc iam adueniet, quem uidebitis, /
qui illam mercatust de lenone uirginem. /
Valete, ut hostes uostri diffidant sibi (vv. 80-82)⁹

Al joven
enamorado, que compró la niña
presto veréis; y concluyose el cuento.
Resta que os diga mi palabra extrema:
Vivid, medrad, y el enemigo os tema (vv. 117-118)

—Las ausencias. En ocasiones, por razones que no deben tenerse por métricas, falta algún verso. Este hecho, que es escaso, puede explicarse por razones textuales, es decir, porque faltara también en la edición seguida por A. Bello para su tarea; ignoramos cuál era esa edición, pero, en aquel entonces, es más que probable alguna fluctuación en la fijación textual. Tampoco debe descartarse como causa de estas eliminaciones que el traductor considerara la información repetida (cf. v. 630, v. 702):

⁹ El texto latino usado de referencia en este trabajo es la edición de Lindsay (1905).

increpi hibernum et fluctus moui maritimos.
Nam Arcturus signum sum omnium unum acerrimum:
uehemens sum exoriens, quom occido uehementior (vv. 69-71)

Bramé tempestuoso
olas levanté al cielo
altísimas, horrendas; que si suelo
embraveceme al nacer, más bravo
mi usado giro en occidente acabo (vv. 97-101).

No deja de ser curioso que esta omisión implique la pérdida del nombre de la estrella Arturo, información que, cierto es, ya se ha dado al comienzo del prólogo.

Otros versos ausentes se explicarán en el apartado ideológico, porque tienen que ver con un deseo del autor de ocultar ciertos pasajes escabrosos para su moral.

—La sintaxis. El orden de palabras es otro factor decisivo en la versión de A. Bello, en un deseo, parece, de acercarse al original, pero también a la sintaxis de la poesía del Siglo de oro español. Como regla general se mantiene el verbo al final de frase y el complemento delante del nombre, provocando un fuerte hipérbaton en la construcción de la frase, que no obstante no dificulta la comprensión de la misma:

¿Dónde guardarla en aquel bajel solía? (v. 616):
Vbinam ea fuit cistellula? (v. 391)

De mil trabajos
y de zozobras mil y de peligros
a la sacerdotisa
de Venus le debemos vernos libres (vv. 537- 540):
Ex malis multis metuque summo
capitalique ex periculo orbas auxiliique opumque huc
recepit ad se Veneria haec sacerdos me et Palestram (vv.
348-350)

¿No es aquel

el Tracalión, de Pleudisipo, paje? (vv. 512-13)

Estne hic Trachalio quem conspikor, calator Pleudisippi?
(v. 335)

En la esfera sintáctica, uno de los aciertos más logrados en esta traducción en verso se encuentra en la eliminación de los nexos latinos, que en las traducciones en prosa producen sensación de pesadez y complejidad formal, por mucho que arrojan claridad. Esta parataxis buscada fomenta la lectura rápida y ágil, no interfiere en la comprensión del texto con un perfecto uso del subjuntivo subordinante, muy latino también, aunque menos plautino:

Condújote a mi hogar fortuna impía
¡que a bribón semejante diese oídos,
y de mi patrio suelo me sacase,
y con él me embarcase, un navío
para perder aún más de lo que tuve! (vv. 763-767).

Malam fortunam in aedis te adduxi meas.

Quid mihi scelesto tibi erat auscultation?

Quidue hinc abitio? Quidue in nauem inscensio?

Vbi perdidit etiam plus boni quam mihi fuit (vv. 501-505).

Hay otra ausencia sumamente significativa; se trata de ciertas interpelaciones parentéticas, giros directivos con un mensaje ilocutivo de ruego o súplica, a veces con intención zalamera. Estos marcadores discursivos aparecen, como es lógico, en los diálogos y además introducen una información diastrática, pues, en el caso de *amabo*, constituyen un rasgo del lenguaje femenino, en concreto en la conversación entre Ampelisca y Palestra, y en el diálogo de Ampelisca con Tracalión y Esceparnión, donde se aprecia el uso de *opsecreo*. En un pasaje de contenido erótico, la joven Ampelisca se dirige a pedir agua a casa del vecino para el sacrificio en el templo; la atiende el esclavo Esceparnión, que antes de entregarle el agua, intenta seducirla:

Sc.: Dabitur tibi aqua, ne nequiquam me ames. Cedo mi ur-

nam. Am.: Cape.
Propera, amabo, efferre. (vv. 438-439).

Esc.: Pero en balde no quiero, vida mía, ser amado.
El agua te daré.
AMP.: Dámela luego. (vv. 693-695)

Posiblemente estas expresiones verbales desaparezcan en aras de una mayor agilidad en la traducción y para evitar connotaciones no deseadas.

—Otro recurso eficaz en la traducción de A. Bello es la *uariatio*. Este recurso permite al traductor grandes aciertos y resuelve construcciones plautinas complejas sin por ello perder información.

El siguiente ejemplo de *uariatio* constituye una extraordinaria solución, porque recoge, además, la doble aliteración del original latino, donde el viejo Démones insta a su esclavo Esceparnión a recoger barro para retejar la casa, después de una terrible tempestad: *Luto usust multo, multam terram confode* (v. 100). Ofrezco una traducción en prosa, la más reciente que conozco: “Hace falta mucha argamasa. Cava mucha tierra” (J. Román Bravo 1995: s.v., deudora, sin duda, de la excelente versión de Ernout 1938), en que aliteración del poliptoton *multo multam* es la única que se recoge, y se obvia la aliteración *luto ... multo y multam ... terram*; se trata del típico juego de palabras plautino que A. Bello resuelve como sigue: “Cava, cava, Ceparnio amigo; ¡barro! ¡barro!” (vv. 146-147), donde el adjetivo de cantidad *multo multam* se sustituye por la intensificación consistente en la repetición de dos términos básicos en el significado del verso, pero cambiando el orden de aparición: el verbo “cava” al principio, el sustantivo “barro”, al final. En medio, “Ceparnio amigo”, mantiene una aliteración intermedia (la vocal *i*) y resuelve un chiste propuesto unos versos antes, donde Esceparnión acusa a su amo de llamarlo esclavo, lo que por cierto es.

En el siguiente ejemplo, la *uariatio* denota un profundo conocimiento filológico del autor: Esceparnión se encuentra ante Ampelisca y la halla tan hermosa que lanza un piropo: *Vt in ocellis*

hilaritudo est, heia, corpus quouismodi, / subuoltorium –illud quidem, 'subaquilum' uolui dicere– (vv. 421-422), que resuelve así: “¡Qué gallarda figura! / ¡Qué ojuelos habladores! ¡Qué trigueña / lozana tez! ¡Qué cuello de cigüeña! De cisne iba a decir” (vv. 669-672). Amén de recoger estupendamente la gracia, A. Bello introduce referencias intertextuales o evocadoras de la poesía renacentista (el uso de “trigueña”, “cigüeña” y “cisne”), toda una tradición literaria entonces vigente.

—Junto a los recursos anteriores, también cabe citar la traducción transliterada, cuando la métrica y el español se lo permiten, lo que de nuevo acerca el texto a la versión latina; como en todo recurso, hay cierta gradualidad, con ejemplos muy cercanos al texto latino, como el que se ve aquí, en boca de la desdichada Palestra: “si falsa / litis con falsos testimonios mueva” (vv. 15-16); véase ahora el original: *qui falsas litis falsis testimoniis / petunt* (vv. 13-14). Y otros más bien evocadores del fenómeno (vv. 259-260).

—En la línea del recurso que acabamos de describir, cabe añadir también la imitación de un tipo de lengua eufónica, llena de resonancias internas, con aliteraciones continuas, y además con la introducción de máximas paradójicas tan plautinas: “¡Descaro / insigne! pretender que viva esclava / la que debe ser libre” (vv. 219-221). Este recurso le permite verter con igual agudeza las escasas bromas de esta comedia, como este en que se describe la fuerza de un temporal: “Así soplabá, tanto estrago ha hecho; / bien que a la habitación más luz ha dado / abriéndonos ventanas en el techo” (vv. 128-130).

Antes de pasar al examen de los aspectos ideológicos, parece pertinente extraer una conclusión de esta parte referida a la forma y al contenido; de los datos, se concluye que el autor se muestra extremadamente fiel, apegado al texto latino, y aún con gran éxito forma, el verso, y significado, sin alejarse del mensaje y la fórmula del original. Esta fidelidad al texto merece mayor encomio aún, cuando se aprecia con deleite que la traducción versificada no rehúye las dificultades sintácticas o léxicas, antes bien, las enfrenta y las resuelve con acierto.

3.3. *Los aspectos ideológicos*

Por ideología se entiende aquí algunos aspectos que son cruciales en la comedia plautina, que constituyen su esencia, y cuya traducción da idea del grado de comprensión que A. Bello alcanza con respecto al original plautino. En el caso de *Rudens* o *El cable del navío*, son dos las cuestiones que deben ser consideradas, una general, que afecta a toda la producción plautina y tal vez menos a esta comedia, que es la presencia de escenas de contenido sexual, procaces y atrevidas, y otra de índole particular, que es el específico tratamiento que reciben en esta comedia los conceptos de *fides* y *pietas*, que vertebran la obra y marcan su originalidad. Precisamente el interés de Plauto en vincular el desarrollo del argumento al cumplimiento o no de la *fides* y la *pietas* es lo que provoca en gran medida el tono trágico de esta comedia, sobre todo en los dos primeros actos.

—Con respecto al contenido sexual, las noticias no pueden ser más desalentadoras, si el análisis de los datos entiende por fidelidad al original una traducción que no omita no solo un léxico comprometido, sino tampoco una actitud desenfadada, libidinosa o irrespetuosa. Esta comedia, como ya se ha adelantado, debido tal vez a la época en que se compuso, sufre una fuerte influencia del original griego y, como consecuencia de ello, la presencia de lo sexual se limita a un solo personaje, el esclavo Escepernación, en conversación con una de las jóvenes náufragas, Ampelisca, prostituta de profesión. No habría sido de extrañar que esta circunstancia hubiera sido aprovechada por Plauto para alinear con algo más de sal el argumento de la obra, pero no lo hace, y el poco humor de esta comedia reside en algunas tiradas paródicas ridiculizando al lenón Lábrax, la codiciosa actitud del pescador Gripo y el ya citado diálogo, algo picante, entre esclavos.

Si entramos en materia, además de la ausencia ya citada del elemento parentético *amabo* en boca de Ampelisca, cuando se dirige a Esceparnión, hay algún momento álgido borrado de la traducción, lo que interfiere en varios pasajes de esta escena (escena 4 del acto II). La escena comienza con Ampelisca acercándose al joven para pedir agua:

AMP.: Salue, adulescens. Scep.: Et tu multum salueto, adulescentula.

AMP.: Ad uos uenio. Scep.: Accipiam hospitio, si mox uenies uesperis,
item ut adfectam; nam nunc nihil est qui te mane munerem
(vv. 416-418).

Esta sería una traducción actual:

AM: Salud Joven. Esc: Y mucha salud a ti, jovencita.

AM: Vengo a vuestra casa. Esc: Te daré hospitalidad como te mereces, si vienes luego, al anochecer; ahora, por la mañana, no tengo nada que ofrecerte. (Trad. de Román, Plauto 1995).

Aunque la escena es más bien inocente, he aquí la versión de A. Bello:

-Joven, salud.

-Y a ti jovencita,

saludos mil.

Yo vengo...

-Te hospedaré si vienes. Mas ¿qué cosa

buscas en esta granja, amada mía? (vv. 661-664)

Cuando la escena sube un poquito más de tono, tenemos esto:

SCEP.: Quid nunc uis? Amp.: Sapienti ornatus quid uelim indicium facit.

SCEP.: Meus quoque hic sapienti ornatus quid uelim indicium facit. (vv. 428-429).

Es: ¿Y qué es lo que quieres?

AM: (*Mostrando el cántaro que lleva*): A una persona inteligente mi instrumento debería indicarle claramente lo que quiero.

Es: (*Haciendo un gesto obsceno*): Y también mi instrumento a una persona inteligente debería mostrarle claramente lo que quiero (Trad. de Román 1995).

Traducción de A. Bello:

-¿Qué cosa?

-¿No lo infieres

de lo que ves en mí? Por agua envía

la venerable anciana,

Sacerdotisa del templo vecino. (vv. 677-680).

La peor solución ante cualquier texto es la omisión, que aquí además es inexplicable, porque las bromas sexuales son más alusivas que explícitas. Ha de entenderse que la moral de la época y el natural pudor que se pueda sentir por un texto algo procaz expliquen esta ausencia de traducción, que, desgraciadamente, suponen un punto muy desfavorable en la valoración total de su versión. Otra explicación más en consonancia con la personalidad del traductor tal vez resida en la finalidad de la traducción: si se trataba de una traducción pedagógica, es decir, destinada a un uso escolar, en ese caso la omisión de estos pasajes esté más justificada.

—Desde el punto de vista moral, uno de los términos más usado en esta comedia es el de *miseria* en el sentido de ‘desgracia’, que promueve en quien asiste a la representación un sentimiento de ‘compasión’, en latín *misericordia*. En la obra plautina *miseria* y su familia aparece en 38 ocasiones,¹⁰ porque, tal y como se ha dicho, con su presencia y la de otros elementos que la acompañan (interjecciones, diminutivos afectivos, etc.), se busca provocar la compasión del espectador y de otros personajes. Este es el objetivo de toda la pieza, mostrar el ejercicio de la *misericordia* como forma de reunión de una familia desunida. Evidentemente, son las jóvenes las que sufren todo tipo de ‘miserias’ y las que despiertan en los demás, básicamente en la sacerdotisa de Venus y en el viejo Démones, compasión.

El pasaje más decisivo en la expresión de la *miseria* en la obra de Plauto es la imprecación que Palestra en su desesperación, tras haber naufragado, dirige a los dioses:

¹⁰ Dato obtenido de Salat (1967).

PAL.: Nimio hominum fortunae minus **miseræ** memorantur,
quam in usu, experiundo iis datur acerbum.
Satin hoc deo complacitumst, med hoc ornatu ornatam
in incertas regiones timidam eiectam?
hancine ego ad rem natam esse **miseram** me memorabo? hancine
ego partem capio *OB PIETATEM* praecipuam?
nam hoc mi sat laborist laborem hunc potiri,
si erga parentem aut deos me *IMPIAVI*;
sed id si parate curauit ut cauerem,
tum hoc mi indecore, inique, inmodeste
dati' di; nam quid habebunt sibi signi *IMPII* posthac,
si ad hunc modum est innoxiiis honor apud uos? nam me si
sciam
fecisse aut parentis sceleste, minus me **miserer**;
sed erile scelus me sollicitat, eius me *IMPIETAS* male habet (vv.
185-198).

PAL: Nunca el hombre imagina tan acerbos
los **contratiempos** de la humana vida
como tengo amarguras padecidas.
Esto me reservabas, ¡Santo Cielo!
¿Yo echada por la mar a extraño suelo
tímida peregrina?
¿**Destino** tal, cuando nació, me cupo?
¿O el premio es éste que concede Jove
a la que PÍA le adoró? Que fuera
la **miseria** presente llevadera,
si jamás a mis padres o a los dioses
CRIMINAL OFENDIERA.
Pero si estuvo, celestiales númenes,
siempre lejos de mí culpa tan grave,
en la **suerte** infelice que me cabe
no sois conmigo justos, ni al decoro
vuestro satisfacéis... ¿Por qué, decidme,
qué guardáis al *IMPÍO*,
si al inocente honráis de esta manera?
Si yo me echase en cara

contra vos o mis padres culpa alguna,
menos de mi **fortuna**
atenuase el rigor, menos llorara.
Mas la maldad sin duda
llevo yo sobre mí del amo mío
y mi **desgracia** viene del IMPÍO. (vv. 259- 284)

En este texto hay una alta presencia de *miseria*, pero también de *pietas* y sus derivados léxicos, que merece una explicación para entender, al menos, el texto latino. La *pietas* es un concepto moral que implica veneración a los dioses y a la familia, tal y como se recoge en el texto latino y en la traducción: *si erga parentem aut deos me impiaui*: “Si jamás a mis padres o a los dioses criminal ofendiera”. El cumplimiento de la *pietas* no revierte en uno mismo, sino en la protección de la familia y en ocasiones de aquellos que se acogen al asilo de un templo, siempre sujeto a veneración, lo que pronto harán ambas jóvenes; también hay que decir que el ejercicio de la *pietas* no es obligatorio. Por tanto, ante la desgracia, siempre posible, una persona pía puede esperar en el mundo romano la compasión y por tanto la ayuda de los suyos y de los dioses. Además, el haber cumplido con la *pietas* hace más injusta, desde un punto de vista moral, la ciega desgracia. Hasta aquí, el análisis de la implicación moral de los términos en latín.

Con respecto a la traducción, A. Bello opta por variar el término *miseria* y su familia por sinónimos sustantivos y evitar en un primer momento repeticiones: “contratiempos”, “suerte” y “fortuna”, incluso introduce por su cuenta “destino” en la misma línea semántica, que, si bien son sinónimos de “desgracia”, que también aparece una sola vez, no recogen el sentido negativo del término latino *miseria*, –transliterado también una vez y usado para traducir el término latino *labor*–, sino que acentúan la imprevisibilidad de la vida humana. Otros sinónimos posibles en línea con “desgracia” podrían haber sido “desdicha”, “desventura”, “adversidad”, “infortunio”, “revés”, etc. Esta connotación menos dramática de los términos empleados para *miseria* y más aleatoria rebaja la tensión

trágica de la escena y por tanto la sensación de peligro inminente que se cierne sobre la joven.

Con respecto a *pietas* y su familia, A. Bello se muestra menos intervencionista y se limita a la transliteración por “impío” o “pío” en todos los casos, salvo con el verbo *inpiavi*, sin equivalente en castellano. La paráfrasis “criminal ofendiera” rebaja de nuevo la tensión, porque ofender, aunque sea criminalmente, no deja de ser una acción que se desarrolla sobre todo en el campo de la palabra o la inacción.

Sobre *fides*, sola una pincelada. En el prólogo, la estrella Arturo comienza y acaba su mensaje marcando los dos hitos entre los que se desarrolla esta comedia: *qui facta hominum moresque, pietatem et fidem noscamus* (vv. 11-12) y *quique aetatem agitis cum pietate et cum fide* (v. 29). Pues bien, *fides* y *pietas* abren y cierran prólogo y dan el tono moral y religioso de la comedia. La traducción de A. Bello a estos conceptos tan decisivos de la pieza es como sigue: “pues aquel que impera a Dioses y mortales (...) nos envía a observar de los hombres las costumbres, la fe y piedad, y de qué modo llegue a la fortuna cada cual” (vv. 10-15); y de nuevo: “vosotros que buscáis derechamente el bien, y la vida franca, honrada y pía” (vv. 35-36). A pesar de la excesiva literalidad de la traducción, el segundo ejemplo invita a pensar que A. Bello despoja de toda connotación religiosa los dos términos en cuestión.

Otra pista que indica que el traductor rebajó la tensión dramática y buscó el comedimiento cómico es la escasa traducción de los diminutivos afectivos, muy expresivos en latín, y poco usados en la versión: *mulierculae* (52): “celebraba asimismo la apostura / de otras mujeres, que el rufián tenía” (vv. 73-74); poco después emplea “mujercillas”, más bien con carácter despectivo, cuando en la comedia, o bien se usa para indicar la juventud de las chicas, o bien la triste situación que corren: “y deja inmenso lucro aquel comercio / de mujercillas” (vv. 79-80); de nuevo *mulierculas* (v. 40) alude en latín a la juventud, pero debido a la descripción terrible que se acaba de realizar del lenón, también a su penosa situación: “con dos mujeres jóvenes, hermosas” (v. 187), donde tal vez sobren “mujeres” y “hermosas”. En

otros casos, sí recoge el valor afectivo del diminuto, como en *homunculi* (v. 154): “miseros humanos” (v. 220) o *mulierculas* (v. 162): “Dos afligidas solas / pobres mujeres” (v. 229-230), casi excesivamente en este último caso.

4. Conclusiones

Después de este análisis, cabe extraer las siguientes conclusiones.

—Desde el punto de vista formal, se trata de una traducción en verso muy próxima al original, con algunos hallazgos formales dignos de elogio.

—Desde el punto de vista del contenido, la cercanía con el original está menos conseguida, sobre todo en lo tocante a los temas sexuales.

—Y en línea con lo anterior, parece que la gran fuerza dramática que encierra el original se ve algo desleída o poco intensificada, por una traducción menos comprometida con la apuesta moral original. Igualmente, las partes paródicas o más subidas de tono también se hallan más rebajadas.

—Posiblemente la finalidad pedagógica o el uso escolar al que pudiera estar destinada la traducción explique el tono menos cómico y menos trágico de esta versión, y también sea en el fondo esta la causa, la finalidad pedagógica, de la elección de esta comedia como objeto de traducción.

—Los datos tampoco avalan que se trate de una traducción cristianizada.

—¿Por qué Plauto? La pregunta correcta tal vez sea ¿por qué *Rudens*? Es a todas luces la obra menos plautina de Plauto y por ello muy atractiva para un humanista como A. Bello.



Bibliografía

- CASCÓN, A. (1992) *Horacio. Odas y epodos. Traducido por los más grandes ingenios españoles, según la selección de Marcelino Menéndez Pelayo*, Madrid.
- DAHER HERNÁNDEZ, E. (1992) "Notas sobre la Gramática latina de Andrés Bello", *Fortunatae* 4, 333-340. En línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=163856> (cons. 9/07/2011).
- DUMONT, J. Ch. (1998) "Plaute lecteur d'Euripide", en M. Trade & Ph. Hoffman (eds.) *Le rire des anciens*, Paris, P.E.N.S., 114-121.
- ERNOU, A. (1938) *Plaute. Comédies*, T. VI, Paris.
- FRAENKEL, E. (1965) *Elementi plautini in Plauto*, Firenze (ed. orig. Berlin, 1922).
- HERRERA MONTERA, R. (1995) "Andrés Bello, traductor de una oda de Horacio", *CFL (Est. Lat.)* 8, 299-314. En línea: <http://revistas.ucm.es/fli/11319062/articulos/CFCL9595120299A.PDF> (cons. 26/06/2011).
- LINDSAY, W.M (1905) *T. Macci Plauti, Comoediae*, T. II, Oxford.
- LÓPEZ GREGORIS, R. (en prensa) "*Rudens* o la compasión", en R. López Gregoris (ed.), *Actas de las Primeras Jornadas Internacionales de Teatro Latino*, Zaragoza.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1951) *Bibliografía Hispano Latina Clásica*, T. IV, Santander. En línea: http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/mmenendezpelayo/
- PAZ CASTILLO, F. (1981), *Poesías*, Caracas.
- PLAUTO (1995) *Comedias*, T. II, Trad. de J. Román, Madrid.
- QUESTA, C. (1979) *Il ratto dal serraglio*, Bologna.
- QUESTA, C (1995), *Titi Macci Plauti cantica*, Urbino.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1969) *El otro Andrés Bello*, Caracas.
- SALAT, P. (1967) "L'adjectif 'miser', ses synonymes et ses antonymes chez Plaute et Térence", *REL* 45, 252-275.
- URRUTIA, S.H. (1979-80) "Algunas claves en el pensamiento de Andrés Bello", *Archivum Revista de la Facultad de Filología* 29-30,

- 1979-1980, 359-372. En línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=143952>, (cons. 9/07/2011).
- VALERO, M. A. (2001), "Andrés Bello Traductor. Aproximación a la obra traductológica de Andrés Bello", *Núcleo* 18, 181-202. En línea: http://www.histal.umontreal.ca/espanol/documentos/andres_bello_traductor.htm (9-julio-2011).
- VILANOVA, A. (1999) "La Tradición Clásica Grecolatina y las literaturas venezolana y colombiana de la primera mitad del Siglo XIX", *Praesentia, Revista Venezolana de Estudios Clásicos* 2-3. <http://vereda.saber.ula.ve/munclas/geinves/tradicion.htm>, (cons. 26/06/2011).
- WEINBERG, G. (1993) "Andrés Bello (1781-1865)", *Perspectives: revue trimestrielle d'éducation comparée* 1-2, 69-100. <http://www.ibe.unesco.org/publications/ThinkersPdf/bellof.pdf>, (cons. 26/06/2011)

CAPÍTULO 12

La traducción de las partículas en las traducciones de la *Iliada* de Lugones, Mestre y Bonifaz¹

Helena Maquieira

Universidad Autónoma de Madrid

1. *Consideraciones previas*

Mi pretensión en este trabajo es pasar revista a la traducción o falta de traducción de algunas partículas en los cuatro primeros cantos de la *Iliada* de las versiones del argentino Leopoldo Lugones (1924 y 1928),² la cubana Laura Mestre (1943) y el mexicano Rubén Bonifaz (1996).

Las dos primeras se sitúan entre el primer cuarto y la primera mitad del s. XX, mientras que la traducción de Bonifaz es de la década de los 90. Las de Mestre y Bonifaz son traducciones en prosa (la de Bonifaz en prosa rítmica y manteniendo una estructura de hexámetro por línea), mientras que la de Lugones

1 El presente trabajo se ha realizado en el marco de los proyectos UAM-Santander sobre *Traducción y Tradición clásica en América Latina* y *Los adverbios conjuntivos en la épica arcaica y en ético clásico: un capítulo desatendido de la gramática griega* (FFI2009-13908-C03-01).

2 Publicada, aunque no de forma íntegra en *Estudios helénicos* (1924) y *Nuevos estudios helénicos* (1928).

está vertida a alejandrinos. Para este trabajo se han revisado los cuatro primeros cantos del poema.³ El cotejo con Lugones se limita al canto I completo y a pasajes de los otros tres.⁴ Los ejemplos que se analizan responden a una pequeña selección de dichos cantos. Resta mencionar que los contrastaré con la traducción que hace de ellos Emilio Crespo (1991).

2. Las partículas

2.1. Sus funciones

El término partícula o partícula adverbial describe en la gramática griega un conjunto de palabras invariables, de carácter adverbial pero de menor cuerpo fónico que los adverbios, que pueden funcionar como modificadores en el sintagma o en el nivel de la presentación (proposición y enunciación), expresando los juicios del emisor sobre el mensaje), pero que lo hacen menos o en absoluto en el nivel de la predicación, es decir, como complemento circunstancial (C.C.) del predicado.⁵ Frente a ellas, los adverbios actúan en el sintagma y en los niveles de la predicación, de la proposición y de la enunciación.

Para destacar la importancia de las partículas, baste con la observación que la propia Mestre hace sobre el uso de las partículas en la lengua griega:⁶

La esplendorosa lengua clásica (*scil.* el griego) puede expresar

³ Precisamente el número de cantos a que he tenido acceso en el manuscrito de Mestre gracias a la colaboración de la profesora Elina Miranda.

⁴ Todos los contenidos en Lugones (1974).

⁵ Sobre las partículas en español, véase (aparte de los trabajos específicos sobre marcadores o conectores del discurso, que citaré más adelante) Álvarez (1999) y Fuentes (1993). Sobre estos elementos en griego, baste citar de forma general los trabajos de Denniston (1966) y Rijksbaron (1997). Sobre autores o partículas concretas en griego, cf. Sicking y Van Ophuijsen (1993), Redondo Moyano (1995) y Wakker (1997).

⁶ Cf. Miranda (2010: 76).

varias ideas en un solo vocablo y los matices más delicados del pensamiento con el uso de partículas conjuntivas que también suplen la puntuación.

2.2. Niveles de complementación

Antes de comenzar con el análisis e interpretación de los datos, es preciso aclarar el concepto de “complementación en distintos niveles”.⁷ Al margen de funcionar en el sintagma, algunos complementos (muchos adverbios) pueden hacerlo en tres niveles sintácticos: en la predicación, en la proposición y en la enunciación. El primero tiene un carácter representativo, los dos últimos lo tienen presentativo. La predicación es la representación lingüística de una situación (es el nivel en el que funciona el adverbio *frecuentemente* en “el niño sale frecuentemente”). La proposición añade a la predicación los juicios de valor del emisor sobre su contenido, sobre todo el valor de verdad de la situación descrita y sobre la implicación del emisor en ella (es el nivel en que funciona el adverbio *posiblemente* en “posiblemente haga calor”). La enunciación añade a lo anterior elementos que expresan valoraciones subjetivas del emisor (justificación, fin o causa) referidas a su propio acto de habla (es el nivel en que funciona el adverbio *ciertamente* en “ciertamente lo aseguro”) o a la organización del discurso (es el nivel en que funciona el adverbio *primeramente* en “primeramente, he de decir que me parece bien, en segundo lugar que nos conviene”).

2.3. Función de las partículas en el nivel del discurso

El adverbio γάρ (aunque lo englobaremos siempre bajo el rótulo general de partícula) y las partículas adverbiales δή, ἄρα, además de desempeñar una función en los diferentes niveles indicados, pueden, como en general los adverbios que llamamos conjuntos, funcionar enlazando elementos en el discurso.

Con mucha frecuencia antiguos adverbios que tenían función

⁷ Cf. Crespo, Conti & Maquieira (2003: 11-12, 104).

de conjuntos han acabado por especializarse absolutamente como conjunciones (es el caso de los adverbios ὅμως o γάρ, a la postre conjunciones adversativa y causal respectivamente). ὅμως, que poseía un valor adverbial originario de ‘igualmente’, derivado de su etimología (*DLG, s.u.*), pasó de funcionar en mensajes contrastivos (p.e., “los enemigos atacaban, igualmente / a la vez los ciudadanos defendían”) a especializarse como conjunción en mensajes del tipo “los enemigos atacaban, sin embargo los ciudadanos defendían”. El caso de γάρ tendremos oportunidad de ejemplificarlo a lo largo del trabajo.

De la misma forma, antiguas partículas adverbiales, como δὴν y ἄρα, han acabado siendo conjunciones consecutivas en la época clásica.

2.4. *Causas generales de la traducción o ausencia de traducción de estos elementos*

Los elementos elegidos en el presente trabajo responden a la frecuencia de traducción en las versiones al uso: γάρ es un elemento habitualmente traducido; δὴ lo es mucho menos y ἄρα (y sus combinaciones ἄρ, ὅρα) casi nunca lo es.

Como se ha indicado, γάρ era un antiguo adverbio de afirmación, que funcionaba en los tres niveles mencionados (predicación, proposición y enunciación), mientras que δὴ y ἄρα eran partículas adverbiales que no funcionaban en el nivel de la predicación. Mientras que γάρ funciona como conjunción causal ya en Homero, las otras dos no lo hacen como conjunciones consecutivas hasta finales del V a.C. o comienzos del IV a.C. respectivamente.

La primera observación que se puede extraer de nuestros datos es que γάρ se traduce de forma mucho más habitual que los otros dos elementos. La razón, como se irá viendo a lo largo del trabajo, es que las palabras que desempeñan una función en el nivel de la predicación (y γάρ lo hace) son mucho más fáciles de identificar, analizar y, por ende, de traducir. Sin embargo, cuando la misma u otra palabra funcionan

en otro nivel, en el de la proposición o en el de la enunciación, su identificación, análisis y consiguiente traducción se complica.

3. Niveles en los que funcionan los elementos seleccionados

3.1. Niveles en los que funciona γάρ

Como se ha dicho, el antiguo adverbio γάρ (conjunción ya desde Homero) funciona en los tres niveles, predicación, proposición y enunciación.

3.1.1. Nivel de la predicación

En el nivel de la predicación, γάρ expresa la causa objetiva o subjetiva que motiva el desarrollo del enunciado precedente. Cuando es así, la oración introducida por γάρ es anterior a la precedente, se puede entender como C.C. de causa del verbo de la precedente (porque responde a la pregunta ¿por qué? dirigida a su verbo) y la precedente se puede conmutar por consecutiva.

a) Causa objetiva

(1) I 236-37

...τὸ μὲν οὐ πότε φύλλα καὶ ὄζους
φύσει, ἐπεὶ δὴ πρῶτα τομῆν ἐν ὄρεσσι λέλοιπεν,
οὐδ' ἀναθηλήσει περὶ γὰρ ὅα' ἐ χαλκὸς ἔλεψε
φύλλά τε καὶ φλοιόν·

...que hojas ni ramas dará nunca,
pues desde que en el monte dejó su cepa trunca,
el bronce al tornearlo privólo, con certeza,
de que le retoñaran follaje ni corteza. (Lugones)

ni volverá a florecer porque el hierro le ha quitado las hojas y
la corteza. (Mestre)

...el cual, en verdad, nunca hojas y ramas

criará, pues que antes su tronco dejó en las montañas,
ni reverdecerá, pues lo desnudó el bronce en torno, sin duda,
de hojas y corteza. (Bonifaz)

...que ya nunca hojas ni ramas
hará brotar, una vez que ha dejado en los montes el tocón
ni volverá a florecer, pues el bronce le peló en su contorno
las hojas y la corteza (Crespo)

γάρ introduce la causa de que no reverdezca el árbol mencionado. Si se aplican al ejemplo las pruebas para confirmar esta función, se puede decir que la oración introducida por γάρ es anterior a la precedente, se puede entender como C.C. de causa del verbo de la precedente y la precedente se puede conmutar por consecutiva ('el bronce le peló en su contorno las hojas y la corteza, por lo cual no volverá a florecer'). Expresa, además, una causa objetiva porque designa la situación que desencadena o posibilita la situación descrita en la precedente.

Como se puede observar, todos los traductores traducen la conjunción.

b) Causa subjetiva

(2) II 408-9

αὐτόματος δέ οἱ ἦλθε βοῆν ἀγαθὸς Μενέλαος·
ἦδεε γάρ κατὰ θυμὸν ἀδελφεὸν ὡς ἐπονείτο.

A su vez, Menelao, valiente en el combate, vino por su cuenta, porque sabía los cuidados que preocupaban a su hermano. (Mestre)

y de suyo, bravo en la lucha, vino a él Menelao,
pues sabía, en su alma, cómo laboraba su hermano. (Bonifaz)

Por su cuenta fue Menelao, valeroso en el grito de guerra,
pues sabía en su ánimo qué apremiado estaba su hermano. (Crespo)

γάρ introduce la causa de que Menelao acuda en ayuda de su hermano. Si se aplican al ejemplo las pruebas para confirmar esta función, se puede decir que la oración introducida por γάρ es anterior a la precedente, se puede entender como C.C. de causa del verbo de la precedente y la precedente se puede conmutar por consecutiva ('Menelao sabía que su hermano estaba apremiado, por lo cual fue en su ayuda'). Se trata, sin embargo, de una causa subjetiva porque designa una situación que el emisor considera justificación razonable o aclaración apropiada de la situación descrita en la precedente.

Como se observa, todos los traductores traducen la conjunción.

Ni la identificación, ni el análisis ni la traducción de γάρ en este nivel suponen problema alguno, por lo que está traducida por "porque" o "pues" en todas las versiones. Se detecta una preferencia por "porque" en la de Mestre.

3.1.2. Nivel de la proposición

En el de la proposición, la oración introducida por γάρ no expresa la causa de la precedente sino el punto de vista del emisor, su juicio y la causa de su juicio. Se trata por ello siempre de causas subjetivas.

(3) II 286-290

οὐδέ τοι ἐκτελέουσιν ὑπόσχεσιν ἣν περ ὑπέεσταν
ἐνθάδ' ἔτι στείχοντες ἀπ' Ἄργεος ἵπποβότοιο,
Ἴλιον ἐκπέρσαντ' εὐτείχεον ἀπονέεσθαι.
ὥς τε γὰρ ἦ παῖδες νεαροὶ χῆραί τε γυναῖκες
ἀλλήλοισιν ὀδύρονται οἶκον δὲ νέεσθαι.

Y no te cumplen la promesa por la cual han venido de Argos, abundante en caballos, de volver después de haber destruido a Ilión, la ciudad de hermosas murallas; pues como tiernos niños o viudas lloran entre ellos por volver a sus hogares. (Mestre)

Y no cumplen para ti la promesa que hicieron viniendo aquí desde Argos, de caballos criadora, de regresar después de destruir a Ilión bien murada;

pues, como niños tiernos y viudas mujeres,
unos con otros se lamentan, ansiando irse a casa. (Bonifaz)

Y pretenden no cumplir la promesa que te hicieron cuando aún
estaban en ruta hacia aquí desde Argos, pastizal de caballos:
regresar solo tras haber saqueado la bien amurallada Ilio;
he aquí que como tiernos niños o como mujeres viudas,
unos con otros se lamentan de que quieren regresar a casa. (Crespo)

γάρ expresa la causa de la opinión del emisor sobre el incumplimiento de la promesa de los aqueos. Se podría traducir por ‘lo digo porque’ o ‘lo creo porque’. Si se aplican al ejemplo las pruebas para confirmar esta función, se puede decir que no es pertinente la anterioridad, simultaneidad o posterioridad de la segunda oración respecto a la precedente; esta segunda oración no es C.C. de causa de la primera (porque no responde a la pregunta ¿por qué? hecha a su verbo) y la precedente no se puede conmutar de forma perfecta por ella (*se lamentan como tiernos niños o como mujeres viudas..., por lo que pretenden no cumplir la promesa que te hicieron’ no expresa el mismo mensaje que ‘pretenden no cumplir la promesa que te hicieron... pues se lamentan como tiernos niños o mujeres viudas’).

Todos los traductores traducen la conjunción por lo que podríamos denominar versión palabra a palabra.

3.1.3. Nivel de la enunciación

En el nivel de la enunciación, la oración introducida por γάρ no expresa la causa de la precedente sino que constituye la explicación del propio acto del habla del emisor.

(4) III 169-70

καλὸν δ’ οὕτω ἐγὼν οὐ πῶ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν,
οὐδ’ οὕτω γεραρόν· βασιλῆϊ γὰρ ἀνδρὶ ἔοικε.

Pero nunca he visto con mis ojos otro tan hermoso ni tan respetable, pues parece un rey. (Mestre)

Pero uno tan bello no había visto aún con mis ojos,
ni tan majestuoso, pues a un hombre rey se asemeja. (Bonifaz)

Pero hasta ahora no he visto en mis ojos a nadie tan bello
y tan majestuoso. Lo digo porque parece un rey. (Crespo)

La oración de γάρ no es la causa de que el emisor, Príamo, no haya visto a nadie tan majestuoso como Agamenón, sino que justifica el propio comentario del rey troyano. Si se aplican al ejemplo las pruebas para confirmar esta función, se puede decir que la segunda oración no es anterior respecto a la precedente, no es C.C. de causa de la primera (porque no responde a la pregunta ¿por qué? hecha a su verbo) y la precedente no se puede conmutar por ella ('*me parece un rey, así que no he visto en mis ojos a nadie tan bello' no expresa el mismo mensaje).

Todos los traductores traducen la conjunción.

Como se puede observar al revisar las traducciones de los distintos autores, los complementos de la proposición y de la enunciación (complementos oracionales) presentan un grado de dependencia sintáctica del predicado más laxo que los que se sitúan en el nivel de la predicación. No se limitan a describir la situación y los participantes en ella, sino que expresan valoraciones subjetivas del emisor. Esto los hace más difíciles de identificar, analizar y traducir. Aun así, en el caso que nos ocupa, como el español *pues* funciona también en todos los niveles sintácticos que el griego γάρ, la traducción de este elemento es frecuente en nuestras traducciones. Entra dentro del estilo de cada traductor utilizar alternativamente fórmulas de traducción distintas a *pues*, como Crespo en los ejemplos (3) y (4), que reproducen con mayor exactitud la opinión del emisor sobre el enunciado o sobre su propio mensaje.

3.2. Niveles en los que funciona la partícula adverbial δή

En el caso de δήν, estamos ante una partícula adverbial que funciona como modificador en el sintagma y en los niveles de la proposición y la enunciación. No lo hace en la predicación.

3.2.1. Nivel del sintagma

En función de modificador, δὴ verifica e intensifica un concepto (frente a γε que concentra la atención o limita la afirmación al concepto que modifica).

(5) II 116-18

οὕτω που Διὶ μέλλει ὑπερμενεῖ φίλον εἶναι,
ὄς δὴ πολλάων πολίων κατέλυσε κάρηνα
ἦδ' ἔτι καὶ λύσει· τοῦ γὰρ κράτος ἐστὶ μέγιστον.

Lo cual agradará tal vez al poderoso Júpiter, que ha derribado y derribará los muros de muchas ciudades, pues su poder es inmenso. (Mestre)

Así, acaso, a Zeus sobrepotente parece ser grato, quien ha destruido las altas torres de muchas ciudades y aun las destruirá también, pues es la más grande su fuerza. (Bonifaz)

Así parece que va a ser grato a Zeus, que ha demolido las cumbres de numerosas ciudades y aún destruirá otras, pues su poder es el más excelso. (Crespo)

La partícula realza o enfatiza el relativo ὄς, pero ninguno de los traductores la traduce. No es fácil identificar y traducir el énfasis, de forma que con frecuencia no se da cuenta de él en la traducción. Ninguno de los traductores vierte la partícula como modificador de sintagma.

3.2.2. Nivel de la proposición

La partícula indica en el nivel de la proposición compromiso asertivo del emisor. Este se traduce en:

a. certeza absoluta del hablante en cuanto al estado o acción expresados por el verbo:

(6) II 134-37

ἐννέα δὴ βεβάασι Διὸς μεγάλου ἐνιαυτοί,
καὶ δὴ δοῦρα σέσηπε νεῶν καὶ σπάρατα λέλυνται·
αἱ δέ που ἡμέραί τ' ἄλοχοι καὶ νήπια τέκνα
εἶατ' ἐνὶ μεγάροισι ποτιδέγμεναι·

Nueve años del magno Júpiter han pasado ya, las maderas de las naves se han podrido y sus cordeles están rotos; nuestras esposas y nuestros hijos estarán en nuestros hogares esperándonos. (Mestre)

En verdad, nueve años del grande Zeus han pasado; se pudrieron las tablas de las naves; sus cuerdas se fueron, y, acaso, esas nuestras esposas y sus niños chiquitos se sientan, esperando en las casas. (Bonifaz)

Nueve son los años del excelso Zeus que han transcurrido y la madera de las naves está carcomida y las sogas sueltas. Nuestras esposas e infantiles hijos Están sentados en las salas aguardando. (Crespo)

La partícula δὴ tanto en v. 134 como en v. 135 introduce la seguridad del hablante sobre los años transcurridos y el estado de las naves, frente a la duda sobre la situación de esposas e hijos (που en 136). La traducción podría ser: 'en efecto nueve son los años del excelso Zeus que han transcurrido y, realmente, la madera de las naves está carcomida y las sogas sueltas. Nuestras esposas e infantiles hijos acaso están sentados en las salas aguardando'.

Bonifaz traduce de forma expresa (palabra a palabra) el compromiso asertivo en 134 ("en verdad") y coordina simplemente 135. Asimismo, traduce la duda en 136. Los otros dos traductores no traducen palabra a palabra, aunque evidentemente hay compromiso asertivo por parte del emisor en 134 y 135. Para expresar la duda de 136, Mestre utiliza el futuro en lugar del perfecto que aparece en el texto griego.

b. Dudas sobre la realidad de dicho estado o acción (en interrogativas

o en condicionales):

Cuando la partícula se encuentra integrada en interrogativas y condicionales dicho compromiso asertivo queda sometido a la duda expresada por la interrogativa o la condición.

(7) II 339

πῆ δὴ συνθεσῖαι τε καὶ ὄρκια βήσεται ἡμῖν;

¿A dónde irán nuestros tratados y juramentos? (Mestre)

Los pactos y juramentos, ¿a dónde, en verdad, se nos fueron?
(Bonifaz)

¿Por dónde, decidme, se irán convenios y juramentos? (Crespo)

La partícula se encuentra en interrogativa directa, por lo que introduce la duda más que la seguridad del hablante sobre lo que harán o no los griegos. Solo Bonifaz mantiene la traducción por “en verdad”. Los otros dos traductores neutralizan el valor de δὴ al traducir tan solo la interrogativa.

(8) I 394-95

ἔλθοῦσ' Οὐλυμπον δὲ Δία λίσαι, εἴ ποτε δὴ τι
ἦ ἔπει ὤνησας κραδίην Διὸς ἠὲ καὶ ἔργω.

Ve al Olimpo e implora
a Zeus, que acaso un día su corazón tocaste
con hechos o palabras. (Lugones)

Yendo al Olimpo, suplica a Júpiter, si en algún tiempo halagaste
su corazón con palabras y obras. (Mestre)

y yendo al Olimpo ruega a Zeus, si en algo algún día
al corazón de Zeus agradaste con palabra o trabajo. (Bonifaz)

Ve al Olimpo y suplica a Zeus, si es que alguna vez en algo

has agradado el corazón de Zeus de palabra o también de obra.
(Crespo)

La partícula adverbial se encuentra en una condicional, expresando el juicio dudoso del emisor sobre la veracidad del mensaje. Lugones y Crespo plantean su traducción incorporada a la duda que expresa la condicional: Lugones mediante un “que acaso”, que deshace la condicional, y Crespo mediante un “si es que”. Otra manera de incidir en la duda del emisor sería ‘si es cierto que...’ ‘si realmente...’, ‘si, como tú cuentas...’). Mestre y Bonifaz diluyen la partícula en la traducción de la condicional.

3.2.3. Nivel de la enunciación

(9) II 330

κεῖνος τῶς ἀγόρευε· τὰ δὴ νῦν πάντα τελεῖται

Así habló, y esos augurios se cumplirán ahora. (Mestre)

Él arengó así en verdad todo esto que ahora se cumple. (Bonifaz)

Esto es lo que aquel proclamó, y todo se está cumpliendo ahora. (Crespo)

Bonifaz une la oración de τὰ con el enunciado precedente (“él arengó así en verdad todo esto que ahora se cumple”). Al hacerlo de esta forma falsea el texto, puesto que comunica el compromiso asertivo del emisor, Ulises, a las palabras pronunciadas en el pasado por Calcante en vez de a su cumplimiento actual. Mestre (“y esos augurios se cumplirán ahora”) y Crespo (“y todo se está cumpliendo ahora”) optan por la coordinación no carente de compromiso asertivo. Para remarcar la veracidad del mensaje, cabría una traducción palabra a palabra del tipo ‘y lo cierto es que todo se está cumpliendo ahora’.

Como se puede observar, estamos ante una partícula de

interpretación más difícil que γάρ, y en unos niveles de detección más complicados. La traducción palabra a palabra es mucho menos frecuente y no coincidente de uno a otro traductor. Así, por ejemplo, en la traducción de Bonifaz (9) se traduce el juicio de certeza del emisor respecto a la oración de ἀγόρευε, cuando dicho juicio se refiere a la de τελείται. Además, los traductores se mueven de una forma más laxa dentro de los recursos de codificación que les da su propia lengua. Así, en los ejemplos de la presentación, (6)-(9), se decantan por:

-traducir la partícula a otra palabra o palabras -Bonifaz en (6), (7), y (9); Lugones y Crespo en (8)-

-traducir la duda solo mediante la interrogación o la condición -Mestre y Crespo en (7) o Mestre en (8)-

-dejar sin traducir expresamente el juicio del emisor, considerando que este juicio se puede sobrentender contextualmente -Mestre y Crespo en (6) y (9)-

3.3. Niveles en los que funciona la partícula adverbial ἄρα

En el caso de ἄρα, estamos, como en el de δή, ante una partícula adverbial que funciona como modificador y en los niveles de la proposición y la enunciación. No lo hace en el nivel de la predicación.

3.3.1. Nivel del sintagma

Al igual que ocurría con δή, ἄρα expresa énfasis en el sintagma. (10) I 114-15

...ἐπεὶ οὐ̅ ἔθεν̅ ἐστι̅ χειρῶν,
οὐ̅ δέμας̅ οὐδὲ̅ φύην̅, οὐτ'̅ ἄρ̅ φρένας̅ οὐτέ̅ τι̅ ἔργα.

ya que en cuerpo ni en talle, ni por diestra o graciosa
le es inferior. (Lugones)

...porque no le es inferior en el cuerpo, ni en la presencia, ni en
el entendimiento ni en las labores femeninas. (Mestre)

...pues inferior no es a ella
ni en cuerpo ni en forma ni en mentes ni, nada, en trabajos.
(Bonifaz)

....pues no es inferior a ella
ni en figura ni en talla, ni en juicio ni en habilidad. (Crespo)

ἄρ se integra en una secuencia de acusativos de relación. Su valor es enfático, aunque no ese traduce palabra a palabra en ninguna de las versiones. ἄρ parece enfatizar las cualidades intelectuales por encima de las físicas, como si las primeras fueran más naturales que las segundas en una mujer (la aparición de τι, forma traducida en la versión de Bonifaz, en el último acusativo de relación nos da esta clave). No es fácil identificar y traducir el énfasis, de forma que con frecuencia no se da cuenta de él en la traducción. Se podría proponer una alternativa de traducción ‘ni aún siquiera... y en absoluto...’

3.3.2. Nivel de la proposición

La partícula indica interés o sorpresa, pero también compromiso asertivo. Con frecuencia los traductores no coinciden en la interpretación por uno u otro valor dentro de un mismo enunciado. (11) III 183

ἢ ῥά νύ τοι πολλοί δεδμηῆατο κούροι Ἀχαιῶν.

en verdad muchos griegos te obedecen ciertamente. (Mestre)

pues muchos jóvenes de los aqueos a ti hoy se someten. (Bonifaz)

Realmente veo que hay muchos jóvenes aqueos sumisos a ti.
(Crespo)

La partícula aparece en la secuencia ἢ ῥά νύ. Mestre traduce primero por “obedecen ciertamente” y corrige a continuación por “en verdad”, al principio de la oración. Bonifaz parece que interpreta por “pues” (ῥά) en el de la proposición. Crespo vierte por “realmente”. Es

posible que tanto Mestre como Crespo estén traduciendo más bien ἤ y dejando de traducir ῥά. Más que un énfasis pleonástico ‘realmente en verdad’, podría tratarse de sorpresa. En este sentido cabría una traducción del tipo ‘realmente veo para mi sorpresa que hay muchos jóvenes aqueos sumisos a ti’.

a) Compromiso asertivo:

(12) I 330

...οὐδ’ ῥα τώ γε ἰδὼν γήθησεν Ἀχιλλεύς.

...quien, de verlos, no se alegró por cierto. (Lugones)

al verlos, no se regocijó. (Mestre)

...y viéndolos no se alegró, en verdad, Aquiles. (Bonifaz)

...Realmente no se alegró Aquiles al ver a ambos. (Crespo)

Salvo Mestre, los traductores inciden sobre el compromiso asertivo por parte del emisor del mensaje con una traducción palabra a palabra (Lugones con “por cierto”, Bonifaz “en verdad” y Crespo “realmente”).

b) Interés o sorpresa del emisor

(13) IV 134-35

ἐν δ’ ἔπεσε ζωστήρι ἀρηρότι πικρὸς οἰστός·
διὰ μὲν ἄρ ζωστήρος ἐλήλατο δαιδαλέοιο

“La amarga flecha cayó sobre el labrado cinturón y lo traspasó” (Mestre).

“y el amargo dardo cayó en el cinto bien ajustado;
a través del artificio cinto fue entonces llevada” (Bonifaz).

“La amarga flecha vino a atinar en el ajustado cinturón,

y he aquí que a través de su primoroso ceñidor penetró" (Crespo).

Mestre no traduce palabra a palabra, sino que vierte por coordinada copulativa. Bonifaz lo hace por un "entonces" (que podría entenderse como temporal o consecutivo) y Crespo traduce la sorpresa mediante "y he aquí que".

3.3.3. Nivel de la enunciación

La partícula indicaría la sorpresa o seguridad del emisor sobre el propio contenido de su mensaje.

(14) II 308-9

ἐνθ' ἐφάνη μέγα σῆμα· δράκων ἐπὶ νῶτα δαφινός,
σμερδαλέος, τόν ὃ' αὐτός Ὀλύμπιος ἦκε φώως δέ

cuando apareció un gran prodigio: un dragón de lomo color de sangre, horrible, que el mismo Júpiter olímpico enviara a la luz del día. (Mestre)

Allí apareció gran señal: una sierpe cruenta de lomo, Horrible, que sin duda envió a la luz el Olímpico mismo. (Bonifaz)

apareció un gran portento: una serpiente de lomo rojo intenso, pavorosa, que seguro que el Olímpico en persona sacó a la luz. (Crespo)

A pesar de ir en la secuencia τόν ὃ', que podría hacer pensar en un modificador enfático, la partícula parece expresar la seguridad del hablante en su propio mensaje. Mestre no lo traduce de forma expresa, mientras que Bonifaz con "sin duda" y Crespo con "seguro que" dan cuenta del compromiso asertivo.

Como se puede observar, estamos ante una partícula de interpretación más difícil que γάρ e incluso que δή porque, al igual que esta, actúa en unos niveles de detección más complicada. Por este motivo, la interpretación sobre el sentido de la partícula es di-

versa en las diferentes traducciones. En todo caso, la traducción palabra a palabra es mucho menos frecuente y no coincidente de uno a otro traductor.

Bonifaz interpreta en (11) 'causa' en el nivel de la proposición y en (13) 'tiempo' o 'consecuencia' lo que más bien es juicio de sorpresa del hablante en ambos ejemplos. Además, los traductores se mueven de una forma más laxa dentro de los recursos de codificación que les da su propia lengua. Así, en los ejemplos de la presentación, (11)-(14), se decantan por:

-traducir a otra palabra o palabras -Lugones, Bonifaz y Crespo en (12); Bonifaz y Crespo en (13) y (14)-

-dejar sin traducir expresamente el juicio del emisor, considerando que en español este juicio se puede sobrentender contextualmente -Mestre en todos los ejemplos; Bonifaz y Crespo en (11)-.

4. *Funcionamiento de las partículas como marcadores de discurso*

El adverbio y partículas adverbiales que nos ocupan pueden funcionar también en un nivel más amplio, en el discurso, como marcadores (u operadores). La definición de marcador del discurso que propone J. Portolés (2001: 24-25) es la siguiente:

Son unidades lingüísticas invariables, no ejercen una función sintáctica en el marco de la predicación oracional y poseen un cometido coincidente en el discurso: el de guiar, de acuerdo con sus distintas propiedades morfosintácticas, semánticas y pragmáticas, las inferencias (sacar una consecuencia o deducir algo de otra cosa) que se realizan en la comunicación.

Por su parte, E. Montolío (2001: 21) los define como:

señales de balizamiento que un escritor eficaz va distribuyendo a lo largo de su discurso, a fin de que su lector siga sin esfuerzos ni dificultades el camino interpretativo trazado.

Según se define en E. Crespo-L. Conti-H. Maquieira (2003: 13), discurso es:

la unidad semántica y pragmática superior al enunciado. El discurso está constituido por uno o más enunciados coherentes entre sí que constituyen un conjunto semánticamente autónomo.

Los mismos autores afirman más adelante (2003: 449):

El discurso es una unidad de información coherente y autónoma en un acto concreto de comunicación.

El discurso se compone, pues, de una parte puramente gramatical y de otra parte pragmática, esto es, obtenida gracias al contexto. Al hablar de discurso, nos movemos en los niveles superiores de la proposición y la enunciación y, además, interviene la función pragmática, que permite al hablante construir el tema⁸ sobre el que versa la comunicación (o incidir sobre él, recapitulando o reformulando) o bien construir el rema⁹ o información que el emisor considera nueva.

Aunque las funciones pragmáticas de los marcadores son diversas, en el presente trabajo me limitaré a tratar los estructuradores de la información y a los conectores, puesto que son estas y no otras las funciones desempeñadas por γάρ, δὲ y ἄρα en el discurso. Además, en la exposición siguiente me limitaré, por motivos de espacio, a los casos de γάρ y ἄρα

4.1. *Funcionamiento de γάρ como marcador del discurso*

J. Portolés (2001: 55-56) distingue para *pues* en español los siguientes usos como marcador: conjunción causal, conector

⁸ El tema constituye una función comunicativa o pragmática. Suele encabezar la oración o enunciado. Desempeña cualquier función sintáctica, aunque la más común es la de sujeto (cf. Crespo, Conti & Maquieira 2003: 104).

⁹ También puede desempeñar cualquier función sintáctica y no suele ocupar la primera posición (cf. Crespo, Conti & Maquieira 2003: 104).

consecutivo) y adverbio o conjunción (duda) comentador (es decir, estructurador de la información). Estos mismos valores se aprecian en el γάρ griego.

4.1.1. Conector consecutivo (adverbio consecutivo)

γάρ muestra el miembro en el que se encuentra como un consecuente de un miembro anterior. El significado del conector proporciona instrucciones argumentativas que guían las inferencias que se han de obtener del conjunto de los miembros relacionados.

(15) I 74-6

ὦ Ἀχιλεῦ κέλεαί με Διὶ φίλε μῦθήσασθαι
μῆνιν Ἀπόλλωνος ἑκατηβέλεταιο ἄνακτος·
τοὶ γὰρ ἐγὼν ἐρέω·

¡Oh Aquiles, caro a Zeus!, pues mandarme
quieres que explique la ira de Apolo el real flechero,
lo diré. (Lugones)

¡Oh Aquiles, preferido de Júpiter! Me ordenas que explique
la cólera de Apolo, rey que hiere de lejos; pues bien, hablaré.
(Mestre)

¡Oh Aquiles, me mandas, caro a Zeus, que declare
la cólera de Apolo, el señor Hierelejos;
por tanto, yo hablaré. (Bonifaz)

“¡Aquiles! Me mandas, caro a Zeus, declarar
la cólera de Apolo, el soberano flechador.
Pues bien, te lo diré. (Crespo)

Todos los traductores entienden un valor consecutivo, conmutable por causal en el primer miembro, tal como hace Lugones (“pues mandarme quieres...lo diré”). Podría traducirse igualmente por ‘te lo diré, pues’.

4.1.2. Estructurador de la información: comentador (conjunción o adverbio)

Los estructuradores presentan el miembro discursivo que introducen como un nuevo comentario al miembro precedente. En ocasiones, el miembro precedente es una preparación o precomentario al introducido por el comentador. Básicamente carecen de significado argumentativo. Con frecuencia, el comentario se adecua a lo esperado por el interlocutor, pero en ocasiones no lo hace.

a) Corroboración de comentario que se adecua a lo esperado por el interlocutor

(16) II 346-51

τοῦσδε δ' ἔα φθινύθειν ἕνα καὶ δύο, τοί κεν Ἀχαιῶν
νόσφιν βουλεύωσ' -ἄνυσις δ' οὐκ ἔσσειται αὐτῶν-
πρὶν Ἄργος δ' ἰέναι πρὶν καὶ Διὸς αἰγιόχοιο
γνώμεναι εἴ τε ψεῦδος ὑπόσχεσις εἴ τε καὶ οὐκί.
φημί γὰρ οὖν κατανεῦσαι ὑπερμενέα Κρονίωνα
ἦματι τῷ ὅτε νηυσὶν ἐν ᾠκυπόροισιν ἔβαινον

y abandona a uno o dos que proyectan, sin éxito, irse a Argos antes de saber si la promesa de Júpiter, el dios que lleva la égida, es falsa o verdadera. Porque yo afirmo que el poderoso hijo de Saturno dio una señal de aprobación el día en que los griegos partieron en sus naves. (Mestre)

y sufre que estos se pierdan, uno o dos, que, de los aqueos aparte, decidan -mas de estos no será el cumplimiento- irse a Argos, aun antes de saber si, de Zeus que la égida lleva, la promesa es una falsedad, o, incluso, si no. Por tanto, pues, digo que asintió el sobrepotente Cronida ese día, cuando en naves que rápidas bogan partieron los argivos. (Bonifaz)

Y deja a estos, que solo serán uno o dos, que sin los aqueos proyecten por su cuenta -nada se les cumplirá-

ir a Argos, incluso antes de cerciorarse sobre si es o no mentira la promesa de Zeus, portador de la égida. Afirmo con seguridad que asintió el prepotente Cronión aquel día en que partieron en las naves. (Crespo)

Aunque Bonifaz interpreta γάρ como adverbio consecutivo y οὐν como conjunción consecutiva, en el caso del primero se trata más bien de un estructurador de la información, un comentador, que presenta un estado de cosas que, asumido por el interlocutor, permite un segundo comentario (el del segundo miembro). Podría traducirse por ‘pues bien’.

b) Corroboración de un comentario que no se adecua a lo esperado por el interlocutor

A veces, los estructuradores de la información en general, y los comentadores en particular, pueden adquirir un valor contrastivo. Esto ocurre cuando el comentario no se adecua a lo esperado por el interlocutor. Con frecuencia estos elementos se entienden como adversativos o contrastivos, pero su significado puntual puede reducirse al significado general del comentador, entendiéndolo como respuesta no preferida según las expectativas del interlocutor (cf. Portoles 2001: 128-29).

(17) IV 374-75

ὡς φάσαν οἱ μιν ἴδοντο πονεύμενον· οὐ γὰρ ἔγωγε
ἦντησ’ οὐδὲ ἴδον·

Así dicen los que lo vieron en la lucha; yo no lo encontré ni lo vi. (Mestre)

Así decían los que atarearse lo vieron, pues yo no intervine ni lo vi. (Bonifaz)

Así lo decían quienes lo vieron en tales labores, pues yo ni lo presencié ni lo vi. (Crespo)

El “pues” de las traducciones de Bonifaz y Crespo establece un contraste entre lo que hicieron otros (ver a Tideo) y lo que hizo el emisor (no verlo). Se reentendería ‘no yo, porque yo no lo vi’. El que el emisor no lo viera no es la causa de lo que decían los demás sobre Tideo ni de la propia actuación del héroe. Más bien supone una cortapisa a una y otra (‘aunque yo no lo vi’). Entendido como comentador, sería una respuesta no preferida o no esperable ante un determinado planteamiento, del tipo siguiente:

‘-Era muy valiente.

-Pues yo no lo vi.’

La traducción palabra a palabra de Bonifaz y Crespo (“pues”) son alternativas con los dos puntos de Mestre.

(18) I 118-23

αὐτὰρ ἐμοὶ γέρας ἀντίχ' ἐτοιμάσατ' ὄφρα μὴ οἶος
Ἀργείων ἀγέραστος ἔω...
Ἄτρεϊδῆ κύνεισθε φιλοκτεανώτατε πάντων,
πῶς γὰρ τοι δώσουσι γέρας μεγάθυμοι Ἀχαιοί;

Pero aprontadme ya otro premio, pues no es cumplido

Que así el único argivo que ninguno merezca

Sea yo...

Atrida, el más glorioso y avariento de todos,

¿qué premio los magnánimos aqueos han de darte? (Lugones)

Así preparadme en seguida otro premio, para que no sea el único griego falto de recompensa... ¡Glorioso hijo de Atreo, el más ambicioso de los hombres! ¿cómo pudieran darte otra recompensa los magnánimos griegos? (Mestre)

empero, al punto un premio preparadme, no sea yo el solo

De los argivos sin premio...

Atrida, el más glorioso, el más ávido de ganancias de todos:

¿pues cómo podrán darte un premio los magnánimos aqueos?
(Bonifaz)

Mas disponedme en seguida otro botín; que no sea yo el único de los argivos sin recompensa...

¡Oh gloriosísimo Atrida, el más codicioso de todos!

¿Pues cómo te van a dar un botín los magnánimos aqueos?

(Crespo)

Podría entenderse como un comentador de respuesta no preferida o no esperada, de la siguiente forma:

‘-Los griegos me darán otro premio.

-Pues yo creo que no’.

Bonifaz y Crespo presentan una traducción palabra a palabra por “pues” como respuesta no preferente a las expectativas del emisor. Lugones y Mestre prefieren una traducción por la simple pregunta retórica, cuya respuesta se entiende como negativa.

Como los usos del español *pues* en función de marcador son similares a los de γὰρ, se observa que la traducción por “pues” o equivalentes, sin ser general, se ofrece con cierta frecuencia. La traducción es homogénea en el *pues* consecutivo -(15)-. En el comentador de corroboración surge la yuxtaposición como alternativa -Crespo en (16)-. En el comentador de no-corroboración, a veces se plantea “pues” -todos los traductores en (17) con la alternativa de dos puntos por parte de Mestre (17); Bonifaz y Crespo (18)-, mientras que otras se opta por la yuxtaposición -Mestre (18)-.

4. 3.3. Funcionamiento de ἄρα como marcador del discurso

4. 3.3.1. Estructurador ordenador

Los ordenadores indican el lugar que ocupa un miembro del discurso en el conjunto de una secuencia ordenada por partes. ἄρα es un ordenador de continuidad o cierre, que indica que el miembro al que acompaña forma parte de una secuencia en la que no es el elemento inicial y, normalmente, tampoco el último.

- Inmediatez: acto seguido, a continuación
(19) III 330-35

κνημίδας μὲν πρῶτα περὶ κνήμησιν ἔθηκε
καλάς, ἀργυρέοισιν ἐπισφυρίοις ἀραρυίας·
δεύτερον αὖ θώρηκα περὶ στήθεσσι ἐδυνε
οἷο κασιγῆτιο Λυκάονος· ἤρμοσε δ' αὐτῶ.
ἀμφὶ δ' ἄρ' ὤμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον
χάλκεον, αὐτὰρ ἔπειτα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε·

Primero había puesto alrededor de sus piernas las hermosas grebas, sujetas con broches de plata, y en segundo lugar vistió su pecho con la coraza de su hermano Leicaón que se le adaptó bien. Colgóse de los hombros una espada de bronce con clavos de plata, y luego un escudo grande y sólido. (Mestre)

Primero se acomodó en torno a las piernas las grebas bellas, adaptadas a los tobillos con broches de plata; después, en torno al pecho se vistió la coraza de su hermano Licaón, pero que a él se ajustaba; y en torno a sus hombros la espada echó, tachonada de plata bronceína, y entonces, grande y macizo el escudo. (Bonifaz)

Primero se colocó alrededor de las pantorrillas las grebas, bellas, ajustadas con argénteas tobilleras. en segundo lugar, alrededor del pecho se puso la coraza de su hermano Licaón, que había adaptado a su medida. A los hombros se echó la espada, tachonada de clavos de plata bronceína y, a continuación, el alto y compacto escudo. (Crespo)

ἄρ' está dentro de una enumeración bien marcada por πρῶτα, δεύτερον, él mismo y αὐτὰρ ἔπειτα. Se trata, pues, de 'acto seguido'. Los diferentes traductores utilizan la yuxtaposición, salvo Bonifaz que emplea la coordinación copulativa.

- Simultaneidad

(20) I 500-1

...καὶ λάβε γούνων
σκαίῃ, δεξιτερῇ δ' ἄρ' ὑπ' ἀνθερεῶνος ἐλοῦσα

...las rodillas le asió
con la izquierda, y tomándole el mentón con la diestra,
su ruego al soberano dios Kronión dirigió. (Lugones)

...y tocó sus rodillas con la mano izquierda y con la derecha su
barba, suplicando con estas palabras al soberano Júpiter, hijo
de Saturno. (Mestre)

...y sus rodillas abraza
con la izquierda, y tras tomarlo del mentón con la diestra,
suplicándole, le habló a Zeus Cronida, el señor. (Bonifaz)

...le abrazó las rodillas
con la izquierda y, siendo con la diestra su barba por debajo,
dijo, suplicante, al soberano Zeus Cronión. (Crespo)

En ocasiones la secuencia se entiende como tan inmediata que podría hablarse de simultaneidad, aunque ello no constituya un nuevo significado, sino un sentido derivado del uso contextual. En el ejemplo que se comenta los traductores se decantan por la versión de coordinación copulativa.

- Contraste entre dos elementos (deriva de la simultaneidad)

Con frecuencia, los estructuradores de la información adquieren un sentido de oposición sin necesidad de que tengan ese significado (piénsese en 'por un lado' y 'por otro lado').

(21) III 8-9

οἱ δ' ἄρ' ἴσαν σιγῇ μένεα πνείοντες Ἀχαιοί,
ἐν θυμῷ μεμαῶτες ἀλεξέμεν ἀλλήλοισιν.

En cambio, los griegos avanzaban silenciosos y llenos de furor, ardiendo en deseos de auxiliarse unos a otros. (Mestre)

E iban callados, respirando valor, los aqueos,
ansiosos en su alma de asistirse unos a otros. (Bonifaz)

Los aqueos, en cambio, iban respirando furor en silencio,
ansiosos en su ánimo de prestarse mutua defensa. (Crespo)

Parece que se opone claramente la actitud de los troyanos a la de los aqueos. Mestre y Crespo traducen claramente el contraste por “en cambio” mientras que Bonifaz lo hace por “e”, una copulativa con cierto sentido adversativo.

- Cierre

(22) II 760

οὗτοι ἄρ' ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν·

Estos, los caudillos de los dánaos y sus príncipes eran. (Bonifaz)

Estos eran los príncipes y caudillos de los dánaos. (Crespo)

Parece que ἄρ es un estructurador de cierre. Con él se concluye el catálogo de las naves. Este tipo de estructurador-ordenador ocupa una posición fronteriza con su posterior uso como conjunción consecutivo y puede ser el germen del uso clásico como conjunción consecutiva. Una traducción por ‘en conclusión’, ‘en definitiva’ sería perfectamente posible. El pasaje falta en Mestre, mientras que Bonifaz y Crespo no traducen el estructurador palabra a palabra.

4. 3.3.2. Conector Aditivo (derivado del valor de inmediatez)

El conector aditivo une a un miembro discursivo anterior otro con la misma orientación argumentativa. No es muy nítido el valor aditivo de esta partícula y, como se puede observar, los traductores le dan significados diferentes.

(23) I 112-3

...ἐπεὶ πολὺ βούλομαι αὐτὴν
οἴκοι ἔχειν· καὶ γὰρ ὅα Κλυταιμνήστρης προβέβουλα

...a quien deseaba en casa tener, pues la prefiero realmente a Clitemnestra. (Lugones)

...pues deseo ardientemente tenerla en mi casa. En verdad, la prefiero a Clitemnestra. (Mestre)

...pues prefiero, con mucho, a ella misma
Tenerla en mi casa, ya que a Clitemnestra, en fin, la prefiero.
(Bonifaz)

...pero es mi firme voluntad tenerla
en casa; pues además la prefiero antes que a Clitemnestra.
(Crespo)

Cada traductor interpreta el pasaje de forma distinta. Lugones (“realmente”) y Mestre (“en verdad”) interpretan la partícula como compromiso asertivo. Crespo (“además”) se decanta por una interpretación como aditivo, mientras que Bonifaz (“en fin”) está cerca de la interpretación por reformulador recapitulativo/consecutivo.

4.3.3.3. ¿Estructurador ordenador / Estructurador comentador / Refuerzo argumentativo?

Algunos estructuradores pueden contener instrucciones argumentativas y reformulativas añadidas a la información, lo que provoca que algunos usos de ἄρα se sitúen en valores fronterizos entre ellos y los conectores consecutivos, que presentan el miembro del discurso en que se encuentran como una consecuencia de un miembro anterior.
(24) I 568-69

Ἦς ἔφατ' ἔδεισεν δὲ βοῶπις πότνια Ἥρη,
καὶ οὔ' ἀκέουσα καθήστο ἐπιγνάμψασα φίλον κῆρ·

Dijo así. La augusta Hera de ojos de buey, temiendo
fue a sentarse callada, su furor reprimiendo. (Lugones)

Así dijo: atemorizase Juno, la augusta diosa de grandes ojos, y

se sentó en silencio, dominando su orgullo. (Mestre)

Así habló; y temió la veneranda Hera de ojos bovinos,
y callando se sentó, su corazón refrenando. (Bonifaz)

Así habló, y sintió miedo la augusta Hera, de inmensos ojos,
y se sentó en silencio, doblegando su corazón. (Crespo)

Se observa un cierto valor consecutivo derivado del significado de inmediatez propio del estructurador ordenador (incluso comentador). La acción descrita en *καί ὅ' ἀκέουσα καθῆστο* deriva del temor de Hera, a la vez que es consecuencia del mandato previo de Zeus. Ninguno de los traductores interpreta palabra a palabra, decantándose por la simple yuxtaposición (Lugones) o la coordinación copulativa.

Como se observa, es difícil establecer los valores de ἄρα como marcador del discurso. El significado de ordenador de continuidad (tanto indicando inmediatez como simultaneidad) se suele verter en todas las traducciones por un simple “y”, (20). Se traduce con más frecuencia el contraste (21). Hay problemas con el valor aditivo (23), interpretado de diferentes formas por los traductores: asertivo (Mestre), recapitulador (Bonifaz) y aditivo (Crespo). Ninguno traduce el posible significado consecutivo (24).

5. Conclusiones

Como se puede observar, el objetivo del trabajo y, por tanto, sus conclusiones es doble:

1) Por un lado, acercarnos desde el punto de vista de la gramática a los valores del adverbio-conjunción γάρ y las partículas δήν y ἄρα, viendo en qué niveles actúan y cuáles son las funciones que les corresponden.

2) Por otro, observar cómo el nivel en el que actúan estos

elementos y sus funciones dificulta muchas veces su análisis e interpretación. En estos casos, hay más desviaciones o falta de traducción palabra a palabra en las diferentes versiones.

Hay que señalar, sin embargo, que la traducción palabra a palabra no es la mejor de forma sistemática. No lo es muchas veces cuando se pretende trasladar los marcadores del discurso. La lengua de partida puede expresar con un elemento léxico lo que la lengua de llegada expresa a veces con una simple coordinación o yuxtaposición, por ejemplo la idea de cierre de catálogo expresada en el siguiente ejemplo, referido en IV. 3.3.1 como (22):

(a) II 760

οὔτοι ἄρ' ἡγέμονες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν

Estos, los caudillos de los dánaos y sus príncipes eran.
(Bonifaz)

Estos eran los príncipes y caudillos de los dánaos. (Crespo)

o por una construcción sintáctica equivalente, por ejemplo la idea de contraste vertida en el siguiente ejemplo:

(b) II 1-2

Ἄλλοι μὲν ὡς θεοὶ τε καὶ ἄνδρες ἵπποκοροῦσαι
εὔδον παννύχοι, Δία δ' οὐκ ἔχε νήδυμος ὕπνος

Mientras los dioses y los guerreros ecuestres dormían toda la noche, Júpiter no se entregaba al blando sueño. (Mestre)

Los otros dioses, así, y los hombres que en carro combaten, durmieron toda la noche; mas no tuvo a Zeus, suave, el sueño.
(Bonifaz)

Los demás dioses y hombres, dueños de carros de guerra, durmieron toda la noche, mas el grato sueño no dominaba a Zeus. (Crespo)

Solo si se necesita marcador, habría que buscar el mejor equivalente, sabiendo que nunca será perfecto. La equivalencia nunca será idéntica para todos los contextos. Un marcador (dentro de su mismo valor) puede estar traducido de una forma en una línea, de otra en la siguiente y sin traducción en una tercera (esto ocurre con el mismo marcador, con el mismo significado y contextualización, en las siguientes traducciones de Lugones y Mestre:

(c) I 59-62

Ἄτροειῖδη νῦν ἄμμε παλιμπλαγχθέντας οἴω
ἄψ ἀπονοστήσειν, εἴ κεν θάνατόν γε φύγοιμεν,
εἰ δὴ ὁμοῦ πόλεμός τε δαμᾶ καὶ λοιμός Ἀχαιούς·
ἀλλ' ἄγε δὴ τινα μάντιν ἐρείομεν ἢ ἱερεῖα

Creo que ahora, nuevamente vagando,
retroceder debemos, si, la muerte evitando
guerra y peste no rinden juntas a los aqueos.
Mas ea, consultémonos ya de un adivino
sacerdote. (Lugones)

Llegó, según creo, para nosotros el día de abandonar la empresa, escapando al menos de la muerte, pues la guerra y la muerte juntamente rinden a los griegos. Pero consultemos a un adivino o a un sacerdote. (Mestre)

(d) IV 413-18

οὐ γὰρ ἐγὼ νεμεσῶ Ἀγαμέμνονι ποιμένοι λαῶν,
ὀτρύνοντι μάχεσθαι ἀνκνήμιδας Ἀχαιούς·
τούτῳ μὲν γὰρ κῦδος ἄμ' ἔψεται εἴ κεν Ἀχαιοὶ
Τρῶας δηώσωσιν ἔλωσί τε Ἴλιον ἱρήν,
τούτῳ δ' αὖ μέγα πένθος Ἀχαιῶν δηωθέντων.
ἀλλ' ἄγε δὴ καὶ νῶϊ μεδώμεθα θούριδος ἀλκῆς.

!Vamos, pues: recobremos nuestra fuerza impetuosa! (Lugones, v. 418)

Me indigna que Agamenón, caudillo de pueblos excite a combate a los griegos de hermosas grebas, porque él ganará gloria si los griegos exterminan a los troyanos y toman la sagrada Ilión; en cambio, le sucederá una inmensa desgracia, si los griegos fuesen exterminados. Así, tratemos ambos de mostrar un valor indomable. (Mestre)

Además, hay cuestiones de estilo que no se deben dejar de lado. No es lo mismo una traducción en prosa que en verso. El traductor puede y debe fijar su propio estilo, proponiendo alternativas de traducción o silencio cuando un elemento aparece de forma muy frecuente en un mismo periodo (al margen del uso que deba dar o no a esto en contextos formularios, cuestión a la que no me refiero en este trabajo).

Una traducción palabra a palabra no es necesariamente la mejor. En el terreno de las partículas revisadas, sin duda es la mejicana la que practica más este tipo de traducción, lo que no me lleva a concluir que sea la mejor.



Bibliografía

- Álvarez, A. (1999) "Las construcciones consecutivas", en I. Bosque & V. Demonte (eds.) *Gramática Descriptiva de la Lengua Española III*, Madrid, 3739-3804.
- Bonifaz, R. (1996) *Iliada*, México.
- Crespo, E. (1991) *Iliada*, Madrid.
- Crespo, E., Conti, L. & Maquieira, H. (2003) *Sintaxis del griego*

clásico, Madrid.

DENNISTON, J.D. (1966) *The Greek Particles*, Oxford.

FUENTES, C. (1993) "Conclusivos y reformulativos", *Verba* 20, 171-98.

LUGONES, L. (1974³) *Obra completa*, Madrid, P.M. Obligado (ed.).

MESTRE, L. (1943) Traducción no publicada, La Habana.

MONTOLÍO, E. (2001) *Conectores de la lengua escrita*, Barcelona.

PORTOLÉS, J. (2001²) *Marcadores del discurso*, Barcelona.

REDONDO, E. (1995) *Estudio sintáctico de las partículas en el periodo helenístico: Herodas*, Amsterdam.

RIJKSBARON, A. (ed.) (1997) *New Approaches to Greek Particles*, Amsterdam.

SICKING, C.M.J. & VAN OPHUIJSEN, J.M. (1993) *Two Studies in Attic Particles Usage: Lysias & Plato*, Leiden-Nueva York-Kolonia.

WAKKER, G. (1997) "Emphasis and affirmation. Some aspects of $\mu\nu$ in Tragedy", en A. Rijksbaron & J.C. Gieben (eds.) *New Approaches to Greek Particles*, Amsterdam, 209-31.

CAPÍTULO 13

Laura Mestre y su traducción de la *Ilíada*¹

Elina Miranda Cancela
Universidad de La Habana

Para José Martí, el gran renovador de las letras hispanoamericanas y prócer de la independencia de Cuba, según afirmara alguna vez: “no hay goce como el de leer a Homero en el original, que es como abrir los ojos a las mañanas del mundo” (1963: 403). Sin embargo, no desdeñaba las traducciones, como se puede apreciar en el artículo que escribió con el título de “La *Ilíada*, de Homero” en la primera entrega de su revista *La Edad de Oro*, con la cual procurara incidir en la formación de los niños y jóvenes de “Nuestra América”, como solía nombrar a las tierras que se extienden al sur del Río Bravo, pues sabía –él que tan al tanto estaba e intervenía en la polémica en torno a la necesidad de una enseñanza científica frente a la prioritaria de la época de un humanismo anquilosado y sustentada, principalmente, en el dominio del latín y griego clásicos– que estas eran la vía de acercamiento a las grandes obras literarias para todo el que no dominara la lengua original; aunque no por ello obviaba la necesidad de procurar una versión acertada, pues según él, quien concebía la traducción como un acto de

¹ Una primera versión de este trabajo fue publicado en 2011 con el título de “Laura Mestre y las traducciones homéricas” (cf. Miranda 2011).

“transpensar” (1963: 16), era preferible no leer una en que, como acontecía con la de la *Iliada* hecha por José Gómez Herмосilla –la más difundida por entonces en lengua española–, estaban las palabras, “pero no el fuego, el movimiento, la majestad, la divinidad a veces del poema” (1963: 332).

Razones semejantes quizás pesaran sobre Laura Mestre y Hevia –nacida en 1867– entre las diversas motivaciones que la decidieron a emprender su propia traducción de ambos poemas homéricos y su empeño ulterior en darla a conocer. Cuando en 1889 sale a la luz la revista martiana y, en La Habana, Enrique José Varona, gran amigo de Antonio Mestre, el padre de la joven heleenista fallecido dos años antes, da en la prensa noticias entusiastas sobre la publicación,² Laura que se iniciara poco ha en la vida cultural e intelectual de la ciudad,³ había decidido retirarse de toda actuación pública, frustrada y decepcionada ante la injusticia que sufriera en su único intento de incorporarse a la enseñanza,⁴ y encerrada en su casa de Jesús María 26, se consagra a la lectura y traducción de textos clásicos, primeros latinos y luego griegos, en los que encuentra plasmados, sobre todo en estos últimos, el ideal estético, intelectual y moral con el que siente plenamente identificada.

Probablemente no tuvo, por tanto, noticias del artículo de José Martí, cuya obra literaria parece desconocer, pues nunca lo menciona ni en apuntes ni en ensayos, lo cual no es raro, si tenemos en

² En la sección Miscelánea de *Revista Cubana* (1889, X, 2, 185-186), Enrique José Varona escribió una nota sobre la aparición del primer número del que llama “periódico para los pequeños” y, por supuesto, no da cuenta del contenido. Cf. Varona (1980: 46).

³ En 1885, con solo dieciocho años, publica la traducción que hiciera junto con su hermana Fidelia de una novela francesa, entonces de moda, en la revista *La Habana Elegante*, que agrupaba en su directiva, y entre sus colaboradores, a la joven intelectualidad de la ciudad.

⁴ Poco después de la muerte del padre, se presentó a oposiciones en el colegio Heredia con vistas a obtener la plaza de directora. A pesar de la brillantez de sus ejercicios y que se daba por seguro su triunfo, se la otorgan al otro concursante, por influencias políticas y por ser este un hombre.

cuenta que en Cuba tanto la poesía como la prosa martianas se publicaron tardíamente, ya comenzado el siglo XX, mientras que parte de sus escritos, como los *Cuadernos de apuntes*, solo se editaron en fecha posterior a la muerte de la helenista, ocurrida en 1944, quien, por otra parte, en sus estudios de literatura cubana y moderna de otros países, se recluye en autores que, cuanto más, no trascendieron la primera década de la pasada centuria.

Tampoco tenemos noticia de la que podamos deducir si en Laura tuvo alguna repercusión el hecho de que Ramón Meza, uno de los jóvenes intelectuales cubanos agrupados en torno a la revista *La Habana Elegante*⁵ en los años en que Mestre publicó en sus páginas, defendió en 1891 una tesis para doctorarse en Filosofía y Letras con el título de “Estudio histórico-crítico de la *Iliada* y la *Odisea* y su influencia en los demás géneros poéticos de Grecia”, editada como libro en 1894 y 1907; aunque todo hace suponer que probablemente la joven humanista la conociera o tuviera noticias, puesto que Meza vive y publica en su misma ciudad las dos ediciones del libro, en época en que ella leía y traducía los textos clásicos. El propio Varona que saludara la revista martiana, alguna vez hizo observaciones sobre la mencionada tesis doctoral,⁶ al tiempo que Meza era ya un novelista notable, al cual menciona Mestre en uno de sus estudios (1930: 93), y concurrió en el ejercicio de la docencia universitaria con varios miembros de la familia de la traductora, tanto con su hermano Arístides, biólogo notable, como con un primo, el filólogo Juan Miguel Dihigo y Mestre, vinculados todos con la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, de la Universidad de La Habana.

Sin embargo, independientemente del acceso que Laura Mestre tuviera a estos trabajos, sea el de Martí, publicado fuera de la

⁵ En el año en que las hermanas Mestre, Laura y Fidelia, publicaran su traducción de la novela francesa *La Sombra*, en *La Habana Elegante* encontramos entre sus redactores los nombres de Manuel de la Cruz, Enrique Hernández Miyares, Aniceto Valdivia, Julián del Casal y el mencionado Ramón Meza, entre otros colaboradores.

⁶ Max Henríquez Ureña recoge el siguiente comentario: “A juicio de Varona ese trabajo resultaba ‘algo atrasado’, si bien cabía reconocer que era una ‘obra paciente, bien nutrida y mejor discurrida’” (1967: 171).

Isla, sea el de Meza o los comentarios de Varona que vieron la luz en La Habana,⁷ estos nos ayudan a formarnos una idea del contexto en torno al conocimiento y aprecio de los poemas homéricos en el cual la joven cubana emprendiera su traducción a fines del siglo XIX y posteriormente se empeñara en su edición, de modo que esta versión homérica hecha por una cubana atrapada en la encrucijada de dos siglos, no ha de considerarse como un hecho meramente fortuito, tal como pudiera parecer en principio, sino sustentado por el ambiente cultural y familiar.

Aunque cada época y cada lector tienen su peculiar forma de entender el texto homérico, no han sido muchos quienes se han decidido a realizar un esfuerzo tan ingente como el que supone traducir ambos poemas atribuidos a Homero. En lengua española y hasta mediados del siglo XX, para referirnos a aquellos de los que pudo tener noticias nuestra traductora en cuestión, solo encontramos cinco personas que llevaran a cabo la versión tanto de la *Iliada* como de la *Odisea*: Juan de Lebrija Cano en el siglo XVI, Ignacio García Malo en el XVIII, el mencionado Gómez de Hermosilla en el XIX y ya en el XX Luís Segalá Estalella y la propia Mestre. A estas habría que agregar las traducciones que hiciera de los poemas homéricos el jesuita colombiano Leopoldo López Álvarez, quien con gran entusiasmo introdujo una imprenta con tipos griegos en su ciudad natal, Pasto, a fin de realizar una edición bilingüe, con el texto griego y su versión en endecasílabos castellanos, aunque de ella Mestre con certeza no tuviera noticias. A diferencia de este último y de los cuatro peninsulares mencionados, la cubana nunca llegó a ver publicada la traducción a la que tanto tiempo y cuidado parece haber dedicado, la cual, todavía hoy, permanece manuscrita en los fondos de archivo del Instituto de Literatura y Lingüística, en La Habana.

⁷ Tampoco puede obviarse la resonancia de los descubrimientos de Schliemann de los cuales el propio Martí diera cuenta en 1884 a los lectores de *La América* (cf. 1963: 22-25) y el especial aprecio que tenían muchos escritores cubanos por Grecia, cuyas luchas emancipadoras contemporáneas repercutían en la consideración de sus clásicos (cf. Miranda 2003, diversos capítulos)

En cuanto a otros traductores hispanoamericanos de los textos homéricos, sabemos que en el siglo XVII Francisco Xavier Alegre hizo una versión de la *Iliada* a la lengua latina; mientras que en Chile, en 1902, el abate Jünemann publicó su traducción de la misma obra y también de algunos cantos de la *Odisea*; en 1924 y en 1928 ven la luz varios pasajes homéricos traducidos por el argentino Leopoldo Lugones (cf. Segalá, 1927: LXVI-LXVIII); y en México, ya traspasando el límite temporal que establecimos, se publica en 1951 la versión de Alfonso Reyes de los nueve primeros cantos de la *Iliada*. Son estos los más nombrados, al menos, al tiempo que, si ampliamos el margen geográfico a toda Latinoamérica, no se puede dejar de mencionar al brasileño Manuel Odorico Mendes (1799-1854) quien no solo vertió en lengua portuguesa la *Iliada* y la *Odisea*, posiblemente a partir de la lengua latina, sino también la *Eneida*, del romano Virgilio, las cuales solo en estos últimos años han sido rescatadas y valoradas por estudiosos de las letras clásicas en Brasil (cf. Vasconcellos 2010).

Por otra parte, si revisamos los nombres relacionados, tanto españoles como latinoamericanos, solo hallamos uno de mujer, el de la cubana Laura Mestre, quien en el ámbito femenino únicamente había sido precedida, ya no en América, sino también en el viejo continente, por Mme. Ana Dacier (1647-1720), hija y esposa de helenistas, quien no solo pudo ver publicadas sus traducciones homéricas, sino alcanzar renombre por su labor e intervenir con autoridad en la disputa sobre la adecuada valoración de los autores de la Antigüedad clásica; posición privilegiada, si recordamos que todavía hasta casi mediada la pasada centuria era opinión común que el lugar de la mujer estaba en su hogar, su meta era el matrimonio y no necesitaba, por tanto, grandes conocimientos, puesto que, según rezaba un antiguo refrán, ningún final feliz podía aguardar a la mujer “que sabe latín”, sinónimo de una educación superior.

En el contexto colonial en que aún se vivía en Cuba en la época en que Laura nació, esta disfrutó de condiciones especiales, al pertenecer su familia a una especie de patriciado intelectual que se esforzaba por dotar a su patria de un nivel decoroso, en consonancia con los tiempos, en el campo de las ciencias y las letras.

Al igual que su hermano, el filósofo José Manuel Mestre Domínguez (1832-1886), tuvo Antonio (1834-1887), padre de Laura, un lugar destacado en la vida intelectual y cívica de la época. Fue uno de los primeros médicos en dedicarse a la pediatría e introductor de las teorías darwinistas en Cuba, fundó diversas empresas científicas, como la Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de La Habana, de la cual fuera el primer secretario, y colaboró con los naturalistas Felipe Poey (1799-1891) y con Juan Cristóbal Gundlach (1810-1896) para la nomenclatura científica, puesto que también se destacaba por sus conocimientos de latín y griego; pero entre sus numerosas tareas siempre encontró tiempo para ocuparse de la educación de sus hijos. Se cuenta que todos los días, después de almuerzo, subía al segundo piso de la casa familiar para personalmente ofrecerles clases y familiarizarlos con las lenguas clásicas que tanto lo marcaran en su formación cultural.⁸

Refiere Laura que fue su padre quien descubrió su talento para la pintura cuando solo tenía nueve años, así como sus posibilidades en el campo de las letras al mostrarle uno de sus escritos, siendo todavía una niña, e igualmente nos asegura que en su familia era una cuestión resuelta la igualdad de la mujer y su acceso a la educación superior, de manera que no tenía el matrimonio como su único destino posible (cf. Miranda 2010: 82, 85)

A los dieciséis años, como ella misma hace constar (Miranda 2010: 83), leía autores tales como Huxley, Darwin, Spencer, Haecckel, Molleschott y Büchner, de manera que, orgulloso, su padre comentara alguna vez con su amigo el Dr. Finlay (1833-1915) –quien trascendería como el descubridor del agente trasmisor de la fiebre amarilla– que su hija no se amedrentaba ante ningún libro. Con estas lecturas procuraba, según afirmara Laura años después, afianzar su propia interpretación y le proporcionaron, sin duda, una sólida formación

⁸ Muchos de los datos sobre la vida y la obra de Laura Mestre aparecen, formulados prácticamente de la misma manera en otros trabajos de mi propia autoría ya publicados, pero que he considerado reproducir para una mejor comprensión de la labor de esta humanista bastante desconocida.

científica y humanística sobre la que erigió los firmes criterios en que basó su vida y su obra.

La conjunción de fantasía y espíritu positivo que advierte en la Grecia clásica y que tan bien se aviene con su propia educación, la entusiasman, de tal modo que toma como paradigmáticos el arte, la literatura y la filosofía de los griegos, en cuanto ostentan valores y cualidades que, según su modo de pensar, han de estar presentes en la preparación de los jóvenes.

Llegará a proponer que se rechace “la cosmogonía hebraica, que pugna con la ciencia” (Miranda 2010: 75) y sean la *Iliada* y la *Odisea* los libros ofrecidos a la juventud, a fin de que esta se eduque en los ideales de verdad y saber, honradez y valor propendidos por la cultura griega; para concluir, en el escrito que titula “Imitemos a Grecia”, con la exhortación a estudiar “la obra de los sabios de nuestra edad, sucesores de los griegos y renacentistas, y procuremos conservarnos a esa altura, esparciendo las ideas y descubrimientos en un radio cada vez mayor, hasta comprender a toda la humanidad” (Miranda 2010: 76).

Entendemos a la luz de estos afanes didácticos y de la conciencia de servicio a la patria en que había sido educada, que la Srta. Mestre, buena conocedora, además, de las literaturas francesa, italiana, española, cubana, entre otras, de la teoría literaria, de la lingüística, del arte y las ciencias, según demuestra en sus escritos, se preocupe, interrumpiendo el silencio y el retraimiento mantenido a través de un cuarto de siglo, por dar a conocer en la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, de la Universidad de La Habana, en 1912, su traducción de un pasaje del canto II de la *Iliada*, que mereciera el elogio de Luís Segalá,⁹ y brinde a la misma revista entre mayo de 1913 y julio de 1915 sus “Lecciones de lengua griega sobre un texto de Homero”, con aplicación de la traducción interlineal propuesta por Robertson. Una vez dado este paso, también le confía a esta publicación otros artículos sobre arte y literatura en distintas ocasiones hasta 1923.

⁹ El profesor barcelonés, en la introducción de *Obras completas de Homero*, asegura que Mestre había hecho su traducción con admirable exactitud (1927: LXIV).

Pero aún espera unos años más para procurar la publicación de sus libros, iniciada en 1929, al hacer editar sus *Estudios Griegos*, a los que seguiría, al año siguiente, un volumen titulado *Literatura moderna. Estudios y narraciones*. En ellos se trasluce el afán didáctico, hasta en la breve muestra de su propia narrativa que decide dar a conocer. Razón tenía Camila Henríquez Ureña (1894-1973) al señalar que “la vocación esencial de Laura Mestre fue la docencia” (1982: 533).

Para ella el arte era el mundo al que el artista dotaba de vida, a la manera, según estima, que “Dios infunde la vida en la naturaleza”. De ahí el lema que a modo de sello hará estampar en la página inicial de sus libros: *Non inferiora secutus*. Pero la obra de arte implica, a su modo de ver, la marca del artista, ideas y cualidades, sin obviar que este debe saber “escoger y espigar”.¹⁰ A su vez considera que la crítica, aunque participe en la evolución del arte, ocupa un puesto inferior al de la producción artística y, por tanto, no puede menos que deplorar que quienes la ejercen, pretendan imponer su dominio sobre la inspiración del artista.

Estas consideraciones en torno al arte, la literatura y el papel de la crítica, junto a su vocación educadora, conforman sus libros de manera consciente. Dispone, como dejó anotado, que cada uno de ellos abra con un estudio de corte fundamental para la materia en torno a la cual agrupa sus escritos: de modo que inicia *Estudios Griegos* con “Lecciones de lengua griega sobre el texto de Homero”, en cuanto considera el dominio de la lengua imprescindible para una adecuada apreciación del texto literario (1929: 5-43); mientras que abre el de *Literatura Moderna* una presentación de aspectos de teoría literaria de manera que, como en la enseñanza de las artes plásticas, la vocación literaria se sustente en la observación directa de los modelos y la aplicación de principios que, como Mestre asevera, “se descubren mejor en la Pintura y la Escultura” (1930: 8).

¹⁰ Entre sus notas manuscritas guardadas en los fondos del archivo del Instituto de Literatura y Lingüística, en La Habana, aparece la siguiente: “Ejerciendo la suprema función del artista de ‘escoger y espigar’, los literatos y los poetas dan a sus composiciones sonoridades y dulzuras, como extraen las abejas la miel de las colmenas”.

Aunque después de estas publicaciones, ambas sufragadas por la autora en una pequeña imprenta de la calle Cuba que ostentaba el poco académico nombre del “Avisador comercial”, no le fue posible la edición de los demás libros, estos quedaron preparados, en mayor o menor medida, entre los papeles y notas que, a su muerte, su hermana Isabel pusiera en manos del reconocido hombre de letras José María Chacón y Calvo (1892-1969)¹¹ para su consideración y que hoy reposan en los mencionados fondos del Instituto de Literatura y Lingüística.

Tal como lo consigna, Mestre había proyectado otros cuatro libros, con su consecuente artículo de apertura: la Naturaleza, Elementos de Dibujo y Pintura, Florencia y las Disertaciones –títulos a partir de los cuales es posible colegir que la humanista siguió cultivando durante toda su vida las artes y los conocimientos científicos en que se había formado, al tiempo que mantenía una labor como creadora, y no hacía distinciones a la hora de pensar en su preparación para una posible edición–, así como los volúmenes consagrados a la edición de su traducción de la *Iliada* y la *Odisea* y de otro, con su versión del diálogo ciceroniano sobre la amistad, la cual, lamentablemente, no se encuentra entre los manuscritos conservados.

La conclusión que cierra el último artículo de sus *Estudios Griegos*, luego de constatar la afinidad entre el poeta de la *Odisea* y nosotros, es, a la vez, aplicable al libro como un todo y su explicación última: el mundo helénico encuentra resonancia en los tiempos modernos porque en él está en germen nuestra cultura, a la vez que constituye su mejor exponente.¹² Se entiende, pues, a la luz de estas

¹¹ Chacón y Calvo, en ocasión del centenario del nacimiento de Laura, publicó un artículo en el cual da cuenta de esta entrega de su papelería (1967: 8).

¹² Cierra este artículo titulado “Ruth y Nausica” con estas palabras: “El alma ariana es una en varios pueblos parecidos, como un árbol de numerosas ramas; y a tantos siglos de distancia se siente vibrar en las cimas literarias de los poemas de Homero. Por esta razón, el mundo helénico encuentra un eco simpático en nuestros corazones: en esa bellísima literatura está la cuna de nuestras ideas, el germen de nuestros sentimientos, la luz más esplendorosa que irradió en remotas edades la mentalidad de los pueblos de nuestra raza” (1929: 267-8).

razones, la vehemencia de su propuesta y esfuerzos en pro de que los textos homéricos devinieran la base de sustentación de la educación de los jóvenes.

Los veinticinco años en que se dedicó en silencio al estudio y a su labor como escritora y traductora, junto con la imposibilidad de datar con acierto la mayor parte de su papelería, nos impiden conocer el momento exacto en que escribió cada una de sus obras, cada una de sus anotaciones, muchas en distintas ocasiones reformuladas, otras que aun conservan tachaduras y rectificaciones. Pero no podemos menos que pensar que es, precisamente, en los catorce años que separan su última publicación de la fecha de su muerte, cuando, al reafirmar su opción como “mujer de cerebro”, acota como su único deseo pendiente el “poder publicar mis traducciones de la *Iliada* y la *Odisea*”.¹³

En una de sus disertaciones manuscritas se muestra muy consciente de las dificultades que supone la traducción de los poemas homéricos, en los cuales, según su decir, “se siente la fragancia del amanecer del mundo, de la primavera del universo”: en primer lugar, señala la necesidad de no alterar el estilo homérico y exhorta a que: “no seamos traidores sino intérpretes de la verdad, a veces desnuda, a veces trágica de su lenguaje; pero también revelemos la infinita poesía de sus cantos”. Para ella “Traducir del griego al castellano”, según apunta, “es copiar en yeso una obra en mármol”, y siente como principales escollos: el hecho de que un término griego puede encerrar varias ideas; las formas, mediante el uso de partículas conjuntivas o de la puntuación, con que la lengua griega matiza la expresión; pero, sobre todo, los epítetos homéricos: “pues el sustituirlos con una palabra es omitir ideas y el explicarlos con una frase, es perder la concisión y sencillez del estilo” (Miranda 2010: 72).

¹³ En una de sus notas afirma: “Desde niña creímos en que había dos caminos para la mujer, muy distintos uno de otro. Con entera convicción, me defendí como un tigre del matrimonio, y así salvé mi espíritu y mi vida. La mujer de cerebro y la mujer vulgar son muy diferentes. Ahora solo deseo poder publicar mis traducciones de la *Iliada* y la *Odisea*” (Miranda 2010: 85).

Para que el lector se dé cuenta cabal del problema recuerda que en nuestra lengua existe lo que llama “el barrio griego”, voces técnicas de ciencias y de artes industriales, cuyo sentido comprende varias ideas expresadas sintéticamente. Y, por último, añade, entre las dificultades que ha de enfrentar el traductor, el hipérbaton que impera en los textos clásicos, muy superior al admitido por la lengua española, puesto que en ellos “un simple final de voz, o una palabra a la terminación de un periodo, dan la clave del sentido” (Miranda 2010).

Termina su escrito haciendo mención de autores que desde la propia Antigüedad se ocuparon de Homero,¹⁴ estudiosos y traductores, y entre estos últimos resalta el nombre de su predecesora, Mme. Dacier, pero también el de reputadas versiones en diversas lenguas, como la de Pope, Monti, Leconte de Lisle –muy apreciada por Martí¹⁵ y la de los españoles Hermsilla y Segalá, esta última publicada en los tiempos en que Laura hacía, o quizás repasaba una y otra vez, la suya propia.

No menciona, sin embargo, entre los escollos que enfrenta el traductor el de si ha de mantenerse o no la forma métrica, polémica que, iniciada en el XIX llega hasta nuestros días. La mayoría de los traductores cubanos de textos griegos que la habían precedido, incluso su propio padre, habían optado por la versificación, aunque usando fórmulas propias de la métrica castellana; pero, en verdad, ellos habían escogido solo textos líricos como objeto de sus versiones. En relación con la épica, latina por cierto, solo Antonio Guiteras la precedía, puesto que tradujo y publicó en 1885 los cuatro primeros libros de la *Eneida*

¹⁴ “Entre los principales autores que han tratado de Homero, se cuentan Aristarco y Aristófanes el gramático; Zenodoto, Calistrato y los escoliastas; Stacio, Marcial, Knight, Dugas Montbel, Wolf, Kois, Spohn, Ruhnkenius, Vico, Mad. Dacier, Monti, Pope, Goddick, Leconte de Lisle, Ilgen, Tzetzes, Barnier y Lavagnoli, Hermann, Hermsilla y Segalá Estalella” (Miranda 2010: 73).

¹⁵ En el artículo de *La Edad de Oro* dedicado a Homero, al mencionar esta traducción, Martí comenta: “El que no sepa francés, apréndalo enseguida, para que goce de toda la hermosura de aquellos tiempos en la traducción de Leconte de Lisle, que hace los versos a la antigua, como si fueran de mármol” (2004: 15).

virgiliana,¹⁶ adoptando para su versión los endecasílabos libres.

Por su parte, el profesor Albear, quien en 1911 publicara sus comentarios sobre la versión de Segalá en una revista de la universidad habanera, entiende que la traducción en verso conviene a la lírica, pero no para la épica “y sobre todo la homérica” (1911: 40) y quizás Mestre, cuando compara el traducir a Homero con una copia en yeso, tenga en mente la imposibilidad de guardar fielmente todos los elementos, entre ellos la métrica, convencida, quizás, de la imposibilidad de recrear los efectos del verso griego con los metros españoles, tal como en 1909 constatará Pedro Henríquez Ureña en la presentación de su única pieza teatral: *El nacimiento de Dionisos* (1916: 6).

Al acercarnos a la versión de la *Ilíada* que hiciera Laura Mestre, sentimos que no solo ha tenido siempre presentes los presupuestos por ella misma expuestos, sino al posible lector en cuya formación desea obrar, al ponerlo en contacto con los textos homéricos. Procura con sencillez y elegancia, muy a tono con su ideal de estilo, plasmar la belleza del poema homérico, sin traicionar los requerimientos de la lengua española, como se evidencia en el fragmento de su versión del canto I de la *Ilíada* que publicara para ilustrar su método para el aprendizaje del griego en la *Revista de Letras y Ciencias* y como artículo insignia de su primer libro, “Lecciones de lengua griega sobre el texto de Homero”.

Para este ha escogido, a fin de mostrar el método que propone, los primeros 67 versos del poema, divididos en pequeños fragmentos que llama capítulos; de los cuales, además del texto en griego, ofrece la traducción, la identificación de las formas tanto desde el punto de vista gramatical como léxico –con pequeñas acotaciones en algunos casos–, un nueva composición, con los mismos términos, en griego y su versión al español; y al final de las lecciones presentadas, agrega una serie de oraciones, a manera de práctica de lo aprendido, y algunas observaciones sobre la forma de estructurar las oraciones en el texto.

¹⁶ Publicada en Barcelona, en 1885, en la Imprenta de Jaime de Jesús. Aunque hay noticias de otras traducciones cubanas de esta obra, o bien se han perdido o se trata solo de fragmentos.

Publicado por primera vez a partir de 1913, no se observan variantes cuando lo incluye en su libro en 1929 y, sin embargo, hay pequeñas modificaciones en la copia manuscrita de su traducción de la *Iliada*, encabezada, como quien ya prepara y revisa la edición final, no solo con título y nombre de la autora, sino también con lugar y año: 1943, ciertamente el anterior a su muerte.

Sin embargo, si nos atenemos a lo publicado en la revista universitaria, podemos suponer que, en lo esencial, su versión, al menos del primer canto, estaba completa a principios del siglo XX. Mas, recordemos que en 1912, se había decidido a publicar su traducción de gran parte del canto II de la *Iliada*, por lo cual no sería descabellado pensar que la helenista ya tenía al menos, digamos en borrador, su versión de la *Iliada*, teniendo en cuenta lo que refiere su primo, el filólogo y catedrático, Juan Miguel Dihigo y Mestre –director, por cierto, de la mencionada publicación periódica–, sobre la dedicación de Laura a la lectura y traducción de textos latinos y griegos, a partir de 1887, con tanta devoción que la familia llegó a temer por su salud (cf. 1944).

Esta posible datación temprana, a diferencia de las fechas anotadas como encabezamiento de las copias manuscritas conservadas, se corrobora con lo que atañe a la *Odisea*, pues, si bien la traducción manuscrita en su papelería, está fechada por Mestre en 1939, en el artículo “Ruth y Nausica”, de su libro *Estudios Griegos*, de una década antes, cita su versión de diversos pasajes de la obra. Por tanto, los años anotados por la autora en tales manuscritos solo puede tomarse como los correspondientes a la copia conservada, probablemente la última revisada.

Ello igualmente sucede con otros libros suyos, sobre los cuales nos encontramos diversas referencias, cambios de título, tachaduras, al tiempo que, por ejemplo, no aparece en su papelería prácticamente nada relativo a lo ya publicado. Se siente, por tanto, que no son manuscritos dejados al azar, sino organizados, expurgados, copiados con voluntad de, en algún momento, editarlos.

La proximidad de fechas estampadas por Mestre en distintos textos: la traducción de la *Odisea* en 1939, la de la *Iliada* en 1943 y la de *Florencia*, el libro en que recogía sus narraciones y para el cual anota a

veces otros títulos, en 1942, nos convence de que tales dataciones expresan solo la última revisión y no el momento de composición. Por ello, me inclino a pensar que las versiones de los poemas homéricos deben haber sido hechas entre fines del XIX y principios del XX, al menos en un primer acercamiento.

Sin embargo, es curioso que en relación con los poemas homéricos, a pesar de sus deseos expresos de ver su traducción en letra impresa, continuara repasándolos durante tantos años, quizás por esa continua contradicción que marcó su vida entre la certeza de ser una “mujer de cerebro”, según su propia clasificación (cf. Miranda 2010: 84), y el temor de verse expuesta públicamente, sujeta a desdenes, envidias y humillaciones, como prueba el que para su libro de las disertaciones, decidiera en fecha tardía cambiarle el nombre y atribuírselo a un heterónimo por ella creado.

Resulta, por otra parte, significativo el hecho de que, luego de veinticinco años de alejamiento de cualquier acto público, se haya decidido a romper su silencio, poco después de la publicación de la primera versión de la *Ilíada* que publicara Segalá (1908) y a la cual, el catedrático de griego de la Universidad de La Habana, Juan Francisco de Albear, le hiciera observaciones, como ya se mencionó, en la propia *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, en el número correspondiente a enero de 1911.

Cabe, entonces, preguntarse, si no sería precisamente la traducción de Segalá y también el eco que encontró en los comentarios de Albear, en una publicación tan cercana, lo que motivara a Laura a dar a conocer, aun tímidamente, el trabajo al que por tanto tiempo se había consagrado y al que ahora se consideraría obligada a revisar y afinar en sus opciones, puesto que, al igual que se advierte en otras facetas de su obra, la autora, en este caso, parece haber vivido entre criterios encontrados, a causa de su decisión de mantenerse apartada y consagrada al cultivo intelectual, solo para su propia satisfacción íntima, y sus convicciones sobre la necesidad de servir a su país y colaborar a la educación de las nuevas generaciones en los ideales que defendía con apasionamiento en disertaciones y notas salvadas en el escrutinio, uno o más bien múltiple, al que evidentemente sometiera su legado.

La traducción de Segalá bien pudo, entonces, servirle de acicate para dar una muestra de su hasta entonces callado trabajo. Tanto es así que cuando de nuevo da a la imprenta el fragmento del II canto, como parte de su primer libro, añade con orgullo en una nota que su versión “ha sido citada con elogio por el eminente traductor de las Obras de Homero, Dr. Luis Segalá y Estalella” (1929: 47).

Al comparar las versiones publicadas y la manuscrita del primer canto de la *Iliada*, este último nos depara una inquietud desde el inicio, pues mientras en las primeras aparece, tal como en el original, el verbo en tercera persona singular, “canta”, en la letra clara y perfectamente legible de Laura se aprecia, sin lugar a dudas, una primera persona “canto”, y es una elección hecha, sin duda, al comenzar a pasar una vez más el texto, puesto que en otras ocasiones, ya avanzando en la lectura, se advierten tachaduras cuando ha repetido, inconscientemente al copiar, dos veces la misma palabra, por ejemplo, o cuando advierte que el mismo término se utiliza con demasiada cercanía, lo cual se suele evitar en una adecuada redacción española,¹⁷ o cree encontrar una solución más acertada.

Aunque Mestre se manifiesta vivamente contra las traiciones al original, notamos que a veces no vacila en consignar una acepción afín con sus intenciones pero ajena al texto, como cuando prefiere el empleo genérico de “griegos” (en v. 2, por ejemplo), sobre todo en lugar de aqueos, pero también de dánaos (v. 56),¹⁸ a modo de marca de unidad en una cultura cuyos valores no solo admira, sino que de ellos se siente heredera, concepto que, a su vez, desea transmitir a sus posibles jóvenes lectores, aunque ello implique cierta adulteración.

También pudiera pensarse en un deseo de evitar confusiones ante el uso de diferentes denominaciones para designar un mismo

¹⁷ Cf. en 13, 2; 28, 1; 24, 15; 31, 5. Al referirnos al manuscrito citamos en primer lugar el número de página dado por la propia traductora y el renglón donde se observado lo que apuntamos.

¹⁸ Solo en contadas ocasiones, usa “hijos de Danao” (para *Il.* II, 110, por ejemplo), pero en general unifica la denominación para aqueos, argivos y dánaos como pueblos bajo el mando de Agamenón.

pueblo, como sucede con personajes conocidos indistintamente por dos apelativos, como Paris Alejandro, al que, sin embargo, Laura siempre llama por el primer nombre, el más difundido y por el que mejor identificamos al troyano, aunque en griego leamos el segundo.¹⁹

Otras veces no duda en corregir alguna estimada por ella inexactitud, como en el verso 30, en que traduce Argólida en lugar de Argos, pues como anota en el comentario gramatical de sus lecciones: “esta ciudad pertenecía a Diomedes y Agamenón reinaba en Miceñas. Con frecuencia en Homero se encuentra Ἄργος significando la Argólida” (1929: 22), o concreta la referencia a la deidad inspiradora con su usual nombre: Musa. Quizás a tales “enmiendas” se refería, entre otras, cuando, inmediatamente después del título del poema y antes de su nombre, a modo de justificación, acotaba: “traducida directamente del griego, enmendando los pasajes dudosos”.

Como no parece haber margen para pensar en una errata y en otros pasajes del manuscrito en que el poeta invoca a la deidad se mantiene la tercera persona, pienso que en este primer verso Mestre ha querido rendirle homenaje al autor, pues, aunque en el prefacio se muestra al tanto de la llamada cuestión homérica en cuanto aclara que las primeras rapsodias fueron conservadas por siglos en la memoria del pueblo heleno, sujetas a alteraciones y cambios, y por tanto, en cierto modo, han de considerarse una obra colectiva; distingue dos líneas o poemas que se aúnan en la estructura y estima el último canto como una adición de uno de los últimos homéridas, a manera de “piadosa corona del monumento” (Miranda 2010: 74), no deja de considerar a Homero “el poeta más excelso de todos los tiempos” (Miranda 2010: 73), bajo cuyo nombre se ha conservado “un conjunto de admirables rapsodias sobre el ciclo troyano” y que: “con todo, Homero, el genial creador de la epopeya clásica, vive desde hace treinta siglos en los versos más espontáneos de esta obra” (Miranda 2010: 74).

Por ello, se autocorrije, de modo que el lector no tenga duda sobre la capacidad creadora del autor de la *Ilíada* y no se confunda con

¹⁹ Así en III, 16, el texto se refiere al personaje como Alejandro, pero Mestre traduce Paris.

la consideración del aedo como mero trasmisor o, en todo caso, dueño de una *téchne*, como reconoce implícitamente Alcínoo en la *Odisea* (11, 367-9). Así, aunque el destinatario de esta traducción no lea el prefacio, la autora lo hace partícipe de su creencia en la presencia de una voluntad poética en la composición de la epopeya, sin obviar que esta supone una transmisión oral a lo largo de siglos, así como la existencia de núcleos anteriores y alteraciones e interpolaciones posteriores; es decir, asume posición en la polémica entre analistas y unitarios, pero sobre todo quiere que al lector no le quepa dudas sobre el poema como fruto de un genio creador. Una vez asentada su convicción en el primer verso, puede continuar siendo fiel al texto en lo sucesivo.

Sin embargo, en cuanto a la *Odisea*, de la que Mestre nos advierte en su prefacio que, según su criterio: “A diferencia de la *Iliada*, su composición es perfecta, no tiene cantos ni fragmentos de otros poemas” (Miranda 2010: 74), no vacila en usar la tercer persona: “Háblame, Musa, de aquel varón ingenioso”; lo cual corrobora la necesidad apuntada de dejar clara su posición en un poema que sí pudiera suscitar dudas, de acuerdo con su modo de apreciar la composición de ambos.

El deseo de proporcionar al lector una directa y rápida intelección, también influyó, con seguridad, en que adoptara los nombres romanos de los dioses, de uso común y generalizado hasta bien entrado el siglo XX, así como el de algunos personajes bien conocidos por la forma latina, como Ulises en lugar de Odiseo.²⁰

La humanista conocía, con seguridad, la opinión del profesor Albear, quien en su artículo sobre la traducción de Segalá critica, entre otros, el uso de estos, y más aún, el de formas mixtas como Palas Minerva.²¹ El propio catedrático barcelonés, en la edición de 1927 de

²⁰ Opinión que en un principio pesara sobre Segalá quien nos explica cómo fue precisamente el deseo de que el poema alcanzara una mayor difusión la causa de que en una primera edición prefiriera los conocidos nombres romanos de los dioses (cf. 1927: LXIX).

²¹ En el artículo ya mencionado el Dr. Albear asegura: “En la transcripción de los nombres de los dioses y de los adjetivos derivados de ellos sigue el traductor el patrón latino que ha guiado las traducciones francesas, dando a aquellos los nombres de esa lengua en vez de los propios griegos, que ya es tiempo y conviene que se conozcan, vulgaricen y no den lugar a hibridismos como *Pallas Minerva* que usa mucho al igual

su traducción de las *Obras Completas de Homero*, agradece y, aunque rechaza algunos de los señalamientos del cubano, expresa su coincidencia en cuanto a los nombres griegos, que incorpora en esta nueva edición, tal como antes había anunciado en la edición de su versión de la *Odisea*.

Sin embargo, Mestre, quien al menos en el 29 da testimonio de que conoce la publicación mencionada de la traducción de la obra homérica en el 27,²² persiste en mantener los nombres romanos y hasta el censurado hibridismo,²³ aunque por su modo de traducir los patronímicos no usa nunca adjetivos anfibológicos como los señalados por Albear. Por tanto, debía de estar convencida de que el uso de los teónimos latinos era lo más conveniente para sus propósitos de transformar los textos homéricos en base de la educación juvenil y contribuir al logro de este objetivo mediante una traducción que permitiera un acceso expedito, de modo que el lector no sintiera aminorado el disfrute del texto por búsquedas en diccionarios, por notas explicativas o por lagunas en su intelección.

Esta misma intención se pone de manifiesto cuando prefiere “bandas” en vez de “ínfulas”, y aun “banda”, en singular frente al plural homérico en la revisión manual, o de “perniles cubiertos de grasa” en el manuscrito –“muslos”, en la versión publicada– antes que “pingües muslos”, con lo que facilita al lector la comprensión de costumbres muy alejadas de sus circunstancias.

Al usar un lenguaje más cercano a su posible lector cubano, también propicia un mayor frescor y, en ocasiones, un efecto más próximo al que Homero pretende, como cuando Agamenón encole-

que Leprevost y Hermosilla y a patronímicos anfibológicos como, entre otros, saturnio y jovial” (1911: 42).

²² Como ya se ha dicho, debe haber conocido también la de 1908 y aunque en algunos giros es posible que sobre ella haya pesado la versión de Segalá, se mantuvo en sus criterios como traductora, como se desprende de los ejemplos aducidos. Ello también me reafirma en que ya en la primera década del siglo XX Laura Mestre tenía sus versiones de los poemas homéricos, al menos en una primera instancia.

²³ Por ejemplo en su traducción de IV, 78 aparece: “así Palas Minerva se precipitó...”

rizado llama al sacerdote Crises: “viejo” (I, 26), frente al respetuoso “anciano” que sí utiliza para calificar a Príamo, a manera de ejemplo, o cuando, al traducir el verso 32 agrega el coloquial “anda” antes del imperativo “vete”, o en otras partes de la traducción utiliza “vamos”, tan usado por los cubanos, en lugar del castizo “¡eal!”, o prefiere “bebedor” al denostar Aquiles al rey de Micenas (I, 225), en lugar del menos popular “ebrio”, sin caer en el poco elegante de “borracho”. Igualmente se decide por “descarado”, tan usual en la lengua coloquial de los cubanos, frente al menos frecuente “desvergonzado” (I, 158) y para los patronímicos utiliza la variante perifrástica “hijo de”, con la sola excepción de “Atrida”, pero que cuida de hacerlo de manera que no ofrezca dudas.²⁴ Igualmente prefiere hablar de “blancos brazos” o de “pies de plata” en vez de “níveos” o “argénteos”, como elige Segalá, quien prefiere buscar formas más acordes con el carácter artificial y arcaizante que tenía la lengua homérica, ya en la Antigüedad, para quienes oían los recitales de rapsodas y aun de aedos; mientras la opción de Mestre posiblemente responde a su intención de que el lector experimente el “carácter ingenuo y espontáneo” que la filóloga atribuye a estos poemas.

El deseo de claridad, sin perder de vista su sentido de la elegancia de estilo, en cuanto a la expresión castellana, se muestra en giros como “para hacértelos gratos” en lugar del adjetivo “gracioso” (I, 39) referido al altar de Apolo en la súplica de su sacerdote; “por primera vez, separó una disputa”, frente al literal “se separaron disputando” (I, 6), con que Homero presenta la causa de la funesta cólera; o como cuando amplía el famoso símil sobre Apolo: “parecía la noche que se acercaba” (I, 47).

En cuanto a los epítetos, de cuya dificultad para la traducción

²⁴ Así en I, 7, en su primera aparición, traduce “hijo de Atreo”; pero en I, 12: “Atrida”, quizás por lo redundante que sería la repetición tan cercana y porque, con la perífrasis perdería fuerza el agente de la deshonra del sacerdote, lo cual explicaría la carencia de artículo. En las anotaciones de léxico, mientras que para el patronímico de Aquiles solo ofrece como significado “hijo de Peleo”, para el de Agamenón, al esperable “hijo de Atreo” agrega “Atrida” (1929: 7). En los demás casos encontramos “hijo de Menecio”, “hijo de Saturno”, etc.

nos dejara constancia, procura, en muchas ocasiones, elegir un adjetivo simple en lengua española que mantenga la significación del compuesto griego, como “certero” o “flechador” para calificar a Apolo, aunque no vacila en usar también alguna vez la perífrasis “rey/dios que hiere de lejos”. Aquiles es “veloz”, a veces, pero con más frecuencia “de pies ligeros”, en cuanto el primero no resalta suficientemente la cualidad del héroe; pero siempre que le es posible procura verter el epíteto compuesto homérico en un adjetivo de la lengua española, si se trasmite su esencia: las amazonas son “viriles”; Afrodita, “risueña” y la tierra “fértil”.

A pesar del comentario de Albear y la respuesta de Segalá, en relación con este tipo de epítetos parece que Mestre no siente apropiado referirse a Juno como “de ojos de novilla” y usa “de grandes ojos”,²⁵ e igualmente sucede con otras semejanza homéricas en el mirar de dioses o héroes con la forma en que lo hacen algunos animales, de modo que Atenea es “la diosa de ojos brillantes”,²⁶ aunque, en alguna ocasión, al preferir un adjetivo que mantenga la misma idea del original en lugar de una perífrasis, ocasione, más bien, confusión a su posible joven lector, puesto que cuando califica de ‘cínica’ la mirada de Agamenón, me parece improbable que este piense en la etimología del término y no en su sentido coloquial.²⁷

²⁵ En el artículo ya mencionado de la revista universitaria, Albear señala: “Fijándose en la hermosura de los ojos de Hera traduce Segalá βοῶπις por *la de los grandes ojos*, pero el aeda, habiendo tenido presente, a más de esto, la expresión dulce y apacible de aquellos, su tierno mirar al modo del apacible y tierno de la raza bovina, hizo un símil agrícola, propio de aquellos tiempos y costumbres con Hera y la llamó βοῶπις, de ojos de buey” (1911: 43-44).

²⁶ Al respecto, Albear había señalado: “Γλακῶπις es uno de los epítetos que ha dado más lugar a vacilaciones en su interpretación, traducíendosele por *ojos azules*, por *ojos brillantes* y por *ojos de lechuza*. Segalá emplea siempre la segunda acepción, *ojos brillantes*; pero parece la más propia y exacta ojos azules que es la más frecuentemente usada” (1911: 43). Segalá expone, a su vez, sus razones para optar por “ojos de lechuza”, con criterio semejante al que le hizo aceptar “ojos de novilla” para Hera (cf. 1927: LXIX).

²⁷ Sobre este epíteto nos dice Albear: “Y fijándose también en el modo de mirar hizo el aedo otro símil semejante al anterior para calificar la fiera de Agamenón y el impudor de Helena, κυνώπις, κυνώπις *de ojos o de mirada de perro...*” (1911: 44).

Tampoco vacila en apartarse un tanto de su apego al texto homérico cuando lo cree necesario para mejor ofrecer el espíritu que, a su parecer, anima la letra. Así prefiere “de brillante armadura” o “bien armados”, en vez de “bien calzado” o “de brillantes grebas”, al aclarar que Homero usa tal expresión “por sinécdoque” (1929: 16); del mismo modo traduce ‘las espaciosas naves’, pues entiende que el adjetivo homérico, al subrayar lo hueco de estas embarcaciones, más bien alude a su capacidad de mucho calado que a su forma (Mestre 1929: 22).

Sin pretender agotar el tema, estos ejemplos, tomados en su mayoría de pasajes del canto I de la *Iliada* por ella publicados, sirven para mostrar cómo procura soluciones satisfactorias, acordes con sus puntos de vista, a los problemas de la traducción y cómo su vocación educadora, presente en otros aspectos de su obra, también se transparenta en sus versiones, sin que ello implique desmedro de la calidad literaria.

Con razón Henríquez Ureña se sentía agradablemente sorprendida por la “pureza y diafanidad” (1982: 529) del lenguaje de Mestre, independientemente de alguna propuesta, a mi entender, discutible, como suele suceder en cualquier traducción: así, el uso de la conjunción “y” quizás influido por una de las posibles acepciones de su similar en latín o en griego, pero no usual ya entonces en lengua española (“Decidme ahora, musas que habitáis los palacios del Olimpo y vosotras, diosas...”) por la partícula conjuntiva γάρ (*Il.* II, 485); o el que no mantenga sin excepciones, en el curso de los veinticuatro cantos, sus opciones y use alguna vez “de hermosas grebas”; o “aqueos” y “dánaos”, en lugar de ‘griegos’; lo cual, por otra parte, no es de extrañar en un texto tan extenso y que su autora no alcanzó a revisar, no digamos en pruebas para su edición, sino ni siquiera mecanografiado.

Laura Mestre subraya el frescor de los poemas y el paradigma de valores en que, según creía, debía formarse la juventud; de ahí que sin traicionar su apreciación de las obras homéricas y el espíritu que las anima, manteniendo la sencilla elegancia y belleza del texto, usara un lenguaje más cercano al del posible lector, el cual sin necesidad de otros auxilios filológicos, podría disfrutar y captar adecuada-

mente el sentido del texto. Desea, indudablemente, trasladar al lector la sensación que ante ellos experimenta la traductora: “diríase que el poeta”, afirma Laura, “narrador de cosas pasadas, piensa y siente con nosotros” (1929: 267); propósito que junto a su convicción de que los poemas homéricos debían de convertirse en sustento para la formación de las nuevas generaciones, anima su labor y se transparenta a lo largo de su traducción.



Bibliografía

- ALBEAR, J. F. de. (1911) “La traducción de *La Iliada*, por Segalá”, *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias* XII. 1, 39-51.
- CHACÓN Y CALVO, J.M. (1967) “Una helenista cubana: Laura Mestre”, *El Mundo*, 2 de julio, 8, La Habana.
- DIHIGO, J.M. (1944) “La primera helenista cubana” (Discurso pronunciado ante los alumnos de Latín, Griego y Lingüística de la Universidad de La Habana el 19 de marzo de 1944) (mecanoescrito inédito), La Habana, Fondo Laura Mestre, Archivos del Instituto de Literatura y Lingüística.
- HENRÍQUEZ UREÑA, C. (1982) “Laura Mestre, una mujer excepcional”, en *Estudios y Conferencias*, La Habana, 526-539.
- HENRÍQUEZ UREÑA, M. (1967) *Panorama Histórico de la Literatura Cubana*, La Habana.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1916) “Justificación”, en *El nacimiento de Dionisos*, Nueva York.
- MARTÍ, J. (1963) *Obras Completas*, La Habana.

- MARTÍ, J. (2004) *La Iliada de Homero*, ed. crit. a cargo de E. Miranda, La Habana.
- MESTRE, L. (1929) *Estudios Griegos*, La Habana.
- MESTRE, L. (1930) *Literatura Moderna. Estudios y narraciones*, La Habana.
- MIRANDA, E. (2003) *La tradición helénica*, La Habana.
- MIRANDA, E. (2010) *Laura Mestre*, Madrid.
- MIRANDA, E. (2011) "Laura Mestre y la traducción de los poemas homéricos", *Byzantion Nea Hellás* 30, 331-64.
- MIRANDA, E. y HERRERA G. (eds.) (2010) *Actualidad de los clásicos. III Congreso de Filología y Tradición Clásicas "Vicentina Antuña in memoriam"*, La Habana.
- REYES, A. (1951) *La Iliada de Homero, traslado de Alfonso Reyes. Primera parte: Aquiles agraviado*. México.
- SEGALÁ Y ESTALELLA, L. (1927) "Introducción", en *Obras completas de Homero*. Barcelona.
- VARONA, E.J. (1980) "La Edad de Oro", en S. Arias (ed.) *Acerca de La Edad de Oro*, La Habana, 46.
- VASCONCELLOS, P.S. (2010) "Odorico Mendes, traductor brasileiro dos classicos", en E. Miranda y G. Herrera, *Actualidad de los clásicos. III Congreso de Filología y Tradición Clásicas "Vicentina Antuña in memoriam"*, La Habana, 301-308.

CAPÍTULO 14

Laura Mestre, traductora inédita de la *Odisea*

Juan Manuel Tabío
Universidad de La Habana

La ausencia de datos positivos sobre su proceso genético es un hecho que incumbe en general a la mayoría de las traducciones (los diarios de traductores, como los que le sirven a Umberto Eco en su libro *Decir casi lo mismo* para examinar el proceso mediante el cual sus novelas han sido vertidas a otras lenguas, constituyen un fenómeno reciente y sin dudas escaso). De acuerdo con George Steiner (1998: 288 ss.), “if only because it was deemed to be hack-work, the great mass of translations has left no records”. Sin embargo, este principio de alcance universal es todavía más vinculante en el caso de la cubana Laura Mestre y Hevia (1867-1944), de quien conservamos sus traducciones de la *Iliada* y la *Odisea* en unos manuscritos que aparentemente recogen una versión definitiva, pues no contienen más que algunas correcciones debidas muy probablemente a un *lapsus calami* acaecido en el momento en que el texto era pasado en limpio. Pero sobre todo por la preterición a que se ha visto sometida toda la obra de la helenista habanera, que ha hecho que –si exceptuamos las pocas, hoy casi inaccesibles, publicaciones que vieron la luz en su vida– gran parte de ella, incluso las propias traducciones, se mantenga inédita o aun extraviada. Aunque recientemente algo ha sido salvado del olvido gracias a la labor de rescate e investigación emprendida por Eli-

na Miranda Cancela,¹ quien recientemente ha recogido en un breve volumen (2010) una muestra muy representativa de fragmentos de Mestre, entre los cuales, como no podía ser de otro modo, la presencia de Homero es poco menos que ubicua.

Así, puede ser oportuno comenzar preguntando por la intención de Laura Mestre al traducir los dos poemas homéricos al español, e intentando hacer responder esta pregunta a través de los fragmentos que la traductora dedica a Homero en general y a su traducción en particular. Uno de ellos evidencia cómo el interés de Mestre por Homero es aquel de la vuelta a los orígenes: “en esa bellísima literatura está la cuna de nuestras ideas, el germen de nuestros sentimientos, la luz más esplendorosa que irradió en remotas edades la mentalidad de los pueblos de nuestra raza” (Miranda 2010: 58), y esta relación genealógica, especialmente visible a través de Homero, explica que “el mundo helénico encuentra un eco simpático en nuestros corazones” (Miranda 2010: 58). Y aunque reconoce otra fuente tal vez más decisiva para la cultura occidental –que para ella es “el alma ariana”– en la tradición judeocristiana, llama a reducir su influencia: “Rechácese como absurdo la cosmogonía hebraica, que pugna con la ciencia. Sean nuestros ideales la verdad y el saber, la honradez y el valor, y miremos con lástima el intelecto de los santos primitivos que a la vez castigaban el cuerpo y deprimían el alma” (Miranda 2010: 58). El paradigma cultural que opondrá a la *Weltanschauung* judeocristiana será, pues, el grecolatino, dentro del cual Homero es el educador por antonomasia:

La *Iliada* y la *Odisea*, libros de nuestra raza, deben formar el espíritu de la juventud. Estudiemos las obras de los sabios de nuestra edad, sucesores de los griegos y renacentistas, y procuremos conservarnos a esa altura, esparciendo las ideas y descubrimientos en un radio cada vez mayor, hasta comprender a toda la humanidad. (Miranda 2010: 75)²

¹ El presente trabajo aspira a ser una prolongación de este empeño de Elina Miranda Cancela por recuperar y promover el estudio de la obra oculta de esta helenista cubana.

² Este fragmento se titula significativamente “Imitemos a Grecia”.

Aquí Mestre reconoce su repugnancia por la autonomía del arte y su adhesión a una manera de entender la literatura que esencialmente coincide con la concepción clásica griega: “el hecho de que la estética no se halla separada de la ética”, en palabras de Werner Jaeger (1971: 49), quien, por cierto, atribuye al cambio cosmovisivo que trajo consigo el cristianismo su sustitución por “la valoración puramente estética de la poesía”. De modo que es en este interés pedagógico –tal vez sería más apropiado decir ‘psicagógico’– al que habremos de volver más adelante donde, como ha reconocido Elina Miranda Cancela,³ hay que buscar la razón última de las traducciones homéricas de Mestre.⁴ Esta conclusión debe ser muy tenida en cuenta a la hora de intentar un análisis de la traducción de la *Odisea*, pues parece indicar que la fidelidad al texto de partida será la tendencia dominante en la versión de Mestre. Por otra parte, la misma traductora se encarga de confirmarlo en un fragmento manuscrito:

Al tratar de traducir en nuestro idioma los poemas de Homero, no alteremos su estilo, recordando que no perteneció a ninguna escuela; no seamos traidores sino intérpretes de la verdad, a veces desnuda, a veces trágica de su lenguaje; pero también revelemos la infinita poesía de sus cantos. (Miranda 2010: 72)

Este imperativo de mantener sin alteraciones el estilo homérico (lo cual garantizaría, según podemos deducir de las palabras que acabamos de citar, la transmisión de “la infinita poesía de sus cantos”) nos sirve también para descartar una pretensión literaria por virtud de la cual el interés de la traductora estuviera dirigido a un texto de llegada que se considerara portador de un valor artístico intrínseco, lo cual, por cierto, constituye una novedad en lo que se refiere a la dirección a la que apuntaba la valoración general de las traducciones

³ Cf. el trabajo de E. Miranda Cancela recogido en este volumen.

⁴ En relación con esto se encuentran las ideas de Mestre sobre la enseñanza de las lenguas clásicas, específicamente del griego, y su preferencia por un sistema que “lleva más directamente al conocimiento de sus literaturas”.

homéricas en el ámbito hispanoamericano decimonónico: según Pilar Hualde Pascual (1998: 370), mientras en la Península se reivindicaban “los aspectos filológicos de la traducción”, en la América hispana el interés va a concentrarse en lo estético.⁵

En sus reflexiones acerca de la traducción de textos clásicos, Emilio Crespo (en prensa) afirma que “unas [traducciones] perciben y reflejan aspectos que en otras quedan difuminados, y unas iluminan facetas que en otras están a oscuras y en penumbra”. Antes de pasar a un análisis que nos permita poner en evidencia qué aspectos considera Laura Mestre de pertinencia para ser destacados por encima de otros que necesariamente quedarán excluidos de su traducción, quisiera detenerme un momento en el contexto en que surge esta traducción, y que de algún modo le da sentido, toda vez que el traductor traduce “after and against his predecessors” (Steiner 1998: 412).

O sea, ya que la traducción es una actividad agónica, incluso en un sentido más directo y menos subconsciente en que lo es –al menos para Harold Bloom– la propia creación literaria, y si esto es especialmente pertinente en el caso de las traducciones de obras clásicas, que por lo general ya han sido traducidas (cf. Crespo, en prensa) (no digamos ya si se trata de un autor de la estatura canónica de Homero), hay que preguntarse contra quién traduce el traductor, lo que equivale a inquirir por esos aspectos que, postergados por los predecesores, al traductor le interesan ahora sacar a la luz.

Para esto un trabajo de Óscar Martínez García (2005) resulta de gran utilidad, pues por él sabemos que las traducciones españolas a las que puede haber tenido acceso Mestre, además de la muy arcaica de Gonzalo Pérez –del siglo XVI y titulada *Ulixea*– son las del mexicano Mariano Esparza y los peninsulares Antonio de Gironella, Ricardo Canales y Carlos Baráibar. Con excepción de la de Canales, estas traducciones están recogidas en verso, con lo que la elección de la prosa por Mestre es el primer y más evidente rasgo estilístico que adopta la cubana en contra de la tendencia predominante en el siglo

⁵ En esto Mestre va en contra, también, de su ilustre compatriota José Martí, de quien no acusa tener conocimiento.

diecinueve. Sin embargo, si bien no podemos descartar que Mestre hubiera podido tomar a esta traducción como modelo en cuanto al uso de la prosa se refiere, el hecho de que Canales tradujera del francés –por cierto que sin mucha fortuna, según la opinión de Martínez García– y no directamente del original homérico es razón suficiente para que consideremos que ambas traducciones –la de Canales y la de Laura Mestre– están inspiradas por fines esencialmente distintos.

En el caso de la traducción de Esparza, Martínez García (2005: 165) señala como sus rasgos más significativos el que esté “fuertemente orientada al embellecimiento del texto de llegada”, así como su “estilo ampuloso y grandilocuente”. El propio Esparza admite en el prólogo con que acompaña la traducción que omite “repeticiones del texto” e incluso algún pasaje que el juicio del traductor no considera digno de su personal visión de Homero. Esto bastaría para hacernos una idea de que la fidelidad al texto fuente no es una prioridad de esta traducción, lo que puede relacionarse también con el hecho de que los endecasílabos en que está vertida no renuncien a la rima consonante.

Por su parte, Gironella, que prescinde sin embargo de la rima, tampoco aspira a trasladar con demasiada fidelidad un texto que, en palabras de Martínez García, “no parecía tener en gran estima” (Martínez García 2005: 175). Además de que, ignorante del griego, traduce indirectamente del francés al igual que Canales, Gironella suprime u oculta bajo eufemismos todo aquello que en su consideración se aparta del “buen gusto”, esa severa noción de neoclasicista memoria.

Muy distinto es el caso de Baráibar, cuya traducción, según Martínez García, tiende “a la combinación entre la exactitud en el traslado y la adecuación del resultado a la poética y al genio de la lengua castellana” (2005: 164). Si bien el empleo del verso y, en íntima vinculación con ello, este empeño por hacer del texto de llegada una obra de valores estéticos intrínsecos van a estar ausentes en la traducción de la helenista habanera, la profundidad de los conocimientos filológicos de Baráibar, que para Martínez García incluyen lo estrictamente lingüístico y lo cultural, lo acercan a Laura Mestre, quien, habiendo dedicado su vida al estudio de las letras griegas, demuestra

tener conocimiento de las discusiones alrededor de la cuestión homérica dadas en el seno de la academia europea.

En un fragmento manuscrito, Mestre menciona algunos nombres de autores que han discurrido sobre Homero, tanto antiguos como modernos (entre estos últimos, junto a poetas y pensadores, a no pocos filólogos): “Aristarco y Aristófanes el gramático; Zenodoto, Calistrato y los escoliastas; Stacio, Marcial, Knight, Dugas Montbel, Wolf, Kois, Spohn, Ruhnkenius, Vico, Mad. Dacier, Monti, Pope, Goddick, Leconte de Lisle, Ilgen, Tzetzes, Barnier y Lavagnoli, Hermann, Hermosilla y Segalá Estalella” (Miranda 2010: 75). Asimismo, en una página de sus *Estudios Griegos* leemos: “En torno al núcleo primitivo de la *Ilíada* y la *Odisea* se fueron agregando poesías de aedas posteriores (...) otras quedaron fuera y formaron himnos separados” (Miranda 2010: 58), y en otro fragmento sobre la *Ilíada*, poema que considera el resultado de la unión de dos obras independientes, nos dice sobre las rapsodias que la constituyen que, “conservadas por tradición en la memoria del pueblo heleno durante tres o cuatro siglos, experimentaron numerosas alteraciones y adiciones de cantos enteros, llegando a ser, en cierto modo, una obra colectiva” (Miranda 2010: 72). A juzgar por estas noticias, podríamos concluir que Mestre se adscribe a la tendencia analítica que, por decirlo *grosso modo*, descrea de la existencia de un creador único de los poemas.

Sin embargo, en el prefacio del que hace preceder su traducción de la *Odisea* incluye una noticia que contradice el pasaje anteriormente citado con el que Mestre parece adherirse a las opiniones de Kirchhoff y Willamowitz referentes a la presencia de dos ciclos diversos en la composición del poema: “La *Odisea*, poema homérico posterior a la *Ilíada*, es la más hermosa lección de arte que ofrece la literatura clásica. A diferencia de la *Ilíada*, su composición es perfecta, no tiene cantos ni fragmentos de otro poema” (Miranda 2010: 74). Todavía más significativa es a este efecto su traducción del primer verso de la *Ilíada*⁶ y la apostilla que coloca tras la declaración en que

⁶ Cf. la convincente interpretación de E. Miranda Cancela en su trabajo recogido en este volumen.

presentaba a esta obra como “poema colectivo”: “*Con todo*, Homero, el genial creador de la epopeya clásica, vive desde hace treinta siglos en los versos más espontáneos de esta obra a un tiempo humana y divina”⁷ (Miranda 2001: 72).

En estas palabras podemos apreciar claramente, creo, la posición paradójica de Laura Mestre ante la cuestión homérica: si por un lado se muestra inclinada a suscribir los presupuestos de la escuela analítica, una aguda intuición de la excelencia poética de Homero le impide dejar de reconocer la huella de un gran poeta en los poemas que coloca en las cimas de la literatura occidental, como si su convicción en la influencia de las obras homéricas en la formación –entendida en su sentido humanista más alto– colisionara con el abuso del Método en que incurre el Análisis.

Jean Bollack (1997: 29-65) plantea el dilema entre analistas y unitarios como el antagonismo irreductible entre los defensores de la presencia de una voluntad artística en los poemas mediante argumentos que son considerados pueriles, en un ambiente en que las humanidades padecen de ese complejo de inferioridad metodológica del que ha hablado Gadamer, y quienes poseen la ciencia –esto es, una disciplina asegurada epistemológicamente, a la manera de las *Naturwissenschaften*– y, por ello, degradan el valor específico del tradicional objeto de estudio de los estudios clásicos, una vez que la exégesis queda depuesta: al resultar imposible “apoyarse en un texto oscuro, que necesita ser elucidado” (Jean Bollack 1997: 36), la explicación del texto –y con ella sus presuntos valores estéticos y espirituales– se ve relegada a un nivel inferior. Podemos ver, entonces, cómo estas dos direcciones divergentes coinciden en la persona de Laura Mestre, quien, instruida en la ciencia filológica –aunque, eso sí, de forma autodidacta y en un ámbito cultural periférico y muy alejado de las cátedras alemanas y francesas–, encuentra en la entidad autorral Homero una hipótesis de la que no puede permitirse prescindir.

Es preciso referirse ahora al último de los nombres que integran un catálogo anteriormente citado, y que debemos suponer fre-

⁷ El énfasis es nuestro.

cuentados por Mestre: el de Luis Segalá y Estalella, quien en 1908 había publicado sus traducciones en prosa de la *Iliada*, y en 1910 de la *Odisea*, y que están, en palabras de Óscar Martínez García (2005: 176), “debidas por completo al texto de partida”. El propio Segalá declara sus intenciones en el prólogo a la edición de 1927, donde admite haberse propuesto poner los poemas homéricos “al alcance de todos los españoles e hispanoamericanos”, y “verter los poemas íntegra y literalmente, (...) sin quitar siquiera un epíteto, y sin añadir más que lo necesario para la recta inteligencia de cada frase” (Segalá 1927: LXIX).

Es improbable que las traducciones de Segalá, que abarcan también los *Himnos* y las demás obras atribuidas en la antigüedad a Homero, hayan servido de modelo a la elección de la prosa por Mestre, pues sabemos por el testimonio de Juan Miguel Dihigo que desde los años ochenta del siglo diecinueve había emprendido su labor de traducción,⁸ aunque sí es del todo verosímil que las versiones de Segalá le sirvieran para confrontarlas con las suyas, toda vez que, como hemos visto, ambas se alejan considerablemente del ideal que en el siglo XIX rigió la traducción homérica.

Pasemos ahora a examinar, tan exhaustivamente como sea posible, una muestra representativa (me refiero al proemio) de la traducción de Laura Mestre de la *Odisea*,⁹ sin perder de vista la de Segalá:

Háblame, Musa, de aquel varón ingenioso que anduvo errante largo tiempo, después de haber destruido la sagrada ciudad de Troya; que vio los pueblos y conoció las costumbres de muchos hombres, y sufrió en su corazón muchas penas, sobre el mar, luchando por su vida y la vuelta de sus compañeros. Y no pudo salvarlos a pesar de su deseo: perecieron por su misma demencia ¡insensatos! Pues se comieron los bueyes del Sol, hijo de Hiperión, y este les quitó el día de su

⁸ En lo que se refiere al testimonio de Dihigo, y a la explicación sobre la consignación de los años que la traductora incluye en la rúbrica de los manuscritos (1939 en el caso de la *Odisea*), cf. el trabajo de E. Miranda Cancela en este mismo volumen.

⁹ En el desconocimiento del texto del que se sirvió Mestre, he tenido en cuenta sobre todo las ediciones de Page, Capps y Rouse (1938) y Bérard (1924).

regreso. Musa, hija de Júpiter, cuéntanos algo de estas aventuras. (Manuscrito inédito)

Si Mestre ve en la tendencia al hipérbaton de las lenguas clásicas una virtud intelectual,¹⁰ podemos apreciar sin embargo cómo prefiere prescindir de este rasgo estilístico y ajustarse al orden sintáctico natural de la lengua española, de manera que pueda transmitirse el sentido más eficazmente. El hecho de que sea imposible rendir todos los matices del original, de que siempre haya que elegir entre uno u otro, según el caso, seguramente es responsable de su aguda conciencia sobre el carácter inferior de la traducción en relación al original clásico: “Traducir del griego al castellano es copiar en yeso una obra en mármol, es trabajar con un material inferior” (Miranda 2010: 76).

Esto también es aplicable a la cuestión de los epítetos¹¹. En este caso, Mestre, a diferencia de Segalá, elige mantener la “conciación” aun a costa de “omitir ideas”, pues vemos cómo traslada el *πολύτροπον* del primer verso por el adjetivo “ingenioso” (Segalá, en cambio, prefiere renunciar al adjetivo simple y se vale de la perífrasis, ciertamente más precisa, “de multiforme ingenio”). Esta tendencia se expresa asimismo en otros epítetos.¹²

Al igual que Segalá, *μοι ἔννεπε* se convierte en “háblame”, pero a diferencia de este, que prefiere anteponer la traducción de la subordinada temporal *ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε* (I, 2) a la de relativo *ὄς μάλλα πολλά / πλάχθη* (“después de destruir la sacra ciudad de Troya, anduvo peregrinando larguísimo tiempo”),

¹⁰ Cf. Miranda (2010: 76): “qué esfuerzo mental no supone la comprensión rápida de idiomas regidos por el hipérbaton, el que un simple final de voz, o una palabra a la terminación de un período, dan la clave del sentido completo”.

¹¹ Cf. Miranda (2001: 72): “La versión de los epítetos, tan frecuentes en Homero, es una de las dificultades mayores, pues el sustituirlos con una palabra es omitir ideas y el explicarlos con una frase, es perder la concisión y sencillez del estilo”.

¹² Para ceñirnos a los relacionados con los náuticos y a dos ejemplos: *νησὶν εὐστέλμοισιν*: “sólidas naves”; *νησὶν εἰσῆς*: “pulidas naves”. Para Segalá: “bien construidas naves” y “bien proporcionadas naves”, respectivamente.

Mestre respeta el orden del original, y elige, frente al infinitivo de presente de Segalá, uno de perfecto que pueda expresar el matiz aspectual del aoristo ἔπερσε, aunque Segalá, al enfatizar mediante el superlativo “larguísimo tiempo”, hace más justicia a la forma redundante μάλα πολλά. En el verso tercero, Mestre repite, contra el asíndeton del original respetado por Segalá, el relativo “que” (“que vio los pueblos...”). No obstante, esta elección de la traductora seguramente se debe al hecho de que en el original (πολλῶν δ’ ἀνθρώπων ἶδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω) (I, 3) aparezca tras la palabra que inicia el verso la partícula copulativa δέ, expresión de una propiedad del griego clásico por virtud de la cual esta lengua, en palabras de Laura Mestre, “puede expresar [...] los matices más delicados del pensamiento con el uso de partículas conjuntivas, que también suplen la puntuación” (Miranda 2010: 76), de modo que el empleo de un relativo ausente en el original debe ser entendido como la solución que encuentra la traductora de reflejar un matiz ilativo que de lo contrario se hubiera perdido.

Ἄστεα es traducido por “los pueblos” (aunque se trata aquí de una corrección a su elección primera y acaso más literal: “las ciudades”; Segalá se vale de “las poblaciones”) y el término νόον por “las costumbres”, de idéntico modo en ambos traductores. En el verso siguiente, llama la atención, por razones en que después nos detendremos, la manera en que cada traductor traduce la frase circunstancial ἐν πόντῳ: “sobre el mar” (Mestre) y “en su navegación por el ponto” (Segalá, que amplifica al añadir un sintagma). También difieren las traducciones de otras dos frases: πάθεν ἄλγεα (Mestre: “sufrió muchas penas”; Segalá: “padeció muchos trabajos”) y ὄν κατὰ θυμόν (Mestre: “en su corazón”; Segalá.: “en su ánimo”; por cierto que ambos aquí renuncian a mantener el orden sintáctico del original).

En el quinto verso, Mestre vierte el participio ἀρούμενος, aun bajo el riesgo de hacer cierta violencia a la gramática castellana, por una estructura semejante: el gerundio “luchando”, mientras que Segalá evita usar un gerundio y se vale de una perífrasis: “en cuanto procuraba salvar...”. Tenemos aquí otra aplicación del fenómeno ya visto anteriormente en relación con la traducción de los epítetos:

Mestre opta por la concisión y Segalá por la fidelidad al sentido (y, en este caso, a la corrección lingüística). El término ψυχή es traducido por ambos como “vida” pero no así νόστος, que Mestre vierte simplemente por “la vuelta”, mientras que Segalá agrega a la misma palabra castellana el sintagma “a la patria”.

En el verso siguiente vuelve a mostrarse Segalá más enfático que Mestre al traducir ἀλλ’ οὐδ’ ὧς ἐτάρους ἐρύσσατο (I, 6) por “mas ni aun así pudo librarlos”, frente a “y no pudo salvarlos” de Mestre, quien, probablemente teniendo en cuenta la frecuencia con que aparecen en la lengua original estas formas conjuntivas a las que se ha referido en un fragmento ya citado, habría decidido no traducirlas todas literalmente, como hace Segalá, más apegado en este caso al texto.

Otro tanto ocurre con el verso séptimo, en que se invierte lo que habíamos visto a propósito del tercero: ahora es Mestre quien se abstiene de reflejar la partícula γάρ y traduce de modo asindético (“perecieron por su misma demencia”), mientras Segalá abre la frase con una forma ilativa (“y todos perecieron...”). Sin embargo, en el verso octavo, lo que en el original es una oración de relativo con antecedente en el verso sexto (ἐτάρους) y en la interjección νήπιου, que ambos traductores vierten como “¡insensatos!”, Mestre, tal vez porque percibe en ella un matiz causal que le interesa hacer explícito, se vale de una oración de este tipo (“pues se comieron los bueyes del Sol...”) mientras que Segalá emplea una yuxtapuesta (“comiéronse las vacas del Sol...”).

En el verso noveno, el αὐτάρ original, del que Segalá hace caso omiso, es reflejado por Mestre a través de una conjunción copulativa (“y este les quitó el día de su regreso”); el resto del verso (ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ) es asimismo traducido más literalmente por Mestre como “este les quitó el día de su regreso”, frente al ligeramente más libre “el cual no permitió que les llegara el día del regreso” de Segalá. En el último verso del proemio, es Mestre la que se toma la libertad de añadir el término “aventuras” frente al parco relativo neutro plural partitivo del original (τῶν), en lo que Segalá traduce “una parte de tales cosas”, así como refleja el adverbio ἀμόθεν, a diferencia de la cubana.

Espero haber puesto de manifiesto mediante este análisis cómo el grado de fidelidad alcanzado por ambos traductores es análogo: aunque en ocasiones uno se aparte más del sentido original que la otra, en otros momentos ocurre el caso inverso, si bien la tendencia a la amplificación es en ambos igualmente escasa. No obstante, si hay que encontrar un rasgo de la traducción de Laura Mestre que la haga distinguirse de la de Segalá, este va a residir en la pretensión de sencillez estilística de la cubana, que hemos visto cómo erigía en precepto en un fragmento ya citado.¹³

Hacíamos notar en la comparación de las versiones del proemio que cuando Segalá traducía “ponto”, Mestre se valía de “mar”. Del mismo modo, la pregunta formularia ποιόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων; es trasladada por Mestre: “¿qué palabras se han escapado de tu boca?”, e incluso (III, 230): “de tus labios”; mientras que Segalá emplea el giro: “del cerco de tu boca”. Y si en la traducción de Segalá del pasaje del primer canto Atenea, bajo la apariencia de Mentos, llega al palacio de Odiseo y halla a los pretendientes que se entretienen jugando “a los dados”, en la de Mestre los encuentra en cambio aplicados a “el juego de dominó”, que es como traduce el dativo instrumental homérico πεσσοῖσι. La preferencia de Mestre por el empleo de vocablos propios de un registro más llano se observa, por citar solamente un ejemplo, en la traducción del nombre ἀμφίπολος (“trinchante” para Segalá, “sirviente” para Mestre).

De hecho, creo que la mayoría de las ocasiones en que la he-lenista se aparta de la literalidad se debe a esta tendencia a acercar su traducción al lector común. Esto se observa frecuentemente en la simplificación de estructuras que en el original poseen cierta complicación. Verbigracia: cuando traduce el ὀσόμενος πατέρ’ ἔσθλὸν ἐνὶ φρεσίν (I, 115) referido a Telémaco directamente como “pensando en su valiente padre”, frente a Segalá: “tenía el pensamiento fijo en su valeroso padre” (elección que, aunque tampoco es estrictamente literal, ciertamente refleja mejor la estructura típicamente homérica

¹³ A idéntica conclusión conduce un examen de la traducción de Laura Mestre de la *Iliada*. Cf. el trabajo de E. Miranda Cancela en este mismo volumen.

del original).¹⁴ A esto debemos añadir lo relativo a la frecuente interjección ἀλλ' ἄγε, traducida invariablemente por Segalá por una forma notablemente “literaria” como “¡ea!”, y que Mestre traduce –por cierto que con más fidelidad al verbo original- por “vamos”, además de lo que concierne a la traducción de los patronímicos y a los teónimos latinos.¹⁵ Quiero terminar este breve escrutinio con un caso esporádico aunque significativo: la versión del vocablo ἡμίονοι (IV, 636) por “mulitos”, un diminutivo por medio del cual Mestre sintetiza la circunstancia de que estén sin domar, y que Homero expresa analíticamente (mediante el adjetivo ἀδμηῆτες).

Hay que reconocer que esta elección estilística de la traductora no deja de ser problemática: si Stephen MacKenna, el traductor de Plotino al inglés, pedía que el estilo de las traducciones de obras antiguas fuera siempre moderno y “in the language of today” (cf. G. Steiner 1998: 282), ya que “Plato was modern to Plato”, Homero, a diferencia de Platón, no resultaba moderno para los oyentes o los lectores de la Antigüedad clásica, y el arcaísmo y la extrañeza deliberados de su lenguaje son la expresión de una voluntad de estilo, al mismo tiempo que un resultado del modo de composición específico que generó los poemas. Sin embargo, vemos cómo Laura Mestre prefiere sacrificar ese rasgo del estilo homérico en tanto pueda garantizar una más eficaz divulgación de los poemas.

Esto no significa, en cualquier caso, que Laura Mestre se abstenga de reflejar la presencia de las fórmulas, tan llamativa en la dicción homérica. Si bien, como también sucede en su traducción de la *Iliada*,¹⁶ no siempre traduce de manera idéntica fragmentos o grupos de versos que en el original lo son,¹⁷ esto parece deberse en la mayoría

¹⁴ Otro ejemplo: la formularia expresión αὐτὰρ ἐπεὶ σπεῖσάν τ' ἔπιον θ', ὅσον ἤθελε θυμός: “después que ofrecieron libaciones y bebieron a su gusto” (Mestre); “hechas las libaciones y habiendo bebido todos cuanto les plugo” (Segalá).

¹⁵ Cf. el trabajo de E. Miranda Cancela en este volumen.

¹⁶ Cf. el trabajo de E. Miranda Cancela en este volumen.

¹⁷ νῆα θοῆν es traducida alternativamente como “rápida nave” o “ligera”; la traducción del epíteto referido a Atenea γλαυκῶπις vacila entre “de brillantes ojos” -forma predominante- y “azules”; la del sustantivo θυμός, entre “corazón”, “ánimo” y “espí-

de los casos o bien a un descuido de la traductora, o bien a su propósito de evitar una repetición inexistente en el original o una cacofonía, pero no a una intención de resaltar matices diversos del sentido de un término en dependencia del contexto específico en que se encuentre.

Antes bien, Mestre demuestra poseer en algunas ocasiones –que se repiten con una frecuencia que nos impide suponer que sean debidas al azar– una sensibilidad especial para transmitir al lector el carácter formulario de ciertos pasajes. Por ejemplo, en el pasaje en que Zeus anuncia que todos los dioses velarán por el regreso de Odiseo (I, 77), la oración de finalidad ὅπως ἔλθῃσι es traducida por la frase “a fin de que regrese a su patria”, exactamente la misma empleada diez versos más adelante para la versión de una expresión griega diferente (ὡς κε νέηται). Creo que la explicación de esta repetición en la traducción española (Segalá, por ejemplo, mantiene la diferencia original) podría radicar en que, si en efecto ambas formas griegas son distintas, pueden poseer ellas mismas un carácter formulario que la traductora no puede expresar de otra manera que valiéndose de una forma idéntica para ambas. Con ello, por lo demás, hace uso, para expresar una idea ya enunciada pocos versos antes, de la repetición literal, un procedimiento muy habitual en la economía estilística homérica pero que por circunstancias accidentales de la métrica (la primera frase ocupa el primer hemistiquio del verso y la segunda llena el último colon) no figura en el original.

Algo similar ocurre con acciones recurrentes, como, por ejemplo, cuando los dioses infunden en los hombres el estado del sueño. Si el poeta se vale, en dos pasajes diferentes, de verbos distintos aunque de similar sentido (por ejemplo, βάλε y ἔχευε, ambos con γλυκὺν ὕπνον como objeto) (II, 395 ss.), la traducción de ambos será la misma, con lo cual traslada con mayor fortuna el carácter predominantemente formulario de dos acciones análogas: “la diosa de ojos brillantes vertió en sus párpados dulce sueño”.

ritu”, y el adjetivo “juicioso” desplaza en algún momento a “prudente” como epíteto recurrentemente atribuido a Telémaco, etc.

Si de procurar insertar la traducción de Laura Mestre de la *Odisea* en alguno de los tantos modelos propuestos a lo largo de más de dos milenios de reflexión sobre el tema se trata, tendríamos que concluir adscribiéndola al grado intermedio (*metaphrase*) de los tres que reconoce el socorrido esquema de Dryden, entre el estricto literalismo y la imitación libre, aunque menos distante de aquel que de esta. Más útil, sin embargo, resulta el modelo de Goethe –por cierto, uno de los autores modernos más citados por Mestre–, que conjuga el aspecto formal con el cronológico, el primero y más modesto de cuyos modos está dirigido a familiarizar al lector con culturas lejanas, acercando la traducción a su sensibilidad y a su universo referencial. Por último, si recurrimos al modelo planteado por George Steiner en *After Babel*, con el que su autor pretende superar a los anteriores, habría que situar un énfasis especial sobre el tercero de los cuatro movimientos hermenéuticos que para Steiner comporta toda traducción: aquel que se encarga de incorporar el texto traducido al contexto cultural de la lengua de llegada. En el caso de Laura Mestre, esta incorporación se logra, como espero haber puesto en evidencia con estas palabras, a través de la domesticación, de la postergación, hasta donde esto sea posible, de toda rareza que impida al lector cubano contemporáneo la inteligencia de la obra homérica.



Bibliografía

BÉRARD, V. (ed.) (1924) *Homère: L'Odyssee*, Paris.

BOLLACK, J. (1997) *La Grecia de nadie. Las palabras dentro del mito*, México.

CRESPO, E. (en prensa) "La traducción de obras literarias clásicas grecolatinas", en *Actas de las primeras jornadas*

hispanoamericanas de traducción literaria, Rosario.

HUALDE PASCUAL, P. (1999) "Valoración de las traducciones de Homero en los siglos XIX y XX en España e Iberoamérica: de Hermosilla a Leconte de Lisle", en M^a C. Álvarez Morán & R. M^a Iglesias Montiel (eds.) *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: Actas del Congreso Internacional Contemporaneidad de los Clásicos*, Murcia, 369-377.

JAEGER, W. (1971) *Paideia: los ideales de la cultura griega*, La Habana.

MARTÍNEZ GARCÍA, O. (2005) "La traducción de obras literarias clásicas grecolatinas", en F. García Jurado (ed.) *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, Málaga, 161-180.

MIRANDA CANCELA, E. (2010) *Laura Mestre*, Madrid.

PAGE, T. E., Capps, E. & Rouse, W. H. D. (eds.) (1938) *The Odyssey of Homer*, London/Cambridge.

SEGALÁ Y ESTALELLA, L. (1927) *Obras completas de Homero*, Barcelona.

STEINER, G. (1998) *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford.

CAPÍTULO 15

Las traducciones de Homero en América Latina As traduções de Homero na América Latina

Emilio Crespo y Jorge Piqué

Universidad Autónoma de Madrid

1. *Introducción*

El propósito de este ensayo es ofrecer una somera información sobre las traducciones de Homero publicadas en América Latina. La primera de las dos partes de las que consta está dedicada a las traducciones en español y está redactada en español. La relación comienza con la versión latina de la *Iliada* del mexicano Francisco Xavier Alegre (1776) –la primera publicada por un erudito nacido en Latinoamérica– y sigue con la única que se publicó en el siglo XIX. Del primer tercio del siglo XX son las del chileno Guillermo Jüneman, del argentino Lucio A. Lapalma, de la cubana Laura Mestre, del argentino Leopoldo Lugones y del colombiano Leopoldo López Álvarez. Las publicadas en la segunda mitad del siglo XX son todas mexicanas: de Alfonso Reyes, de Rafael Ramírez Torres y de Rubén Bonifaz Nuño, publicada en dos volúmenes a fines del decenio de los noventa y que tuvo una segunda edición en un solo volumen ya en 2005.

La segunda parte, redactada en portugués, trata sobre las traducciones al portugués, especialmente sobre las publicadas en Brasil. La primera versión publicada de la *Iliada* traducida al portugués fue realizada por Manuel Odorico Mendes aún en el siglo XIX. Del mis-

mo autor fue la primera versión completa de la *Odisea*, que se publicó ya en 1928. Solo hace pocos años dos investigadoras brasileñas, Raquel da Silva Yee y Rosane de Souza, hallaron el Prólogo que el traductor redactó poco antes de su muerte y que ofrece importantes novedades. A continuación, trataremos brevemente sobre las demás traducciones brasileñas de los siglos XX y XXI: las de Carlos Alberto da Costa Nunes, de Haroldo de Campos de la *Ilíada*, publicada en el decenio de los noventa, de Donald Schüller de la *Odisea* (2007), de Traiano Vieira y de Christian Werner. Con alguna excepción, apenas mencionaremos las traducciones publicadas en España y Portugal.

Como se ve, la mayor parte de las traducciones a las lenguas iberoamericanas son del siglo XX. En el siglo XXI ya, se han publicado en Alianza Editorial las españolas de Carlos García Gual de la *Odisea* (2004) y de Óscar Martínez García de la *Ilíada* (2010). En Alma Mater, Colección de Autores Griegos y Latinos, se han publicado entre 1991-2009 los tres primeros volúmenes (cantos 1-17) de la edición y traducción de J. García Blanco y Luis M. Macía, que pronto estará completa. M^{ra} Antonia García Velázquez publicó una versión en prosa de los *Himnos homéricos. Batracomiomaquia* (2000). José B. Torres, que había editado y traducido el *Himno homérico a Deméter* (2001), publicó una buena versión en prosa de los *Himnos homéricos* (2005). En Portugal se ha editado la de Frederico Lourenço de la *Ilíada* y de la *Odisea* (2005 y 2003).

2. Bibliografía

El punto de partida de este ensayo lo constituye la *Bibliografía hispano-latina clásica* acompañada por la *Miscelánea y notas para una bibliografía greco-hispana* de Marcelino Menéndez y Pelayo, que repasa las traducciones hasta comienzos de siglo XX y se cierra con las cartas que el sabio erudito santanderino escribió a Luis Segalá y Estalella cuando este le envió sendos ejemplares de sus versiones recién aparecidas de la *Ilíada* y de la *Odisea*.¹ También nos han sido de gran ayuda

¹ Hemos consultado la edición preparada por Sánchez Reyes (1952).

la tesis doctoral de Óscar Martínez García (2004) sobre las traducciones homéricas al español en los siglos XIX y XX, las publicaciones de Luis Arturo Guichard (2004 y 2006) sobre las versiones de Alfonso Reyes y sobre la versión de la *Odisea (Ulyxea)* de Gonzalo Pérez (la segunda más antigua a una lengua moderna excluida el latín) y varios artículos de Pilar Hualde Pascual.² El primero de los firmantes de este artículo ha publicado un resumen de las traducciones a las lenguas hispánicas en el lema “Homero” del *Diccionario de la historia de la traducción en España* (2009).

3. *Las traducciones homéricas como síntoma*

Un informe sobre las traducciones homéricas realizadas en América Latina equivale en cierta medida a trazar una breve historia de un aspecto de la literatura latinoamericana. La calidad y la densidad de traducciones homéricas coinciden normalmente con las de la literatura escrita en la lengua de llegada. Igualmente, la densidad y calidad de las traducciones homéricas constituyen un síntoma de las de la literatura de las lenguas occidentales modernas. Algunas traducciones de Homero al inglés, francés, alemán, italiano o griego forman parte de la literatura escrita en esas lenguas o fueron publicadas por autores que ocupan puestos destacados en la historia de la literatura de esas lenguas. Así, las traducciones inglesas de A. Pope y en fecha moderna de R. Lattimore, las francesas de Madame Dacier y del poeta parnasiano Leconte de Lisle, la italiana de V. Monti,³ las alemanas de Voss y de Schadewaldt, las griegas de Katzantzakis-Kakridís (1985) de la *Iliada* y la reciente de Maronitis (2009) de la *Odisea* forman parte de la historia de la literatura de las respectivas lenguas. Es decir, la

² Aparte de otros, igualmente valiosos, que no pertenecen a nuestro tema, Hualde Pascual (1999).

³ Y también las de Calzecchi Onesti (Giulio Einaudi Editore, 1963, reimpresión muchas veces), Tonna (Garzanti, 1974, reimpresión muchas veces), Ciani (Marsilio Editori, 1990), Cerri (Bur, 1996) y Paduano (Einaudi, Biblioteca della Pléiade, 1997).

calidad de las traducciones de Homero es un síntoma del valor de esa literatura. Además, el abundante número de traducciones homéricas a cada lengua ha creado una metaliteratura sobre el tema, de la que la monografía de G. Steiner (1996) es la representación más conocida.⁴

La teoría de la traducción ha estado también muy ligada a la práctica de las traducciones homéricas. Si se repasa, por ejemplo, la *Teoría y crítica de la traducción: Antología* (Santoyo 1987), que ofrece una bien seleccionada y cómoda recopilación de escritos de distintos autores sobre la traducción, se encontrará textos de al menos cuatro traductores de Homero al español: Ignacio García Malo, José Gómez Hermosilla, Alfonso Reyes y Agustín García Calvo. Es decir, la teoría de la traducción está históricamente ligada a la práctica de la traducción de Homero.

En las versiones de obras literarias –distinto es el caso de las traducciones de obras técnicas–, se suele distinguir entre las llamadas filológicas y las llamadas poéticas o literarias. Siempre ha habido un contraste entre ambas orientaciones; pero el debate entre los dos polos representados por las traducciones filológicas o literales y las literarias o poéticas se agudizó en el siglo XIX como consecuencia de la investigación histórica y filológica. A trazar como objetivo la literalidad contribuyeron Walter Benjamin (1972) y Vladimir Nabokov,⁵ defensores a ultranza de la traducción literal.

Hasta la segunda mitad del siglo XIX no hubo la tensión dialéctica que ahora entendemos que hay entre las llamadas traducciones filológicas, atentas a reproducir la literalidad del significado expresado por la obra original, y las orientadas a transferir un poema de una lengua a otra. El juicio de R. Bentley, profesor de Cambridge, sobre la traducción inglesa que Alexander Pope realizó de la *Ilíada* y de la *Odisea*, es sintomático de esta contraposición: “es un buen poema, pero no es Homero” (cf. Sandys 1903: 410 s.). Todas las traducciones elaboradas desde comienzos del siglo XX están obligadas a tomar en cuenta los nuevos conocimientos lingüísticos, los hallazgos

⁴ Para la literatura española, cf. Pallí Bonet (1953).

⁵ Nabokov no hizo una traducción literal de *Alice in Wonderland*, pero sí de *Eugene Onegin*.

arqueológicos que se han venido haciendo desde la segunda mitad del siglo XIX, que situaron los poemas homéricos en un espacio histórico, y los descubrimientos que se hicieron a partir de las tesis de Milman Parry hacia 1925 sobre la tradición oral de la épica griega arcaica (cf. Parry 1972). Estos conocimientos son raramente accesibles al poeta traductor y por ello las traducciones han sido desde entonces un cometido más propio de profesores que de poetas, aunque aquellos no siempre tienen aliento poético. Los clasicistas desconfiamos de las traducciones publicadas por personas de las que no hay constancia de que conozcan la cultura clásica aun en mínimo grado. Este conflicto permanece hoy. Se ha producido así una disociación entre los interesados en poesía que leen a Homero y los que leen a Homero con el fin de recobrar el sentido literal.

El debate entre Arnold Matthew y Francis W. Newman a propósito de la traducción de la *Iliada* al inglés que este último publicó en 1856 y la atención social que atrajo esta polémica constituyen una manifestación de estos dos enfoques de la traducción literaria: el de las personas interesadas en recuperar el sentido literal e histórico y el de los que pretenden recuperar la condición poética de los poemas homéricos. Newman publicó una traducción en “a more or less antiquated idiom” (Arnold 1861: 6 s.) repleto de ecos del anglosajón y en verso con ritmo basado en la aliteración o repetición de consonantes. El traductor tenía el propósito de comunicar la extrañeza arcaica y el carácter remoto del original. Según G. Steiner (2004: 371), el resultado “is often close to illegibility”. Con motivo de la publicación de esta traducción, Arnold, catedrático de Poesía en Oxford, pronunció tres conferencias en 1860 sobre las traducciones inglesas de Chapman (de la *Odisea*), Pope y Cowper y las recientes –en aquel momento– de Wright y de Newman. Este último replicó, y Arnold respondió a la réplica.⁶ Este, que en la primera de estas obras suyas estableció algunos rasgos del estilo homérico,⁷ se decantaba por el

⁶ Arnold (1861); Newman (1861); Arnold (1862).

⁷ Los rasgos del estilo homérico eran “eminent rapidity”, “eminent plainless and directness in both vocabulary and syntax”, “eminent plainless in matter and ideas” y “eminent nobility” (Arnold 1861).

hexámetro en la traducción y trataba de conseguir que esta fuera un *simulacrum*, no de los poemas originales, sino de la experiencia de leer el griego homérico en la universidad hoy. La solución de Arnold tenía un fin pedagógico: los clásicos griegos murieron, pero la literatura está naciendo.

Así, las traducciones de Homero parecen ser síntomas de la calidad y densidad de la literatura escrita en una lengua y están estrechamente relacionadas con aspectos esenciales en la teoría de la traducción, como la cuestión de si el verso debe ser traducido en verso y la de si es posible la traducción de la poesía, *tout court*.

3.1. La traducción latina de la *Ilíada* del P. Francisco Xavier Alegre

Las traducciones de Homero en América Latina comienzan con la versión de la *Ilíada* al latín del mexicano Francisco Xavier Alegre (1729-1788), *Homeri Ilias Latino carmine expressa*, publicada en Bolonia en 1776 y reeditada con revisiones en Roma en 1778⁸. He aquí la escueta pero enjundiosa noticia que da Marcelino Menéndez y Pelayo sobre esta versión (1952: 61):⁹

El P. Francisco Xavier Alegre, natural de Veracruz, uno de los jesuitas desterrados a Italia, es autor de una hermosa versión de la *Ilíada* en hexámetros latinos. Imprimióse en Bolonia, 1776, con un poema original del mismo Alegre, *De expugnatione Tyri*. Pero la edición que poseo es la 2ª, cuya portada dice así: «Francisci Xaverii Alegre Mexicani Veracrucensis, *Homeri Ilias, latino carmine expressa. Editio romana venustior, et emendatior. S. E. Apud Salvionem, typographum Vaticanum, 1788.*» 4.º X + 456 pp. Cuidó de esta edición Juan de Malo Villavicencio, amigo y paisano del autor. La *Ilíada* de Alegre tiene un sabor mucho más *virgiliano* que *homérico*, y este es su defecto. El traductor no lo tenía por tal, y en el prólogo dice:

⁸ Según Laird (2003: 167-76), hubo una edición anterior a la de Bolonia, publicada en Forlì en 1773.

⁹ Cf. también Fabri (1956). Para otra valoración de la misma traducción, cf. García de Paso Carrasco & Rodríguez Herrera (1998: 283-300).

Poetarum igitur Principis mentem, non verba, latinis versibus exprimere conati, Virgilium Maronem, Homeri, inquam, optimum et pulcherrimum interpretem, ducem sequimur, in quo plura ex Homero fere ad verbum expressa, plurima levi quadam immutatione detorta, innumera, immo totus quotus Maro est, ad Homeri imitationem compositus. Vbi ergo Virgilius pene ad litteram Homerum expressit, nos eadem Virgilit carmina omnino aut fere nihil immitata lectori dabimus.

El empeño de imitar la *Eneida*, de la que reproduce hemistiquios enteros, le aparta de la simplicidad helénica. Pero su elegancia es tal que será leído con deleite aun por el menos aficionado a versos latinos modernos. El primer verso de la traducción latina de Alegre es:

Iram Diva truce[m] Pelidae concine Achillei

Francisco Xavier Alegre, que nació en Veracruz en 1729 y falleció en Bolonia en 1788, fue catedrático de letras en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. Antes de 1767, fecha en que los miembros de la Compañía de Jesús fueron expulsados de los territorios españoles, comenzó a escribir en Nueva España una ambiciosa historia de la Compañía, que no logró concluir. También compuso unas *Institutiones theologicae* en dieciocho libros, publicados en Venecia entre 1789 y 1791, y una *De expugnatione Tyri*, que relata la conquista de Tiro por Alejandro Magno.

3.2. José Gómez Hermosilla

No corresponde a nuestro tema la traducción en endecasílabos blancos o sin rima de la *Iliada* que publicó el español José Gómez Hermosilla en 1831, que dominó el siglo XIX y gozó del aprecio de Marcelino Menéndez y Pelayo, entre otros. Los ocho primeros versos se corresponden con los siguientes doce endecasílabos:

De Aquiles de Peleo canta, Diosa,
la venganza fatal que a los Aquivos
origen fue de numerosos duelos,
y a la oscura región las fuertes almas

lanzó de muchos héroes, y la presa
sus cadáveres hizo de los perros
y de todas las aves de rapiña,
y se cumplió la voluntad de Jove,
desde que, habiendo en voces iracundas
altercado los dos, se desunieron
el Atrida, adalid de las escuadras
todas de Grecia, y el valiente Aquiles.

Menciono aquí esta traducción porque los juicios que emitieron en el siglo XIX destacados eruditos latinoamericanos como Andrés Bello y Miguel Antonio Caro sobre esta traducción neoclásica de la *Iliada* de Gómez Hermosilla son poco entusiastas (cf. Santoyo 1987: 162 ss. y 184 ss.). Un juicio netamente desfavorable se encuentra en el primer número de la revista *Edad de Oro*, en la que José Martí resume el tema de la *Iliada*:

En castellano, mejor es no leer la traducción que hay, que es de Hermosilla; porque las palabras de la *Iliada* están allí, pero no el fuego, el movimiento, la majestad, la divinidad a veces, del poema en que parece que se ve amanecer el mundo, en que los hombres caen como los robles o como los pinos, en que el guerrero Ajax defiende a lanzazos su barco de los troyanos más valientes, en que Héctor de una pedrada echa abajo la puerta de una fortaleza, en que los dos caballos inmortales, Xantos y Balios, lloran de dolor cuando ven muerto a su amo Patroclo... (Martí 1975: 332)

Es fácil, por tanto, deducir que a comienzos del siglo XX se sentía en América Latina la necesidad de una nueva versión española de Homero.

3.3. Mariano Esparza

Una mención merece la *Odisea* de Homero, o sea *Los trabajos de Ulises*, en octavas reales, por Mariano Esparza, Méjico (*sic*), impreso por M. Arévalo, en la oficina de Galván (1837: I, 242). Cito los

cuatro primeros versos de una estrofa:

La estaca en el ojo único clavada
estaba yo asimismo revolviendo,
y la sangre del ojo dimanada
en contorno caliente iba saliendo.

Ignacio Osorio (1989: 125) lo cita y menciona el juicio poco favorable de Gabriel Méndez Plancarte sobre su traductor, pero no da información ni sobre su vida ni sobre su obra.¹⁰

3.4. Guillermo Jüneman¹¹

Los autores de versiones castellanas publicadas en América en la primera mitad del siglo XX son clérigos profesores o poetas y escritores. Todos coincidieron en preferir el verso.

Guillermo Jüneman Beckschaefer (Welter, Alemania, 28 de mayo de 1855 – Tomé, 21 de octubre de 1938), sacerdote chileno de origen alemán, tradujo la *Iliada* en versos endecasílabos blancos (1902).¹² Esta traducción es con seguridad la primera versión española de la *Iliada* de Homero realizada y editada en América. He aquí su versión de los primeros versos:

Las iras canta del Pelida Aquiles,
oh dea, iras fatales, que arrojaron
al pueblo aquivo en cuitas mil y al Orco

¹⁰ Tapia Zúñiga (2006: 19-37) comenta a propósito del pasaje citado: “posiblemente, un buen académico de la lengua diría que en estas versiones no vale ni “la estaca caliente” ni “la estaca ardiente”, puesto que no se trata de objetos que se escogen entre otros; se trata de la única estaca que habían preparado y el adjetivo es especificativo” (22, nota 3).

¹¹ Moreno Casamitjana ofrece en el “Prólogo” a la edición de la traducción que Jünemann hizo de la *Sagrada Biblia* una buena presentación de la vida y de la obra del clérigo chileno. El propio Jünemann escribió una autobiografía bajo el título *Mi camino*, editada en la Imprenta San Francisco, 1939. En su niñez, el poeta Gonzalo Rojas fue discípulo de Jünemann.

¹² La versión española de Jünemann de los cantos V, VI y VIII se publicó también en su *Antología universal de los mayores genios literarios* (1910).

mil almas de campeones poderosas,
sus cuerpos a los canes por despojos
y por festín a carniceras aves;
–tal se cumplió de Jove la sentencia–
desde el momento en que en contienda fuerte
lidiaron, de los hombres el caudillo
Agamenón y el esplendente Aquiles.¹³

La traducción está elaborada a partir del texto griego y es correcta. Presenta ocasionales arcaísmos léxicos y pretende una marcada literalidad, no siempre conseguida. El orden de palabras difiere a veces del original. La adaptación del hexámetro griego, que tiene entre doce y diecisiete sílabas, al endecasílabo español hace inevitable el aumento del número de versos en la traducción y otros alejamientos del original forzados por el carácter sintético de la lengua griega arcaica (con desinencias casuales, pocos tiempos verbales compuestos, etc.) frente al analítico del español actual (con uso más frecuente de preposiciones que de desinencias casuales, tiempos verbales compuestos, etc.).

Jünemann también tradujo al español la versión griega de la *Biblia* llamada de los Setenta.¹⁴ De ella, el *Nuevo Testamento* se publicó en 1928 y el *Antiguo Testamento* en 1992.¹⁵ Esta traducción, probablemente también la primera completa de la *Biblia* al castellano reali-

¹³ Para una comparación de la traducción de este pasaje con las versiones de Ignacio García Malo (1788), José Gómez Hermosilla (1831), Luis Segalá y Estalella (1908), Leopoldo Lugones (1915-1924), José María Aguado (1935), Leopoldo López Álvarez (1937) y Alfonso Reyes (1951) (cf. Guichard 2004: 409-447).

¹⁴ La versión griega del *Antiguo Testamento* conocida tradicionalmente como de los Setenta, según una tradición muy repetida en las fuentes griegas antiguas y medievales, fue elaborada por una comisión de 72 judíos en Alejandría de Egipto durante el siglo II a.C. La primera fuente griega que relata cómo el rey de Egipto encargó la traducción y cómo esta comisión la llevó a cabo se denomina *Carta de Aristeas*. Cf. la introducción y la traducción española de la misma elaborada por J. Pórtulas en <http://www.traducionliteraria.org/1611/art/portulas.htm>.

¹⁵ El *Nuevo Testamento* está publicado por la Editorial Diocesana de Concepción. La versión del *Antiguo Testamento* es accesible en la actualidad en <http://www.synodia.org/libros/junemann/> y goza de la aprobación de la Conferencia Episcopal de Chile.

zada en América, se caracteriza por su marcada literalidad, como es común en las versiones de los textos sagrados a lo largo de la historia.¹⁶ Jünemann fue también autor de varios libros destinados al uso escolar: una *Literatura española*, una *Antología universal de los mayores genios literarios* y una *Literatura universal*, todos ellos publicados por la editorial Herder.

3.5. *Laura Mestre*

La cubana Laura Mestre hizo una traducción de la *Ilíada* y de la *Odisea* de la que sólo se editaron el canto II y pasajes sueltos. No tratamos aquí sobre su traducción, que es objeto de otras contribuciones de este mismo libro.¹⁷

3.6. *Lucio A. Lapalma*

El jesuita argentino Lucio A. Lapalma tradujo la *Ilíada* en octavas reales (ca. 1925). El autor nació en Salto el 19 de octubre de 1864, era hijo de un ex presidente de la municipalidad y de una maestra. Falleció en Córdoba en 1938. A los veinte años ingresó en la Compañía de Jesús. En 1887 viajó a España, donde estudió Humanidades en el Real Monasterio de Santa María de Veruela y fue prefecto general del Colegio San José en Valencia. Entre 1893 y 1897 estudió Teología en Tortosa y se ordenó sacerdote. En 1899 estaba en Montevideo como profesor de su Seminario, y en 1900 y 1901 fue Prefecto General del Colegio del Salvador en Buenos Aires. Desde 1902 hasta 1918 fue profesor de Retórica, de lengua griega y de Historia de Argentina en el Seminario Conciliar de Villa Devoto. De 1918 a 1925 fue secretario de la Compañía de Jesús en Argentina y en 1926 fue nombrado vicerrector y procurador del Colegio de Córdoba, donde falleció en 1938.

En el Colegio del Salvador fue director de una revista men-

¹⁶ Su propósito era “verterla (*scil.* la palabra divina) de modo que no tuviese yo que avergonzarme delante de Dios por irrespetuoso, ni delante del idioma español, ruborizándome de rigidez y pobreza” (cf. Figari 2008).

¹⁷ Cf. también Miranda (2001: 299-312) y (2010).

sual de dieciséis páginas muy bien ilustrada destinada a los estudiantes. En la misma hay varias obras firmadas con las iniciales del autor o por Camilo Alpalua, anagrama de Lucio Lapalma, sobre temas clásicos e históricos.

Lapalma tenía una pluma fácil y elegante y estaba dotado de una gran facilidad para versificar. No era poeta, pero sí un gran versificador. Publicó dos obras: *Musa Cristiana*, editada por la casa Estrada en 1904, y la traducción de *Iliada* de Homero hacia 1925, de la que he aquí la traducción de los versos iniciales:

Canta, Musa, de Aquiles de Peleo
la venganza funesta; la ira canta
fuente de duelos para el bando Aqueo
por voluntad de Jove sacrosanta;
la que de fuertes héroes al Leteo
tantas almas lanzó con furia tanta
y de cuerpo sembró cuevas y llanos
presa de buitres y festín de alanos.
¡Aciago instante aquel, cuando entre Aquiles
y el rey Agamenón, disputa horrenda,
al sople ardiendo de denuestos viles
soltó en entrambos al furor de la rienda!

3.7. Leopoldo Lugones

El poeta argentino Leopoldo Lugones pretendió apoyar la construcción de la identidad nacional argentina sobre los valores de la literatura clásica. Fue publicando en varios libros aparecidos entre 1915 y 1928, lo que constituye una antología de la *Iliada* y de la *Odisea* en series de alejandrinos con rima de los versos pares y de los impares entre sí.

Al leer su vasta y multifacética obra encontramos una considerable cantidad de títulos dedicados a la cultura griega (“Didáctica”, “Prometeo”, “Las limaduras de Hephaistos”, “Piedras liminares”, “La torre de Casandra”, “Las industrias de Atenas”, “La funesta Helena”, “Un paladín de la *Iliada*”, “El ejército de la *Iliada*”, “La dama de la *Odisea*” y “Héctor el domador”), que fueron reunidos en 1924 en

Estudios helénicos y ampliados en 1928 en *Nuevos estudios helénicos* con “Apostillas homéricas”, “Interpretaciones homéricas”, “Las carreras de la *Iliada*”, “Apuntes del helenismo médico” y la traducción en alejandrinos españoles de los cantos I y IX de la *Iliada*. He aquí su versión de los primeros versos de la *Iliada*:

Canta, diosa, el encono de Aquiles Peleyades,
que, aciago, a los aqueos causó males sin cuento,
y tantas nobles almas de héroes echó al Hades,
dando a perros y buitres sus cuerpos sin aliento
(pues así los designios de Zeus se realizaron)
desde que por primera vez riñendo, quebraron
el Atrida, rey de hombres, y el deífico Aquiles.

3.8. “Las versiones homéricas” de Borges

En este repaso de las traducciones homéricas elaboradas en América Latina en el primer tercio del siglo XX, me detendré un momento para referirme al famoso artículo de Jorge Luis Borges (1932) sobre “Las versiones homéricas” (reproducido en 2002: I, 239-243), en el que expresaba de forma magistral la complementariedad de las buenas traducciones de una misma obra, al señalar la paradoja de que mientras que cualquier leve modificación en *El Quijote* “es sacrílega” y “yo no podré sino repudiar cualquier divergencia”, “la *Odisea*, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso (...) Esa riqueza heterogénea y hasta contradictoria no es principalmente imputable a la evolución del inglés o a la mera longitud del original o a los desvíos y capacidad diversa de los traductores, sino a esta circunstancia, que debe ser privativa de Homero: la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje. A esa dificultad feliz debemos la posibilidad de tantas versiones, todas sinceras, genuinas y divergentes” (Borges 2003: 240).

3.9. Leopoldo López Álvarez

El jesuita Leopoldo López Álvarez (1891-1940) publicó una edición con traducción de la *Iliada*, de la *Odisea* y de los *Himnos homé-*

ricos (1937) en endecasílabos blancos de cuño neoclásico.

El autor nació en Pasto el 6 de mayo de 1891 y murió en la misma ciudad en 1940. Leyó una tesis doctoral en derecho y ciencias políticas en la Universidad de Nariño en 1918. En la casa que habitó los últimos años de su vida, funcionó durante mucho tiempo un museo, que entre otros objetos exhibía los manuscritos en griego y latín que empleó para sus traducciones y la imprenta de tipos griegos que importó para sus trabajos. Compaginó su profesión como juez con la publicación de traducciones de la *Eneida*, las *Églogas* y las *Geórgicas* de Virgilio (1936), y de las siete tragedias de Esquilo en edición bilingüe (1939). Publicó ocho volúmenes del *Boletín de Estudios Históricos* en codirección con Sergio Elías Ortiz, y uno más por su propia cuenta, “La Campaña del Sur y destrucción del ejército patriota”, “La Batalla de Cuaspuclú” y varios poemas originales. Dejó inéditas una traducción de las comedias de Aristófanes, textos de Derecho Penal, Derecho Internacional público y privado, historia diplomática colombiana, Hacienda pública y Economía política general.

Leopoldo López Álvarez es considerado un humanista sobresaliente de América Latina. Se distinguió en la investigación de los valores patrios, en el foro y en la cátedra. Fue un erudito profundamente convencido de que la lectura de los griegos y latinos brinda la más alta fuente de conocimiento y de formación cultural de todos los tiempos. Esta es la traducción de los primeros versos de la *Iliada*:

La cólera de Aquiles de Peleo
canta ¡oh! Musa, la cólera nefasta
que males infinitos fue a los Griegos
y lanzó al Orco numerosas almas
de varones valientes y soberbios
que sirvieron a perros y alimañas
de sabroso manjar, desde que Jove
quiso que, disputando con jactancia
al Atrida, seños de los humanos,
y Aquiles el divino se alejara.

3.10. Alfonso Reyes

Alfonso Reyes publicó una versión de *Iliada* I-IX en alejandrinos rimados en pares (1951), en la que no ofrece un “traslado de palabra a palabra, sino de concepto a concepto”. He aquí los primeros ocho versos:

Canta, diosa, la cólera de Aquiles el Pelida,
funesta a los aqueos, haz de calamidades,
que tantas fieras almas de guerreros dio al Hades,
y a los perros y aves el pasto de su vida
—en tanto que de Zeus las altas voluntades
iban adelantando por su propio camino—
desde que la disputa enemistó al Atrida,
príncipe de los hombres, y a Aquiles el divino.

Reyes hace la siguiente confesión, seguramente modesta en exceso: “No leo la lengua de Homero; la descifro apenas”. “Aunque entiendo poco griego” —como dice Góngora en su romance—, “un poco más entiendo de Grecia”. A continuación explica:

[...] Si no para fines lingüísticos, mi Homero podrá ser citado sin peligro para todo objeto literario, filosófico e histórico. El que quiera la traducción del filólogo sabe dónde buscarla. Abundan los libros de esta índole, y son excelentes. Pero ellos importan y convienen al estudiante de gramática griega, no al lector, a quien decididamente ahuyentan y fatigan. Y malo, muy malo, si se cae en la manía etimológica, que ya está dando resultados funestos y falsea la representación que los mismos griegos tenían de sus vocablos; pues nadie, en los pueblos civilizados, habla ni piensa según las etimologías; nadie se pone a la sombra de una semilla, sino de un árbol. A lo mejor esa “Atenea de ojos de lechuza” es sólo una traducción a medias, como lo sería traducir del alemán —digamos— “peso por dentro” y “peso por fuera”, en vez de “impresión” y “expresión”.

3.11. Rafael Ramírez Torres

Rafael Ramírez Torres incluyó en su *Épica helena. Postho-*

mérica (1963) la primera traducción castellana de fragmentos de épica arcaica.

3.12. Rubén Bonifaz

La más reciente traducción de la *Iliada* publicada en América latina se debe al poeta y humanista Rubén Bonifaz, autor de muchas ediciones y traducciones latinas y griegas en la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana* y patriarca de los dinámicos estudios clásicos en aquel país (1ª edición 1996 y 1997; 2.ª edición 2005).

En la presentación de la segunda edición de la traducción de la *Iliada* de Rubén Bonifaz, Amparo Gaos, que colaboró con él en otras ediciones y traducciones, hace una comparación entre el uso de los epítetos en las traducciones de Segalá y Alfonso Reyes y la de Bonifaz, con el propósito de destacar la literalidad de esta última y su creatividad poética. He aquí lo que comenta de la traducción de la fórmula ποδήνεμος ὤκεα Ἴρις:

La rapidez que es propia de Iris, por ser la mensajera de los dioses, está expresada mediante el epíteto ποδήνεμος, compuesto por dos términos, πούς, pie, y ἄνεμος, viento. La traducción de Bonifaz es infinitamente superior tanto en exactitud como en calidad poética: compárese su “Ilegó, pies de viento, rauda, Iris”, con las traducciones que de ese mismo epíteto ofrece Segalá, quien en un pasaje dice “Iris, la de los pies ligeros, se les presentó”, y en otro diluye en una comparación explícita lo que en Homero constituye un solo vocablo, pues su traducción es: “Iris, de pies veloces como el viento”. Las versiones de Alfonso Reyes son todavía más prosaicas: “La leves-pies” o bien “Iris de pies aligeros”; esta última es errónea, por añadidura, porque el epíteto homérico evoca el viento, no las alas. (Molina 2006: 339).

La traducción, que carece de rima, tiene un doble propósito de literalidad, reflejada, por ejemplo, en la presentación de la traducción de cada verso en una sola línea, y de expresión del quehacer poético del traductor. Los primeros versos son:

La cólera, canta, diosa, del Pelida Aquileo,
funesta, que miriadas de dolores causó a los aqueos
y al Hades echó antes de tiempo muchas almas valientes
de héroes, y a ellos mismos presas los volvió para perros
y aves rapaces todas. El designio de Zeus se cumplía
desde que primero se apartaron, habiendo altercado,
el Atrida señor de hombres y el divino Aquileo.

El autor declara que siempre ha juzgado que, en la versión de los clásicos griegos y latinos, se ha de tener como propósito la más apegada literalidad, palabra a palabra. Bonifaz emplea lo que llama

transcripción “bárbara” del hexámetro por un verso de número de sílabas variables entre las 13 y las 17, con acentos fijos en las primera y en la cuarta de las últimas cinco. En ocasiones, con el fin de no alterar el significado y la unidad del verso, me he tomado la licencia de añadir una sílaba, haciendo así versos de 18 de ellas. He procurado, según el caso, mantener la unidad conceptual o los encabalgamientos de los versos originales, y hacer fácil y comprensible sin esfuerzo la lectura de la versión entera. (Homero 2005: xxxiv)

El prólogo ofrece una interpretación de la *Iliada* que destaca la figura de Héctor:

Héctor es, en la cultura europea, el primero de los héroes de la resistencia. Los mexicanos, hechos durante los siglos a resistir la ofensa de externos agentes bélicos superiores en fuerza a nosotros, y que en ocasiones pretendieron atribuirse el carácter divino, los mexicanos, pues, hemos de reclamar como nuestro a ese héroe, víctima de una situación análoga a la que nosotros hemos sido obligados a soportar.

Cuauhtémoc, en el tiempo el primero de nuestros héroes, se emparenta con Héctor en diversos aspectos principales... Quizás haya pueblos que por su naturaleza y por su historia lleguen a considerar que en la *Iliada* el modelo heroico, en lo sumo de sus lumbres, reside en Aquileo.

Para pueblos como el mexicano, ese modelo se alumbraba incomparablemente en el Priámda. Para nosotros, en la condición de ese hombre, en su voluntad de resistir con honor, se enraíza la lección moral manifiesta en el poema. (Homero 2005: xxxi)

4. Os primeiros tradutores portugueses

Conforme o objetivo geral deste ensaio, iniciaremos a partir deste ponto uma apresentação introdutória das traduções poéticas portuguesas, em verso, realizadas por brasileiros. Por tradução poética entendemos “a criação de um novo texto, que apresenta efeitos de som, ritmo e sintaxe análogos ao original” (Vasconcellos 2007: 91). Como veremos, a história das traduções poéticas no Brasil é especialmente rica, com um grande desenvolvimento nas últimas décadas. Para que se compreenda melhor a primeira etapa de tradução no séc. XIX faremos um resumo das traduções em verso, mas realizadas por portugueses, anteriores à primeira tradução brasileira integral dos dois poemas.¹⁸

Também em Portugal, as traduções em verso dos poemas homéricos se localizam fundamentalmente nos sécs. XIX e XX.¹⁹ A primeira tradução conhecida da *Ilíada* em Portugal, embora limitada ao Canto I, apresenta um problema de autoria. Em 1810 foi publicada em Lisboa²⁰ uma *Ilíada de Homero*, “traduzida em verso heróico português, e anotada sobre os costumes dos antigos Gregos e sobre a Theologia Pagã: Por Antonio Maria do Couto, Professor Régio de

¹⁸ Embora o objetivo principal deste ensaio seja uma delimitação geográfica das traduções de Homero no âmbito latino-americano, em geral pouco conhecidas de um público mais amplo, sem dúvida é a língua de chegada, espanhol ou português, o critério mais importante na avaliação de traduções, mais além dos nacionalismos literários.

¹⁹ Parece ter havido uma tradução da *Ilíada*, para o latim, já no séc. XVI, devido a um manuscrito de 1527, encontrado na Biblioteca Nacional de Lisboa, contendo os 8 primeiros cantos e por alguns atribuída ao célebre humanista português D. Jerónimo Osório (1506-1580).

²⁰ Uma Lisboa abandonada pela Família Real, que em 1808 havia fugido para o Brasil em razão da invasão napoleônica, juntamente com a corte e grande parte da administração.

Língua Grega no Real Estabilicimento das Aulas Públicas do Bairro de Belém; e Elpino Tagídio” (Couto & Tagidio 1810).²¹ Como podemos observar, a edição dá um maior destaque à autoria de Couto, o que levaria a pensar em uma maior participação sua no trabalho de tradução do poema, especialmente por ser professor de grego em estabelecimentos oficiais de ensino, mas outros dados contradizem esta suposição.

António Maria do Couto (1778-1843), nascido em Lisboa, foi professor de grego e reitor no Liceu de Lisboa. Foi autor de mais de 40 títulos, entre livros e opúsculos, e traduziu em 1835 também a *Batrachomyomachia* (Couto 2007), poema atribuído nesta época a Homero, sendo a única tradução em verso conhecida para o português durante muitas décadas.²²

No tomo sexto de seu *Diccionario Bibliographico Portuguez* Inocêncio Francisco da Silva (Silva 1862: 98), faz uma pequena listagem de fragmentos de traduções metrificadas em português da *Ilíada* e como primeira tradução coloca “O primeiro livro da *Ilíada*, traduzido por Antonio Maria do Couto e José Maria da Costa e Silva”. Efetivamente Elpino Tagídio era o criptônimo pastoril, um pseudônimo que os poetas árcades costumavam utilizar, de José Maria da Costa e Silva (1788-1854), poeta e dramaturgo, também nascido em Lisboa, que posteriormente escreveu mais de 200 dramas e um número imenso de elogios dramáticos. Traduziu também *Os Argonautas*, de Apolônio Ródio, tradução feita em versos decassílabos soltos, ou brancos. Finalmente é famosa a sua tradução a partir de 1850 dos últimos 4 cantos da *Eneida*, em virtude da morte do seu amigo tradutor, José Victorino Barreto Feio (1782-1850), filólogo português e latinista do século XIX, também em decassílabos²³. Menéndez y Pelayo considerava que esta primeira tradução portuguesa da *Ilíada* era de autoria

²¹ Mantivemos em certos casos a ortografia original dos documentos em português.

²² Apenas em 2003 surgiu uma nova tradução em português (Possebon 2003).

²³ Embora tenha atuado inicialmente como poeta e tradutor, José Maria da Costa e Silva ficou conhecido posteriormente, sobretudo, como crítico e historiador da literatura portuguesa.

basicamente de Couto, considerando Elpino Tagídeo apenas o autor das notas.²⁴

No entanto, em 1811 o mesmo editor lança uma nova edição, em tudo idêntica a anterior, mas apenas com o nome de Costa e Silva e desta vez sem utilizar o pseudônimo, conforme registra surpreso o mesmo Inocêncio Francisco da Silva:

Mas no anno seguinte, o editor Desiderio Marques Leão, por motivos que ainda ignoro, mandou imprimir novos rostos, como segue: *Iliada de Homero, traduzida do grego em verso portuguez por José Maria da Costa e Silva. Livro I, Lisboa, na Imp. Regia 1811*; fazendo assim desaparecer o nome de Couto, e expungindo igualmente as referidas tres peças que áquelle pertencian [Prefação, Aviso ao Leitor e Advertencia] e que foram substituidas por um - *Parecer que deu o P. José Agostinho de Macedo, para servir de prefacio á muito elegante traducção (de Homero) em verso solto portuguez, com que enriquece a Litteratura patria o senhor José Maria da Costa e Silva (...)*. Á excepção d'esta mudança ficou tudo o mais como estava. (Silva 1862: 198)

Embora sem uma evidência indiscutível, segundo nosso ponto de vista, tanto a edição de 1811 como a de 1810 trazem, na verdade, a tradução do primeiro canto da *Iliada* realizada basicamente por Costa e Silva, então com apenas 23 anos, um jovem ainda “pouco apadrinhado”. Temos alguns indícios que favorecem nossa hipótese. No *Aviso ao Leitor* da primeira edição de 1810, o próprio Couto já fazia questão de deixar clara sua menor participação no trabalho tradutório, dando todos os méritos a Elpino Tagídeo, ou seja, Costa e Silva, este sim o verdadeiro poeta-tradutor, inspirado pelas Musas, ainda sem revelar sua verdadeira identidade, embora a ideia da tradução fosse de ambos:

Para não me arrogar huma fama que injustamente me compe-

²⁴ “La traducción parece pertenecer a Couto, declarándose Elpino Tagidio autor de las notas” (Menéndez y Pelayo 1952).

tiria, he preciso prodigar louvores nada sobejos ao meo officio amigo, o Senhor *Elpino Tagidio*, a cujos talentos se deve a maior parte dessa traducção, que ficaria sepultada no esquecimento, bem como outras peças suas, nas quais se descobre o génio de que o dotarão a Natureza e as Muzas. Esta minha ingenuidade em prevenir o Leitor he necessaria para constar a todo o tempo que, da nossa amizade, união e conferencias repetidas sobre objetos scientificos nasceo a ideia de darmos á Nação, na Lingua Patria, huma traducção de que tanto precisava, voltando os estudos e entusiasmo de hum Moço pouco apadrinhado, e de si proprio nada adorador, para a ardua empreza que empreendemos sem o menor socorro ou estímulo. Tudo serve para mostrar que obrámos de acordo, mas que o maior trabalho he seo, do que me desvaneço em demazia, pois nunca gostei de utilizar-me da moéda alhêa, vício pegajozo, e que, por desgraça, lavra tanto pela moral e pela Litteratura. (Couto & Tagidio 1810: xiii-xiv)

A intenção original de ambos era realizar uma tradução integral da *Iliada*, pois revelam o desejo de incluir um Dicionário Geográfico após o Canto XXIV, mas o projeto não teve continuidade, talvez devido ao ambiente de constantes disputas literárias, típico do arcadismo em Portugal. Na nova edição de 1811, além de não aparecer o nome de Couto como tradutor, como vimos, foram retirados também os textos preliminares que seriam de sua autoria, o que vai um pouco além de simplesmente um reconhecimento que a tradução não lhe pertencia. Em seu lugar, como vimos, temos apenas um parecer do Padre José Agostinho de Macedo sobre o merecimento de Homero, que se por um lado da continuidade aos tradicionais elogios dos literatos, por outro, é também crítico em relação ao primeiro poeta épico, muito de acordo com suas polêmicas opiniões.

Justamente em razão delas, Padre Macedo e Couto entraram nos anos seguintes em forte rivalidade. Macedo em seu poema épico, *Gama*, de 1811,²⁵ portanto, do mesmo ano de seu parecer na *Iliada* de

²⁵ Este poema, com modificações, é re-editado em 1815, com o título *Oriente*, como ficou conhecido.

Costa e Silva, pretendia suplantar o próprio Camões, o “Homero Luzitano”. Couto em reação escreve um folheto fortemente crítico em que defende o poeta d’ *Os Lusíadas*, além de criticar o próprio Macedo (Couto 1815). Em resposta, Macedo também em 1815, escreve o diálogo satírico *Eu e Miséria*, em que Miséria seria a posição de Couto, caracterizada como “incivil, grosseira, não és letrada” (Macedo 1841: 156).

Em meio às críticas a Couto, Macedo revela que fez o parecer para a edição de Costa e Silva, como um favor, favor pago posteriormente com críticas recebidas em forma de sonetos, o que explicaria o posterior afastamento entre eles. Mas deixa entrever, que embora já não seja mais amigo de Costa e Silva, seria unicamente dele a tradução do Canto I da *Ilíada*:

Em primeiro lugar, eu fallo de Homero *inteiro*, que o ha em verso; eu não fallo no tal infeliz primeiro livro. Elle não he alvo desta pedrada, porque em segundo lugar, elle não foi, nem he o author da traducção do primeiro livro; o seu author já se declarou (tanto mal fez) e estampou por inteiro o seu nome no fronsespicio do desditoso caderno. (Macedo 1841: 176)

Se não é de Couto a tradução do Canto I, como se explica que seu nome aparecesse na primeira edição de 1810? Talvez Macedo no *Exórdio* ao referido diálogo apresente uma resposta:

Ha pouco que desfiei a Illiada em Portuguez, traducção de Couto, traduzida por Costa e Silva: ora formigando alli as sandices, podemos dizer, que he serafim illustrado o traductor da traducção de Couto. (Macedo 1841: 154)

Couto, em nossa opinião, provavelmente fez uma primeira tradução, mas Costa e Silva teve que “traduzi-la”, criando assim um novo texto, mais poético, que como o próprio Couto reconhecia no *Aviso ao Leitor*,²⁶ se deveria atribuir em sua grande parte a Elpino Ta-

²⁶ Na sua tradução da *Batracomiomaquia*, em 1835, Couto se refere algumas vezes à

gídio, que as Musas dotaram de gênio.²⁷

Abaixo reproduzimos o início dessa tradução, que, em consequência, atribuímos apenas a Costa e Silva, mantendo a grafia da edição de 1810, a primeira em versos metrificados em português, no caso decassílabos, seguindo o modelo de Camões, n' *Os Lusíadas*,²⁸ a grande referência em épica na língua portuguesa, mas sem a utilização da rima, seguindo o ambiente árcade, que terá forte influência sobre os tradutores em português até Odorico Mendes:

A Chólera funesta ó Deoza canta
Do Péleo Achyles doloroza aos Gregos,
Que ao Inferno baixar de Heróes valentes
Mil Espíritos fez, e dèo seos corpos
A cães, e aves em pasto: assim de Jove
se cumprio o Decreto des qu' em odio
Inimizára súbita contenda
Atrides d'Homens Rey, e o divo Achylles.

Embora consideremos a tradução final como de Costa e Silva, sem dúvida, o prefácio inclui as opiniões de Couto. Nele ambos consideram Pope (1688 -1744) o mais exato tradutor e as traduções francesas como infieis. No prefácio esclarecem a escolha do registro utili-

Ilíada e as dificuldades de toda tradução, mas em nenhum momento se refere a uma tradução sua da *Ilíada*.

²⁷ A atividade de tradutor do joven poeta Costa e Silva não é tão inusual, como se poderia pensar a principio. Não devemos esquecer que quase 100 antes, em 1715, um joven Pope, com apenas 27 anos e também desconhecendo o grego, publicou sua famosa tradução, utilizando igualmente colaboradores durante o trabalho.

²⁸ O *decassílabo português*, ou *heroico*, é um verso de dez sílabas poéticas que recebe um acento prosódico regular na sexta e na décima. Quando o acento não ocorre na sexta sílaba, acentos na quarta e na oitava o substituem (*decassílabo sáfico*). Esse recurso parece garantir ao decassílabo camoniano uma cadência final própria, certa regularidade rítmica que lembra a invariabilidade do hexâmetro a partir do quinto pé. Na terminologia espanhola se emprega o termo *endecassílabo*, já que muito frequentemente o verso contém 11 sílabas poéticas nessa língua e, como vimos, foi utilizado na tradução da *Ilíada* por Hermosilla em 1831.

zado: “procuramos falar aquela linguagem tensa e castiça” (Couto & Tagidio 1810: x). Evitam galicismos e procuram uma linguagem mais pura portuguesa.²⁹ Às vezes, utilizam latinismos ou criam palavras novas em português, como *ínfula*, *longi-vibruo*, *pulchri-coma*, *brachinevada*, *egidi-gero*, *argenti-peda*, evitando as perífrases para privilegiar a expressão poética: “em taes casos as periphrases se tornão prosai-cas” (Couto & Tagidio 1810: x), mas utilizando expressões autorizadas com exemplos nos autores clássicos portugueses. Como veremos, esse será basicamente o mesmo procedimento seguido pelo primeiro tradutor brasileiro, Odorico Mendes e pelos demais tradutores que foram influenciados por ele no Brasil.³⁰

Tanto o Padre Macedo como Costa e Silva pertenceram à Academia das Belas Letras ou Nova Arcádia (1790-1793), com os pseudônimos árcades, respectivamente, Elmiro Tagídeo e Elpino Tagídeo, e que contou com o próprio Bocage, antes deste ser expulso. É, portanto, neste ambiente de extrema rivalidade literária e vaidades, como vimos acima, que apareceu a primeira tradução da *Ilíada*, e seu verso branco e sua linguagem clara revelam essa busca pela pureza e a simplicidade das formas clássicas, contrária ao artificialismo do Barroco, privilegiando a expressão portuguesa castiça e evitando os galicismos. Filinto Elísio, ou Niceno, pseudônimos árcades de Francisco Manuel do Nascimento (1734-1819) pertenceu também a esse movimento, mas já estabelecendo uma ponte com o pré-romantismo. Ele será não só uma das influências diretas dos dois tradutores seguintes de Homero em Portugal, como também do próprio Odorico Mendes.

A primeira tradução poética portuguesa, como vimos, utilizava o verso decassílabo *solto*, ou branco, que é aquele que não tem rima, mas sim medida, ritmo.³¹ Essa será a tendência em praticamen-

²⁹ Lembremos que Portugal em 1810 ainda vivia as ameaças das invasões francesas.

³⁰ Outra característica dessa tradução, que igualmente Odorico manterá, é a “tradução” dos nomes de deuses gregos pelos seus equivalentes romanos, como se observa pela tradução de Zeus por Jove, no quinto verso.

³¹ Foi muito usado por Shakespeare em poesia dramática. Milton (1608-674) é autor do poema não-dramático mais conhecido em verso branco, o poema épico *O paraíso perdido* (*Paradise Lost*), com primeira edição em 1667.

te todas as traduções em verso para o português, uma característica do arcadismo. Um exemplo é o fragmento de tradução do início da *Iliada*, publicado em 1812, de autoria de Elpino Duriense, pseudônimo árcade de António Ribeiro dos Santos (1745-1818). Santos aprendeu Humanidades no Brasil e Direito na Universidade de Coimbra. Foi reconhecido historiador. Em 1812 publica o livro *Poesias de Elpino Duriense*, onde apresenta “traduções literais” de algumas odes anacreônticas e a parte inicial do Canto I da *Eneida*. Da *Iliada* traduziu o início do Canto I em 169 versos e 37 versos do Canto IV, com a despedida de Heitor à Andrômaca e Astianax. Abaixo apresentamos os versos iniciais da *Iliada*, mantendo a ortografia da edição original (Santos 1812: 306):

Ó Deosa, do Peleio Achilles canta
 A fatal ira, que infinitas mágoas
 Aos Achivos causou; e muitas almas
 Valentes dos Heroes antes de tempo
 Mandou no Orco; e os corpos insepultos
 Aos cães e ás aves todas deo por pasto
 (Assim de Jove o arbitrio se cumpria!)
 Depois que desavindos se apartarão
 Atrides Rei do povo, e o divo Achilles.

Embora não apareçam nestes versos iniciais, como Costa e Silva, Santos também traduzia de forma literal os epítetos homéricos por meio de adjetivos compostos, como podemos observar em *longe-vibrador* Apolo, *largo-atirador* Apolo, *longe-frechador* Apolo, *Trazedor-d'arco fulgido* (Apolo), *largo-resonante* mar, *pulchrícoma* Latona³², *de cristalino -braços* (Juno), *de pés-velozes* Achilles e *veloz-cursor* Achilles.

No entanto, se o mais comum no ambiente árcade era evitar a rima, nessa busca de uma linguagem poética mais próxima do falar coloquial, e que marcou desde os séc. XIX até os dias de hoje todas as traduções poéticas de Homero no Brasil, houve uma exceção em Portugal, uma breve tradução, restrita aos 127 primeiros versos da *Iliada*,

³² Em Costa e Silva encontramos *pulchri-coma*.

que foi além do verso branco. A tradutora portuguesa foi D. Leonor de Almeida, a Marquesa de Alorna (1750-1839). D. Leonor conhecia francês, inglês, italiano, grego e latim.³³ Foi seu professor de latim, amigo e pretendente, Filinto Elísio, uma das maiores influências sobre a primeira geração de poetas portugueses românticos.³⁴

A maior parte da sua atividade como tradutora se deu desde os últimos anos do séc. XVIII até as primeiras décadas do séc. XIX. Traduziu Wieland, Goëthe, Gray, Horácio (*Arte poética*, em 1812), Pope, Poe, James Thomson, Edward Young, Claudiano (*O roubo de Proserpina*, em 1815). Criou também imitações de Anacreonte, Safo e Catulo. Conheceu e participou dos salões de Madame de Staël e com certa razão foi chamada de a “Madame de Staël portuguesa”. Sua tradução da *Ilíada* também foi em decassílabos portugueses, mas, além disso, compôs os versos em oitava rima, sendo assim a única entre os primeiros tradutores que segue integralmente o modelo d’ *Os Lusíadas* de Camões. Ao usar a oitava rima inevitavelmente se desvia bastante do original grego, mas o que a tradução perde em literalidade, ganha em sonoridade poética para ouvidos acostumados ao principal poema épico português. Abaixo apresentamos os primeiros versos dessa tradução:

A colera d’ Achiles, causa horrivel
Dos desastres da Grecia innumeraveis,
Canta, Musa divina! e quão temivel
Esta colera foi: que lamentaveis
Destroços fez n’aquelles que invencivel
Amor da gloria tinham: que notaveis
Chefes mandou, com furia, ao reino escuro,
De um golpe inopinado e prematuro.

A escolha do decassílabo português, o metro que Camões

³³ “Conhecia profundamente as línguas e as literaturas grega e romana” (Figueiredo 1924:196).

³⁴ O árcaide Filinto Elisio, que morreu em 1819, foi também uma forte influência para o jovem Odorico Mendes, quando estudava em Coimbra.

utilizava nas traduções dos poemas homéricos, estabelece uma relação direta que estes primeiros tradutores queriam estabelecer com a tradição épica portuguesa, mais familiar ao leitor. Anteriormente, João Franco Barreto já havia traduzido em 1664 a *Eneida* utilizando a mesma forma d'Os *Lusíadas*, combinando o decassílabo livre com a oitava-rima, como os primeiros versos da *Iliada* da Marquesa de Alorna. Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805), praticamente contemporâneo dos primeiros tradutores portugueses de Homero, havia também escolhido o decassílabo branco para traduzir tanto a *V Égloga* de Virgílio, quanto as *Metamorfoses* de Ovídio.

Finalmente, o último tradutor português do séc. XIX foi João Félix Pereira (1822-1891).³⁵ Formado em Medicina e Letras, exerceu a profissão de médico por um ano e se dedicou a atividades de ensino e divulgação em matérias tão diversas, tais como, História, Filologia, Economia, Agricultura, Ciências Naturais, produzindo diversos compêndios e dicionários para uso escolar. Sua produção se destaca pela diversidade de traduções e adaptações das mais variadas línguas (latim, grego clássico, espanhol, francês, italiano, inglês, alemão, dinamarquês, sueco, russo, e húngaro). Traduziu em 1854 a *Ciropédia* de Xenofonte, e realizou uma tradução do *Paraíso Perdido*, de Milton, em 1868-70. Em 1876 havia traduzido *As Obras e os Dias* de Hesíodo, e em 1879, a *Eneida*, ambos os poemas sempre no tradicional verso decassílabo. Traduziu integralmente a *Iliada* e a *Odisséia* em 1890, pouco antes da sua morte, a primeira tradução integral realizada por um português.

Portanto, a primeira tradução poética integral dos poemas homéricos, em português, não foi feita por um português, mas por um brasileiro, Odorico Mendes, como veremos a seguir, e contrasta com a situação das traduções espanholas, já que a tradução da *Iliada* do espanhol Hermosilla, em 1831, dominou praticamente todo o séc. XIX, aparecendo a primeira tradução latinoamericana em espanhol

³⁵ Há uma notícia que Antônio José de Lima Leitão (1787-1856), médico, escritor e maçom português, teria realizado uma tradução da *Iliada* em 1854, feita diretamente do grego, ao que parece integral, mas esse texto nunca foi encontrado.

apenas em 1902, com a *Ilíada* de Jüneman. Essa precocidade de uma tradição tradutória brasileira de Homero nos ajuda a compreender, em parte, o seu desenvolvimento posterior.

6.1. Manuel Odorico Mendes

Diferentemente dos primeiros tradutores portugueses, não encontramos traduções parciais em verso no Brasil, o primeiro tradutor em verso é Odorico Mendes, que traduziu integralmente os dois poemas, ao final de sua vida, na Europa, com publicação póstuma no Brasil. Odorico Mendes nasceu em São Luís do Maranhão,³⁶ Brasil, em 1799, e faleceu em Londres, em 1864. Foi um político, jornalista e humanista brasileiro. Desde muito cedo toma contato com a poesia dos clássicos gregos e latinos, interessando-se pelo seu estudo. Posteriormente, em 1816, ingressa no curso de Medicina, na Universidade de Coimbra, uma prática comum para os filhos da elite brasileira, onde cursou também a cadeira de Língua Grega e entrou em contato com o ambiente literário português, que, como vimos, era basicamente o arcadismo, mas já com alguns elementos de pré-romantismo, como no caso de Filinto Elísio e a Marquesa de Alorna. Regressa ao Maranhão em 1824 sem completar o curso universitário, devido a morte do pai. Ainda nos anos 20 é eleito deputado estadual pelo partido liberal, contra os conservadores absolutistas, embora posteriormente tenha boas relações com a monarquia, como veremos. Envolveu-se com manifestações populares e ideias nacionalistas em favor da instauração da república, colaborando com vários jornais e revistas literárias. O ideal de um Estado justo e equitativo aproximou muitos políticos liberais da imagem de Roma imperial, caracterizada pela paz, riqueza, organização estatal sólida, com um legislativo forte. Naturalmente, portanto, as posições políticas de Odorico se harmonizam com sua devoção literária à *Eneida* até seus últimos dias, e sem dúvida explica

³⁶ Atualmente o Maranhão é um estado que se localiza em uma região com enormes carências no Brasil, mas no séc. XIX foi um importante centro cultural e político, chegando a ganhar o epíteto da *Athenas Brasileira*, perdendo essa posição no séc. XX, em razão do deslocamento do poder para o sul do país.

a forte motivação que tinha para traduzi-la.

É desse primeiro período, ainda dedicado à política, a obra poética original de Odorico, mas que se perdeu quase totalmente³⁷. Filiado ao pós-arcadismo ou arcadismo tardio, segundo Paulo Martins (Martins 1999), ou, segundo Haroldo de Campos, pertencente ao pré-romantismo neoclássico,³⁸ foi contemporâneo e amigo do famoso poeta romântico brasileiro Gonçalves Dias.³⁹ Entretanto, a produção poética própria de Mendes não chamou a atenção entre seus contemporâneos. Suas primeiras traduções foram de Voltaire, nos anos 30 do séc. XIX, em versos decassílabos portugueses.⁴⁰ No entanto, Mendes há muito tencionava verter a poesia de Virgílio ao português. Como posteriormente declarou no prólogo da sua *Eneida*, onde, com modéstia, confessa a sua própria falta de criatividade:

Não possuindo o engenho indispensável para empreender uma obra original, ao menos de segunda ordem, persuadime, todavia, de que o estudo da língua e a frequente lição da poesia me habilitavam para verter em português a epopeia mais do meu gosto. (Mendes 1874: 23)

³⁷ Uma exceção é o *Hino à Tarde*, composto na época de estudante em Coimbra, mas publicado no *Jornal Minerva Brasileira* cerca de 20 anos depois.

³⁸ “A fase de transição do colonialismo para a autonomia, e do Neoclassicismo para o Romantismo constituiu um momento de transição política e estética, situado entre 1808 e 1836” (Yee 2011: 36).

³⁹ Gonçalves Dias (1823-1864), nascido também no Maranhão, como Mendes, escreveu os *Timbiras* (1857), considerado a *Iliada americana*, dedicado a D. Pedro II. Nesse poema, os índios brasileiros falam em valor, coragem, guerra e honra. Temos nestes dois maranhenses, contemporâneos e amigos, a passagem do interesse pela temática greco-latina do neoclassicismo a uma temática romântica das origens da nação brasileira. O próprio Odorico, como lembra Yee, em algumas de suas notas à tradução ressalta esta proximidade entre o homem homérico e os sertanejos e índios brasileiros: “os selvagens, rudes e de costumes quase homéricos, podem prestar belos quadros à epopéia” (Mendes 2008b: 192). Talvez esse não seja uma mera curiosidade histórica, Malta observa que esta proximidade teve alguma repercussão na própria tradução, com o emprego de um vocabulário de caráter brasileiro (Malta 2009), sugerindo que se deveria investigar mais esse aspecto da linguagem de Odorico.

⁴⁰ O *Hino à Tarde* já era em decassílabos brancos, primeira influência dos poetas árcades.

Em 1841 traduz o livro IV da *Eneida*. A partir de 1847, terminada a última legislatura em que atuou como deputado, instalado em Paris, viúvo, com seus cinco filhos e a irmã, já desligado da atividade política e por isso sem muitos recursos, dedica-se integralmente à tradução de Virgílio, mas sem intenção ainda de traduzir Homero. Publica em 1854, em Paris, a *Eneida* (Mendes 1874). Quatro anos depois, em 1858, edita a obra completa do poeta latino, reunindo a *Eneida*, as *Bucólicas* e as *Geórgicas*, numa edição de 800 páginas, com notas, sob o título de *Virgílio Brasileiro*.

A recepção das suas traduções de Virgílio foi muito boa inicialmente. Segundo Antônio Cardoso Borges de Figueredo, professor de poética e literatura clássica no Liceu de Coimbra, o texto apresenta qualidades como fidelidade, elegância, polidez, precisão, concisão, e gosto delicado. Os muitos neologismos, especialmente no caso dos epítetos, como *flutissonante*, *pulcrícoma*, *Arcitenente*, *bracinívea*, *velocípede*, que encontraremos anos depois também na tradução dos poemas homéricos, se justificam pela necessidade de precisão e justeza de ideias na tradução (Vasconcelos 2007: 104).

A concisão é uma das características mais apontadas nessa tradução da *Eneida* e, como veremos, se repetirá nas traduções dos poemas homéricos. Ela se dá por escolha lexical e sintática, mas também eliminando epítetos, fórmulas e outros tipos de repetições. Em parte essa concisão é devida à escolha do decassílabo, o verso de menor extensão entre todos os utilizados, de modo a melhor aproveitar o pouco espaço disponível em cada linha. No entanto, a famosa tradução da *Eneida* para o italiano, realizada por Annibal Caro, no séc. XVI, também foi realizada em decassílabos, mas têm cerca de cinco mil versos a mais que a tradução odoricana. Portanto, Mendes, sem dúvida, foi mais conciso que o próprio decassílabo exigia. No caso da *Odisseia*, cujo original grego apresenta 12.106 versos, Mendes foi além e sua tradução tem apenas 9.302 decassílabos, que em si mesmo é bem menos extenso que o hexâmetro.

Outra característica das traduções de Mendes é a latinização e grecização do vocabulário utilizado, seguindo um princípio de seu mestre, Filinto Elísio, que em *Carta em Defesa da Língua* postulava:

“O modo de aperfeiçoar a língua materna é enxertando nela o precioso das outras. Temos o exemplo antigo da língua romana, que se fez abastada com as riquezas que tirou da grega” (Filinto 1998: 63). A transposição ou inversão da ordem “natural” das palavras, muito utilizada nas traduções de Odorico era também defendida por este árcaico diferente, que propugnava pelo uso de hipérbatos, que se em um primeiro obscurecem a compreensão do “senso”, do sentido, em seguida deleitam.⁴¹ Esse modelo de “intrépido poeta” parece ser o caminho que Odorico escolheu como tradutor de Virgílio e de Homero, mas indo muito além de qualquer outro tradutor para o português, além mesmo do próprio Filinto Elíseo, e, em conseqüência, se afastando da clareza característica do neoclassicismo anterior, embora mantendo algumas características suas formais suas, como o decassílabo branco.⁴²

A tradução da *Eneida* parece ter sido a mais bem realizada dentre todas de Odorico Mendes, especialmente porque, além de ter um grande conhecimento de latim, amava verdadeiramente Virgílio. Mas, mesmo assim, esta tradução foi criticada, exatamente por sua concisão extrema, que muitas vezes era prejudicial ao entendimento do leitor, pois para alcançá-la alatinava a expressão, obscurecendo o significado. Para alguns o poeta teria abusado da adoção de termos latinos, da reabilitação de expressões antiquadas e da criação de novas.⁴³ Entretanto, ele mesmo se justificava, justificativa que certamente valeria para as posteriores traduções de Homero: “Não se pode imitar o variadíssimo estilo de Virgílio só com a pobre e acanhada

⁴¹ O intrépido poeta arrisca o enleado Hipérbato, que embaça a inteligência À prima vista, mas que apraz, namora, Quando abre todo o senso! (Filinto 1998, *Em Defesa da Língua*, V, 8-11).

⁴² Malta relaciona de forma muito interessante este ir além do que as traduções neoclássicas preconizavam com uma aproximação a uma “sensibilidade romântica” que se “se abre para o não natural, para o estranho e para a potencialização da língua, numa cruzamento do passado com o futuro” (Malta 2009: 224).

⁴³ Caetano Lopes de Moura, o primeiro tradutor profissional brasileiro, também ligado a D. Pedro II, foi um dos primeiros críticos da *Eneida* de Odorico (Yee 2011: 44).

linguagem dos nossos jornais; é mister empregar todos os recursos do português, e às vezes isso não basta” (Vasconcelos 2007: 104).

Havia, no entanto, entre os seus contemporâneos, também defensores de seus neologismos latinos, já que por um lado o próprio Camões n’ *Os Lusíadas* havia introduzido duzentas palavras latinas, no que foi seguido por bons poetas portugueses. Esperava-se que, com o correr do tempo, essas palavras importadas do latim, como acontecera anteriormente, entrassem no domínio comum da língua portuguesa, apesar da rejeição inicial dos puristas.

Tendo já traduzido a obra completa conhecida de Virgílio, aos sessenta anos inicia a tradução em verso dos poemas épicos de Homero. Apenas 6 anos após ter publicado o seu *Virgílio Brasileiro* falece em Londres, de forma trágica, em 1864⁴⁴ após anos de dificuldades pessoais na Europa, mas já tinha completadas, aperfeiçoadas e prontas para edição, as traduções da *Ilíada* e da *Odisseia*, o seu *Homero Brasileiro*.

Quando passa a morar em Pisa, para se dedicar integralmente ao término da tradução de Homero, se correspondia com o imperador D. Pedro II, interessado em seu trabalho e que também traduzia os clássicos. Termina a tradução da *Ilíada* em Pisa nos primeiros dias de 1863, começa em seguida a tradução da *Odisseia* e a concluiu em julho de 1864, ou seja, em pouco mais de um ano. Somente um mês depois morria em Londres. Sua intenção era publicar suas traduções em seguida, conforme testemunha um amigo:

Com justo sentimento de merecido triunfo, me disse ter concluído e aperfeiçoado, pronto para impressão o manuscrito da sua tradução de Homero — a que dava o título de Homero Brasileiro — e que ia fazer imprimir e publicar assim que regres-

⁴⁴ Machado de Assis foi um dos que noticiaram com tristeza a morte de Odorico Mendes, no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, em 26/09/1864, o que nos dá uma clara ideia do quanto seu trabalho como tradutor era reconhecido no meio literário em sua própria época: “Odorico Mendes é uma das figuras mais imponentes de nossa literatura. Tinha o culto da antiguidade, de que era, aos olhos modernos, um intérprete perfeito. Naturalizara Virgílio na língua de Camões; tratava de fazer o mesmo ao divino Homero”.

sasse ao Brasil; tendo a assembléia provincial do Maranhão, justamente reconhecida e obsequiosa ao mérito de seu compatriota, votado, e ele recebido uma soma suficiente, para a impressão da obra. (Saraiva 1865)

Na breve viagem que faz a Londres, teve uma morte súbita. Com a morte, a publicação se atrasa. Inicialmente o Imperador do Brasil iria mandar imprimir por conta própria a tradução de Homero. Mas a *Ilíada* só será publicada 10 anos após a morte de Mendes, em 1874,⁴⁵ a primeira tradução completa em verso da língua portuguesa,⁴⁶ editada por seu amigo, também maranhense, Henrique Alves de Carvalho, e a *Odisseia* apenas veio a público em 1928, 64 anos depois de sua tradução.

Nessas primeiras edições não há nenhum prefácio do tradutor. Esse prefácio na verdade havia sido perdido, mas foi encontrado recentemente, como veremos mais adiante. O editor, Henrique Alves de Carvalho, menciona nesta primeira edição duas traduções importantes, provavelmente consideradas por Mendes como auxiliares para seu próprio trabalho: “Monti, é fama, de entre os que traduzido têm a *Ilíada*, é um dos mais felizes, e a tradução francesa de Mme. Dacier passa como sendo de superior mérito”. Mendes em sua tradução dos poemas homéricos repete uma série de procedimentos empregados já na tradução da *Eneida*. Utilizou novamente o decassílabo em versos soltos, mas, segundo Paulo Martins, “deu ao decassílabo toda a fluidez possível em tão pequena extensão de dez sílabas, movendo a cesura desde a quarta e oitava, acentuação par, até a de terceira e sexta sílaba, acentuação ímpar” (Martins 1999). Sem dúvida, seu Ho-

⁴⁵ O Imperador D. Pedro II retivera em seu poder os manuscritos das traduções, o que levou a irmã de Odorico a solicitar sua devolução aos herdeiros em 1871 (Yee 2011: 92). Como curiosidade, Maurice Druon (1918-2009), ministro da cultura na França e mais conhecido como autor do clássico *Tistou le pouce vert, O menino do dedo verde*, era seu bisneto pelo lado materno.

⁴⁶ Portanto, mesmo com este atraso de 10 anos, antecede em 16 anos a primeira tradução completa editada em Portugal, realizada por João Félix Pereira.

mero traz a marca do seu amor a Virgílio.⁴⁷

Houve novamente críticos à tradução da *Iliada*, mas o editor Henrique Alves de Carvalho já imaginava essa mesma reação negativa e rebatia antecipadamente as críticas, que seriam basicamente as mesmas contra a *Eneida*, em especial, o emprego de neologismos de origem latina e grega.⁴⁸

A linguagem vulgar é imprópria para externar as concepções do gênio tais como as teve Homero. (...) Nesta tradução terão os censores um vasto campo para os seus manejos e os sábios sobeja oportunidade para admirarem não só quanto pode produzir o gênio, como quanto é bela a nossa língua sempre que, se afastando do lugar comum dos galicismos, deixa a impropriedade dos termos mais usuais e socorre-se do rico manancial, que nos oferece o latim, infelizmente tão esquecido e tão pouco cuidado por nossos literatos, que, parece, o vão desusando. (...) Clássico, como o que melhor assim é considerado, elegante e rico de termos novos para o uso comum, porém bom português. (Carvalho 1874)

Algumas das características que encontramos nas traduções dos poemas épicos por Mendes são comuns aos tradutores anteriores, além do decassílabo da tradição camoniana e retomado pelo arcadismo. Possui a peculiaridade de trocar os nomes dos deuses gregos pelos seus arquétipos equivalentes latinos, ou seja, em lugar de Zeus, Júpiter, de Poseidon, Netuno, etc. Na verdade, os tradutores portugueses faziam isso para dar maior claridade ao texto, já que o público do séc.

⁴⁷ “para Odorico, a *Iliada* e a *Odisseia* só podiam ser lidas e entendidas segundo sua relação com a poesia latina – e virgiliana, em particular –, ou, em outras palavras, que era o classicismo modelar encarnado pela *Eneida* o ponto de partida para qualquer apreciação da poesia homérica: o poeta grego era o gênio superior, mas o latino o melhor artista” (Malta 2009: 2).

⁴⁸ Como veremos, no Brasil as traduções de Homero sistematicamente geraram polêmicas, inclusive muito além do ambiente acadêmico das universidades, polêmicas que como vimos já existiam em Portugal em relação à primeira tradução, no acalorado ambiente arcade.

XIX estava mais familiarizado com os deuses de Roma, devido a um alto grau de latinização da cultura erudita desde o Renascimento.

Mas a tradução de Odorico Mendes dos poemas homéricos, seguindo o modelo da tradução da *Eneida*, se caracteriza especialmente pela escolha lexical pouco usual e a estrutura sintática distante do uso comum, de caráter frequentemente arcaizante e talvez exagerando no emprego de neologismo. No caso de Homero, essa concisão acaba hoje em dia por prejudicar o caráter eminentemente formular do poema, pois eliminou muitas repetições, consideradas cansativas pelo gosto da época. Evidentemente não podemos culpar Mendes por assim ter procedido, já que se desconhecia então a importância do caráter formular da poesia homérica, somente revelado por Parry no séc. XX e mesmo assim aceito aos poucos, até o momento de passar a influenciar as mais recentes traduções.

Como vimos, houve inicialmente também uma recepção positiva das traduções de Virgílio e Homero, embora reconhecendo-se alguns pontos mais criticáveis. Menéndez y Pelayo (1856-1912) se inclui nesse tipo de crítica, que dá mais importância aos pontos positivos. Entretanto o erudito espanhol não a considerou uma tradução direta do grego.⁴⁹

No es directa, sino tomada del latín. Se distingue por la concisión, puesto que traduce en 13.116 endecasílabos los 15.674 hexámetros del original, suprimiendo infinitos giros con libertad extremada. Usa Mendes de muchas palabras anticuadas, e inventa compuestos, a veces muy felices, como el *braci-nivea*⁵⁰ aplicado a Andrómana. (Menéndez y Pelayo 1952: 182)

José Veríssimo (1857-1916) foi outro importante crítico brasileiro que elogiou sua tradução da *Ilíada*, em sua obra *História da Literatura Brasileira* (1916):

⁴⁹ Voltaremos a esta questão, quando tratemos do prólogo perdido da *Ilíada*, escrito por Mendes, recentemente recuperado.

⁵⁰ Costa e Silva, na primeira tradução para o português, havia já criado *brachi-nevada*.

(...) é porventura o mais acabado humanista que já tivemos. A sciencia das línguas clássicas, e da sua filologia e literatura, de que deixou prova cabal e duas versões fidelíssimas, embora de custosa leitura, de Virgilio e de Homero. (Veríssimo 1916: 258)

Mas, com o passar do tempo, durante o romantismo e modernismo, prevaleceu a crítica negativa. A primeira crítica negativa nesta segunda etapa, anterior ao elogio de Veríssimo, talvez a mais dura de todas, foi a do famoso crítico literário brasileiro Sílvio Romero (1851-1914), membro da Academia Brasileira de Letras, ele mesmo poeta romântico. Segundo este crítico, o resultado em português são traduções ásperas, prosaicas, obscuras, que critica com ácidas palavras:

Quanto às traduções de Virgílio e Homero tentadas pelo poeta, a maior severidade seria pouca ainda para condená-las. Ali tudo é falso, contrafeito, extravagante, impossível. São verdadeiras monstruosidades (...). O tradutor atirou-se à faina sem emoção, sem entusiasmo e munido de um sistema preconcebido.⁵¹ O preconceito era a monomania de não exceder o número de versos feitos por Virgílio e Homero para provar a idéia pueril de ser a língua portuguesa tão concisa quanto o latim e o grego. Para obter este resultado esdrúxulo e extravagante o maranhense torturou frases, inventou termos, fez transposições bárbaras e períodos obscuros, jungiu arcaísmos a neologismos, latinizou e grecificou palavras e proposições, o diabo! Num português macarrônico abafou, evaporou toda a poesia de Virgílio e Homero. (...) É este o tom: simplesmente pedantesco e massudo [*referindo-se à tradução da Eneida*]: (...) A tradução da *Iliada* é cinqüenta vezes pior. (Romero 1949: 35-37)

Seguindo os passos de Romero, mais recentemente, outro crítico muito influente no séc. XX, Antonio Cândido, o julgou “bes-tialógico” ou considerou sua obra de tradução um “preciosismo do

⁵¹ Curiosamente, essa mesma noção de “sistema” será valorizada por Haroldo de Campos a partir dos anos sessenta e posteriormente desenvolvida na sua apropriada atividade como tradutor de Homero.

pior gosto” ou um “pedantismo arqueológico”, ou um “ápice de tolice”. Como consequência, as traduções de Odorico Mendes tiveram poucas edições a partir de então e praticamente ficaram desconhecidas do grande público, que passou a ler traduções em prosa dos poemas homéricos, pela falta de outra tradução em verso até os anos 60, quando Carlos Alberto Nunes publicou suas traduções de Homero, como veremos mais adiante. Uma exceção foi o lançamento de uma edição da *Odisseia* de Mendes, em 1954, onde no prefácio Silveira Bueno (1898-1989), conhecido crítico literário, fazia a defesa do tradutor, usando exatamente o modelo de Camões para recuperá-lo, inclusive justificando assim os neologismos:

aproveitou-se largamente dos latinismos camonianos, ou digamos mais corretamente, dos latinismos do Renascimento, comuns ao épico português e aos demais autores europeus. Logo no primeiro canto enumeramos: *equóreo ponto, claro Hiperião, prole, sevo, cava gruta, deidades, ilha circúnflua, nemorosa, salso abismo, holocaustos, celícolas, olhicerúlea, ínsula, fexípides bois, ovelhas pingues, érea afiada ponta, metuenda, crateras (taças), deiforme, dedáleo, cítara eburnea, negropélagos vasos (navios), ilha circunfusa, áugur, numes, arcano, carmes, ledos, inultos, prosápia*, etc. Sempre cingido aos ditames da escola clássica, usa o tradutor de expressão elevada e poética, de ordem inversa e tono altivo, como se fosse ele próprio o declamador dos versos. (Bueno 1956)

Mas foi nos anos 60 quando se iniciou uma completa reabilitação do trabalho de tradução de Odorico Mendes pelas mãos do importante poeta concretista, tradutor e ensaísta Haroldo de Campos (1929-2003). Campos, cerca de 40 anos depois, como veremos mais adiante, publicará sua própria tradução-transcrição da *Ilíada*, na qual explicitamente utilizará Mendes como modelo para o seu próprio sistema tradutório.

Na década de 1960, Haroldo de Campos recolocava a “questão Odorico Mendes” no centro de um debate literário contemporâneo. O que o poeta valoriza hoje em suas traduções é exatamente

o que Sílvio Romero criticava no início do século: inventar termos, juntar arcaísmos e neologismos, latinizar e grecificar palavras e expressões. Campos considerava Odorico Mendes o grande “patriarca da transcrição” ou da “tradução criativa” no Brasil, justamente por ter sido ele o primeiro a propor e a colocar em prática uma “teoria moderna da tradução”: um *sistema* coerente de procedimentos que permitia “helenizar ou latinizar o português”, acentuando a distância entre as duas línguas, ao invés de neutralizar suas diferenças sintáticas e lexicais.

Segundo Antonio Medina, se percebe na posição de Haroldo de Campos a influência do ensaio *A Tarefa do Tradutor*, de Walter Benjamin (Benjamim 1996). Segundo Benjamin não é a língua do original que deve se conformar à língua do tradutor, mas é a língua da tradução que deve ser “violentada”, na busca de uma literalidade que se sobrepõe. Seria uma leitura política da literatura, que a correlaciona não com o tempo da sua criação, mas com o tempo do tradutor e dos leitores. Haroldo de Campos traçava um paralelo entre as traduções de Homero e Virgílio feitas por Mendes e as de Sófocles, feitas por Hölderlin. Ambas foram muito criticadas por seus neologismos e também pela sintaxe que rompia com a ordem mais familiar para o leitor. Esses dois tradutores foram igualmente reabilitados pela crítica literária contemporânea, por suas divergências da tradição e se constituindo dessa forma em literatura viva.

Uma segunda etapa desse processo de reabilitação se deu com Antonio Medina Rodrigues, professor de grego antigo e literatura grega na Universidade de São Paulo. Medina escreveu uma dissertação de mestrado e uma tese doutoral, ambas dedicadas às traduções de Odorico Mendes.⁵² Em 1992 a tradução da *Odisseia*, publicada postumamente em 1928, recebeu nova edição anotada a cargo de Antonio Medina Rodrigues, pelas editoras *Ars Poetica* e EDUSP,

⁵² A dissertação de mestrado foi sobre as traduções das obras de Virgílio, *Introdução a Odorico Mendes: poética da Eneida brasileira* (1977) e a tese doutoral incluía as traduções de Homero, *Odorico Mendes: tradução da épica de Virgílio e Homero* (1981).

a qual teve grande aceitação no mercado editorial.⁵³ Além das notas do tradutor, há anotações de esclarecimento do texto e comentários sobre a poesia homérica em si (natureza da épica, concepção dos deuses, etc.). Medina enfatizava a grande cultura literária de Mendes e sua reflexão sobre o processo de tradução, com observações sobre poetas como Camões, Ariosto, Milton, Tasso, Filinto Elísio, Chateaubriand, Chénier, Voltaire, Madame Staël, etc.

Mendes em suas notas à tradução da *Odisseia* cita inúmeros tradutores que Odorico conhecia como Caro, Monti, Villenave, De-lille, Barreto Feio, Pope, Dryden, Madame Dacier, Rochefort, e outros, apontando obras literárias que considerava primordiais, como o D. Quixote, e silenciando sobre a maior parte dos autores da voga romântica desta época. Medina, seguindo a Haroldo de Campos, defendia também a concisão e os neologismos das traduções de Mendes, explicando que a concisão extrema faria parte de seu programa de tradução, pois quanto mais termos fossem usados para traduzir um único vocábulo homérico, mais distantes estaríamos do efeito original.⁵⁴

A essa concisão vocabular havíamos acrescentado a concisão por eliminação de redundâncias, ou seja, fórmulas, perífrases e epítetos repetidos, mas que hoje consideramos uma marca do estilo oral de Homero. Esse é o tipo de concisão que acaba por diminuir o número de versos do original, característica evidente das suas traduções da *Ilíada* e da *Odisseia*. Na primeira nota à tradução da *Ilíada*, Mendes comenta a omissão de epítetos repetidos ou a sua variação, como na verdade uma forma de ser mais fiel a Homero:

As repetições de Homero se reduzem a duas classes: ora, por

⁵³ Sem dúvida, o primeiro sinal de que o mercado editorial brasileiro reservaria um importante espaço para as traduções de Homero no final do séc. XX e no início do séc. XXI.

⁵⁴ Como vimos, Mendes não foi o primeiro a utilizar esse recurso, já que encontramos palavras compostas na tradução parcial de Costa e Silva, como *longi-vibruo*, *pulchricoma*, *brachi-nevada*, *egidi-gero*, *argenti-peda*, mas de forma limitada. Mendes se destaca diante dessa tradição tradutória por levar esse procedimento a um grau mais elevado.

exemplo, manda Júpiter um recado, que o mensageiro dá pelos mesmos ou quase pelos mesmos termos; ora, juntam-se epítetos, que por continuados às vezes podem enfatiar. Conservo as primeiras como próprias da singeleza do autor, e porque nelas se assemelha aos antigos da Bíblia. Quanto às segundas, procedo assim: trato do verter os epítetos com exatidão e nos lugares mais apropriados; isto feito, omito as repetições onde seriam enfadonhas. Ainda mais: vario a forma de cada epíteto, ou me sirvo de um equivalente: em vez de Aquiles velocípede, digo também impetuoso, rápido, fogo; e assim no demais. Note-se que os adjetivos gregos, terminando em casos diversos, não têm a monotonia dos nossos, que só variam nos dois gêneros e nos dois números. (...) Se vertêssemos servilmente as repetições de Homero, deixava a obra de ser aprazível como é a dele; a pior das infidelidades. Com isto não quero fazer a apologia das paráfrases: aspiro a ser tradutor. (Mendes 1874)

Essa variação lexical será uma característica da tradução em verso de Mendes, seguida por outros tradutores de Homero no Brasil. Em 1999, Paulo Martins, professor de grego antigo na Universidade de São Paulo, em um breve artigo, também defendia Odorico Mendes das críticas anteriores:

O estranhamento por parte desses críticos reside ora na descontextualização da obra de OM [Odorico Mendes], ora, o que é pior, na aplicação de conceitos anacrônicos que exigem do texto certa atitude que não lhe era exigida à época de sua composição, ora na falta do cotejo com os originais que faz saltar aos olhos as fantásticas soluções de tradução. (Martins 1999)

Este movimento de reabilitação das traduções de Odorico iniciado por Haroldo de Campos, continuado por Antonio Medida e que se entende até o séc. XXI, teve grande divulgação, tanto nos meios acadêmicos como em círculos culturais brasileiros mais amplos, e, como consequência, outras traduções suas tiveram novas edições, além da mencionada edição da *Odisseia*, pelo próprio Medina, em 1992.

Em 1999 foi criado na Universidade de Campinas um núcleo de estudos chamado *Projeto Odorico Mendes*, formado por professores e alunos da pós-graduação, liderado por Paulo Sérgio de Vasconcellos, professor de língua latina, no Departamento de Linguística. O objetivo do grupo, que continua ativo, é dedicar-se à análise e às edições de todas as traduções de Odorico Mendes. Hoje em dia o grupo é o maior responsável no Brasil pelo estudo e divulgação da obra deste tradutor.⁵⁵

Em 2005, a *Eneida Brasileira* (1854) ganhou uma cuidadosa reedição anotada, com apresentação de Antonio Medina, como comemoração dos 150 anos da primeira tradução completa em português, reedição a cargo de Luiz Alberto Machado Cabral. Traz notas de Odorico Mendes e anotações, sobretudo esclarecimento do léxico, uma das principais dificuldades encontradas pelos leitores atuais. Em 2008 o Projeto Odorico Mendes publicou novamente essa tradução, com uma equipe de edição composta por vários professores de latim no Brasil, coordenados por Paulo Sérgio de Vasconcellos. No mesmo ano o Projeto publicou uma edição crítica da sua tradução das *Bucólicas*. Finalmente, em 2008 também foi editada novamente por Sálvio Nienkötter a tradução da *Iliada*, com muitas notas do editor, esclarecendo o vocabulário utilizado por Mendes (Mendes 2008a).

Também em 2008, as pesquisadoras Raquel da Silva Yee e Rosane de Souza, ao consultarem o acervo do Imperador D. Pedro II, no Museu Imperial de Petrópolis, fizeram uma descoberta inesperada: além dos manuscritos da tradução da *Iliada*, que foram utilizados por D. Pedro II em seus estudos de Homero,⁵⁶ foi encontrado o prólogo perdido à *Iliada*, de Odorico Mendes.⁵⁷

O manuscrito poderá resolver algumas dúvidas que ainda

⁵⁵ Projeto Odorico Mendes: <http://www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes/>.

⁵⁶ D. Pedro II, ao longo de sua vida, aprenderia a falar e escrever em latim, francês, alemão, inglês, italiano, espanhol, grego, árabe, hebraico, sânscrito, chinês, provençal e tupi-guarani.

⁵⁷ O prólogo manuscrito foi publicado integralmente em formato digital pelo Projeto Odorico Mendes: <http://www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes/d1077.pdf>.

pairam sobre o texto original da tradução de Mendes. O prólogo traz uma série de esclarecimentos sobre a tradução da *Iliada*. Primeiramente, quanto às motivações. Como vimos, Odorico amava Virgílio e por isso se compreende perfeitamente que esse fosse o seu objetivo principal como tradutor. No entanto, a tradução da *Iliada*, como faz constar o tradutor, foi sugerida por sua meia-irmã, que a lera em Paris.⁵⁸ Por outro lado, Mendes confessa no prólogo que havia esquecido então o grego que sabia, e que teve que fazer um enorme esforço para reaprender. Essa confissão vai contra o que se pensava sobre o seu conhecimento do grego antigo. Silveira Bueno, em 1954, no seu *Prefácio* a nova edição da *Odisseia*, elogiava exatamente este conhecimento, levando mais longe os elogios feitos por Veríssimo:

Odorico Mendes, certamente, um caso raro nas letras nacionais, o maior humanista que já tivemos em nossa pátria, quase fabuloso por ter conhecido tão perfeitamente a literatura e a língua grega, ao ponto de verter para o nosso idioma os dois poemas que embalsamaram para a eternidade a Grécia. (Bueno 1956)

No entanto, assim registra Mendes neste prólogo ao manuscrito recém-descoberto, evidenciando, com modéstia, uma maior dependência das traduções europeias de Homero que se imaginava anteriormente:

Quanto à *Iliada*, havia eu a desgraça de saber quase nada do grego, pois do pouco aprendido em Coimbra tinha me esquecido a maior parte. Consultei um amigo helenista, e ele sinceramente achou a empresa muito acima das minhas forças. Porém minha irmã insistiu, animou-me a estudar o grego, e eu lancei-me a Homero. A repugnância em reaprender verbos,

⁵⁸ “He mui provavel que não me lembrasse da Iliada se minha irmã do lado materno D. Melitina Jansen Müller, apaixonada de Homero que lera em francez, assim não me dicesse: ‘Depois de teres traduzido Virgilio, ou compõe obra tua, ou traduzes a Iliada’” (Mendes 1863?).

dialetos e tantas miudezas, desalentou-me; mas, sempre instado, adaptei o método que vou expor.

Como distinguia ainda se o que se me apresentava era verbo ou outra parte da oração, procurava todas as palavras gregas nos dicionários, e guiado pela interpretação latina, alinhavava a minha versão; depois consultava as de Mme. Dacier, Bigman, Rochefort, Giguët, Salvini, Monti, Mancini e outros, e se alguma delas me advertia de qualquer falta ou esquecimento, reformava a minha, tornando a consultar o original, a interpretação latina, comentadores, etc. (Mendes 1863?).

O helenista a que se refere Odorico Mendes era Joaquim Caetano da Silva, que fora professor de grego no Colégio D. Pedro II e atuava naquele momento como cônsul do Brasil em Paris. O diplomata achou a empresa muito além das suas capacidades, mas depois de ler os três primeiros cantos traduzidos animou Mendes a continuar. O fato de Mendes confessar haver esquecido o grego e de ter sido guiado pelas traduções mais importantes que conhecia talvez explique porque Menéndez y Pelayo havia considerado que a tradução não fora feita diretamente do grego, mas sim do latim, língua que Odorico realmente dominava, o que se confirma pelo que diz no prólogo, “guiado pela interpretação latina”. Outra possibilidade seria que a tradução da *Ilíada* para o italiano, feita em 1810, pelo poeta e erudito Vincenzo Monti (1754-1828),⁵⁹ talvez fosse o “original” de Odorico. Henrique Alves de Carvalho, editor da primeira edição da *Ilíada*, 10 anos após a morte de Mendes, apontava essa aproximação com Monti, no texto *Ao Leitor*, que antecedia a tradução:

⁵⁹ Monti, como Costa e Silva, também pertencia a uma academia árcade na Itália e ambos publicaram suas traduções da *Ilíada* no mesmo ano, 1810. Curiosamente, embora sua tradução de Homero seja considerada um dos grandes êxitos do neoclassicismo italiano, o próprio Monti pouco sabia do grego antigo, aparentemente bem menos que Mendes: “He knew little more than the Greek alphabet, and produced his translation from the preceding versions in Latin and Italian, submitting the work to the correction of eminent scholars before he printed it” (Howells 2006: 75). E por isso foi chamado por Foscolo, também tradutor da *Ilíada*, de ser um grande “tradutor dos tradutores” de Homero.

Entretanto, tem sido a tradução de Homero o trabalho preferido por distintos literatos helenistas e até por quem, como o distintíssimo Monti nada entendia do Grego. (Mendes 1874)

Não seria impossível, em nossa opinião, que o próprio Mendes seguisse uma estratégia de tradução parecida, mesmo tendo pouco conhecimento do grego na época, já que isso não foi um impedimento para a qualidade da tradução de Monti: “Monti, é fama, de entre os que traduzido têm a *Iliada*, é um dos mais felizes, (...) Monti mesmo, que acerta quase sempre” (Mendes 1874). Mas se comparamos os primeiros versos das duas traduções, se encontramos semelhanças, também existem diferenças:

<i>Iliada</i> , trad. de Vincenzo Monti, publicada em 1810	<i>Iliada</i> , trad. de Odorico Mendes, publicada em 1874.
Cantami o Diva, del Pelide Achille l'ira funesta che infiniti addusse lutti agli Achei, molte anzi tempo all'Orco generose travolse alme d'eroi, e di cani e d'augelli orrido pasto lor salme abbandonò (così di Giove l'alto consiglio s'adempia), da quando primamente disgiunse aspra contesa Il re de' prodi Atride e il divo Achille. E qual de' numi inimicolti? Il figlio di Latona e di Giove. Irato al Sire destò quel Dio nel campo un feral morbo, e la gente peria: colpa d'Atride che fece a Crise sacerdote oltraggio. Degli Achivi era Crise alle Veloc. prore venuto a riscattar la figlia con molto prezzo. In man le bende avea, e l'aureo scettro dell'arciere Apollo:	Canta-me, ó deusa, do Peleio Aquiles A ira tenaz, que, lutuosa aos Gregos, Verdes no Orco lançou mil fortes almas, Corpos de heróis a cães e abutres pasto: Lei foi de Jove, em rixa ao discordarem O de homens chefe e o Mirmidon divino. Nume há que os malquistasse? O que o Supremo Teve em Latona. Infenso um letal morbo No campo ateia; o povo perecia, Só porque o rei desacatará a Crises. Com ricos dons remir viera a filha Aos alados baixéis, nas mãos o cetro E a do certoiro Apolo ínfula sacra.

Percebe-se claramente a maior concisão de Mendes (Lei foi de Jove - così di Giove l'alto consiglio s'adempia) ou escolhas próprias como "ira tenaz" em lugar de "ira funesta", "Gregos" em lugar de "Aqueus", etc., que nos levariam a não atrelar diretamente a tradução portuguesa à italiana, como nos fariam imaginar os próprios elogios a Monti. A recente descoberta do prólogo perdido da *Iliada* de Odorico Mendes, sem dúvida, permitirá novas investigações sobre esta que é a primeira tradução dos poemas homéricos em português, uma tradução envolta em polêmicas, alternadamente rejeitada e admirada, a qual sempre retornamos e cujo real significado ainda está por ser plenamente desvendado.

4.2. Carlos Alberto Nunes

Carlos Alberto Nunes (1897-1990) foi literato, poeta e tradutor brasileiro. Coincidentemente também nasceu em São Luis do Maranhão, como Odorico Mendes, e igualmente se dedicou aos estudos na medicina, atuando inicialmente como médico, carreira que Mendes teve que abandonar, para dedicar-se jornalismo e à política.⁶⁰

Em 1931 apresenta cinco cantos do poema épico nacional *Os Brasileidas*, recebendo elogios de críticos como Afrânio Peixoto. Em janeiro de 1937 conclui todos os nove cantos e em 1938 publica o poema. Houve uma segunda edição em 1962, mesmo ano da publicação da sua tradução da *Iliada*, na qual se adiciona um epílogo: *Os Brasileidas, epopéia nacional em nove cantos e um epílogo*. O poema pretende ser uma epopeia brasileira, como se vê pelo título, análogo à grande épica portuguesa, *Os Lusíadas*. Percebemos uma forte influência da cultura clássica e de expressões homéricas neste poema, embora de temática americana. Todo um vocabulário culto que é utilizado será também encontrado 30 anos depois nas suas traduções dos poemas homéricos, muito provavelmente por influência das leituras das traduções de Odorico Mendes, seu famoso conterrâneo, dedicado às épicas greco-latinas.

⁶⁰ A falta de mais detalhes sobre a vida de Nunes se deve exatamente ao fato de não ter tido uma grande participação pública, pelo próprio temperamento.

Mas Nunes não inicia traduzindo Virgílio e Homero. Nos anos 50 dedicou-se à tradução de todas as comédias, tragédias e dramas históricos de Shakespeare para o português. No prólogo da edição de todo o teatro shakespeariano explica um pouco dos seus objetivos e estratégias como tradutor, conforme nos transmite Márcia Martins. Esses objetivos e estratégias permanecerão válidos nas suas traduções dos poemas homéricos, sobre as quais ele mesmo pouco comentou:

Nunes indica ver a tradução como reprodução, tanto formal quanto semântica. Diz ele: “Em todo o decurso do trabalho, procurei manter-me fiel ao texto inglês, traduzindo, sem discrepância, em prosa ou verso as passagens do original, conservando as rimas com todo o capricho da sua distribuição” (...) Para Nunes, portanto, (...), traduzir exige uma dupla fidelidade, ao sentido e à forma. A fim de garantir a correspondência formal, reproduzindo o esquema métrico e as rimas, inclusive nas canções que aparecem na peça, lançou mão das seguintes estratégias: “[p]ara as passagens em verso foi escolhido o nosso decassílabo heróico, por ser esse o verso português que mais se aproxima do decassílabo inglês de cinco pés.” (Martins 2009: 35)

Portanto Nunes tinha familiaridade com o decassílabo, o verso tradicional para traduzir Homero em muitas línguas e com certeza teria sido fácil utilizá-lo. Mas a fidelidade à forma o levará a uma solução métrica inteiramente diferente, a utilização de um verso de 16 sílabas, raro na nossa tradição poética portuguesa. Márcia Martins nota que nos anos 50 já era atuante o movimento de poesia concreta, com traduções repletas de inovações formais, de experimentações, mas que Nunes se afastava conscientemente dessa tendência, buscando uma expressão clássica nas suas traduções:

A combinação de verso e prosa de Nunes, bem como a sua dicção erudita, sintaxe elaborada e atenção à exegese, podem ser atribuídas à preocupação de seguir as normas do sistema receptor aplicáveis à tradução dos poetas do cânone oci-

dental, e em particular à tradução de obras shakespearianas. Com toda a renovação da linguagem e a diversidade das manifestações culturais observadas na cena literária da época, a posição de Shakespeare como “clássico” e/ou a própria poética de Nunes parecia(m) inibir eventuais inovações formais. (Martins 2009: 35)

Curiosamente Haroldo de Campos, que nos anos 60 começará a resgatar as traduções “transcriadoras” de Odorico Mendes, e que, como veremos, apresentará a partir dos anos 90 sua própria tradução da *Ilíada*, era um desses poetas-tradutores da cena literária dos anos 50, da qual Nunes se afastava conscientemente.

É mais difícil entender as escolhas feitas por Nunes nas suas traduções de Homero, pois, diferentemente dos outros tradutores, quase não se refere a isso. Como prólogo a sua tradução da *Ilíada*, apresenta apenas a questão homérica, onde expõe sua posição unitarista. Neste texto encontramos alguns poucos dados biográficos do tradutor, como três palestras em 1941 suas sobre a *Odisseia*, mas dirigidas a um público constituído quase exclusivamente por médicos, no auditório de uma clínica. Em 1944 duas palestras sobre a *Ilíada* e sua gênese na Sociedade Filológica de São Paulo. Finalmente uma conferência em 1950 na Biblioteca Municipal de São Paulo. Suas referências iniciais eram Howald e Pestalozzi, para a *Ilíada*, e Merkelbach, para a *Odisseia*. Posteriormente tomou conhecimento dos trabalhos de Kakridís, de 1949, e de Von der Müll, de 1952.⁶¹

Essa atividade de Nunes em torno dos poemas homéricos entre 1941 e 1950 se deve contextualizar. Embora houvesse já o ensino de grego na Universidade de São Paulo desde 1934, as aulas eram dadas em formato de conferências e não havia um verdadeiro ensino formal, com linhas de pesquisa, sendo que os alunos eram principalmente pessoas ligadas à igreja ou professores secundários, com poucos conhecimentos. Somente a partir de 1952, com a chegada à

⁶¹ No prefácio a *Odisseia* não temos nenhuma informação biográfica ou comentário sobre a tradução.

USP do professor Robert Henri Aubreton, da *École des Hautes Études* de Paris, aconteceu a completa reformulação dos métodos, objetivos e programas dos cursos de grego (Starzynski 1994). Nunes publica a sua tradução integral e definitiva da *Ilíada* em 1962, e da *Odisseia* no mesmo ano. Em comunicação pessoal, o filósofo brasileiro Benedito Nunes Filho (1929-2011), seu sobrinho,⁶² revelou que Nunes era uma pessoa extremamente reservada, quase nunca saía, por exemplo, não ia ao cinema. Esse isolacionismo dos círculos acadêmicos e da vida cultural se intensificou nos últimos anos de vida, quando vivia em Sorocaba, cidade do interior do Estado de São Paulo.

Como vimos, Haroldo de Campos foi o maior admirador das traduções de Odorico Mendes, mas ao publicar em 1994 sua primeira tradução de Homero, embora parcial, somente o Canto I da *Ilíada*, fez também elogios a Nunes, não só por seu esforço tradutório, mas em especial pela nova solução métrica:

Contemporaneamente, contamos com outro esforço digno de consideração: o de Carlos Alberto Nunes, que repetiu o feito de Odorico, traduzindo, novamente, ambos os poemas (...) estamos diante de uma empreitada incomum, que merece, como tal, respeito e admiração. Desde logo pelo fôlego do tradutor, que levou a cabo a transposição integral, em versos, para o português, de ambos os extensos poemas. Num outro plano, o prosódico, pela interessante solução (louvada por Mario Faustino, se bem me lembro) de buscar num verso de dezesseis sílabas o equivalente, em métrica vernácula, do hexâmetro (verso de seis pés) homérico. O resultado para o nosso ouvido, embora relente um pouco o passo do verso, aproximando-o da prosa ritmada, é uma boa demonstração de que não assistia razão a J. Mattoso Câmara Jr., quando impugnava a aclimação do verso de medida longa em português, considerando-o “inteiramente anômalo” em nossa língua.⁶³ A parte de Carlos

⁶² Benedito Nunes foi apresentado a Homero quando tinha 13 anos por seu tio.

⁶³ Conforme Oliva Neto, “Mattoso referia-se à adoção de um verso de quinze sílabas por Fernando Pessoa, em sua tradução de *The Raven*, de E. A. Poe” (Oliva Neto 2007: 78).

Alberto Nunes, sustentando com brio, por centenas de versos, essa medida, contesta eloquentemente aquela restrição normativa. (Campos 1994: 13-15)

Mas Haroldo aponta para o que seria sua falha também, tomando Odorico como modelo, já que este estaria mais de acordo com o gosto moderno da nossa época:

No que se refere à linguagem, todavia, não é um empreendimento voltado para soluções novas, com a estampa da modernidade. Trata-se, antes, de uma tradução acadêmica, de pendur “classizante”, que retroage estilisticamente no tempo. (Campos 1994: 15)

Evidentemente, essa foi uma escolha consciente de Nunes, conforme ele explicitou no caso de Shakespeare. Se Campos não criticava a escolha métrica de Nunes, já que a associa a versos longos de uma tradição poética modernista, como no caso de Poe, Medina, no entanto, ao apresentar a sua edição da tradução da *Odisseia* de Odorico, em 2000, faz críticas a esse verso longo e sua escolha:

Privilegiando a estrutura silábica, naquilo que pôde, o tradutor imitou uma técnica, sem levar-lhe em conta o efeito, a saber, aquela velocidade colorida que Homero consegue com o hexâmetro grego e que a tradução de Carlos Alberto Nunes não consegue com o hexâmetro português, por ser este muito pesado, lento. (Mendes 2000: 50)

Mais recentemente, nos próprios meios acadêmicos que tanto valorizaram a partir dos anos 60 a criatividade de Odorico Mendes, existe uma revisão em relação às traduções de Carlos Alberto Nunes e sua escolha por um verso longo em contraste com o decassílabo tradicional da tradição épica portuguesa. João Angelo Oliva Neto, professor de latim na Universidade de São Paulo, no artigo *A Eneida em bom português: considerações sobre teoria e prática da tradução poética* (Oliva Neto 2007), defende a escolha do hexâmetro em por-

tuguês por Nunes na sua tradução da *Eneida*, já que o tradutor não pretendia ser sintético, mas sim helenizar a métrica do português, utilizando as unidades dos dáctilos, e neste caso a extensão do verso é pouco importante.⁶⁴ Guilherme Gontijo Flores, em sua dissertação de mestrado (Flores 2008), revê também esse critério de concisão que Medina privilegia e que na verdade seria nossa própria maneira de considerar a poética na modernidade:

Medina, por sua vez, ao afirmar que o “hexâmetro” de Nunes seja, em si, “muito pesado, lento”, parece exatamente expressar uma má reação ao estranhamento que o verso, por não estar inserido na tradição literária de língua portuguesa, pode causar; reagindo de maneira muito semelhante à de Romero. Não é o verso em si que é muito longo, mas os nossos ouvidos que urgem, devido à tradição (esta sim é a grande formadora do gosto), por versos mais curtos. (Flores 2008: 63)

De fato, se hoje não aceitamos as críticas à helenização léxica que Mendes havia proposto, criando para alguns “monstruosidades”, não poderíamos criticar a sua helenização métrica. Se o hexâmetro em português cria um efeito diferente do que encontramos no hexâmetro grego, uma palavra grega em português ou uma nova palavra composta, também cria necessariamente um efeito que não é o mesmo do original. Nunes arranja, em versos de dezesseis sílabas (contadas até a última tônica), um ritmo ternário, acentuando as 1^a, 4^a, 7^a, 10^a, 13^a e 16^a sílabas, embora o acento na primeira sílaba do verso seja muitas vezes artificial, podendo não contar. O verso mais longo lhe permitiu maior clareza, o que torna as suas traduções dos poemas épicos bem mais facilmente compreensíveis que as traduções de Mendes o que explica sua maior difusão entre o público durante um certo período. Abaixo apresentamos os versos iniciais da tradução da *Iliada*, de Nunes, indicamos em negrito as 6 sílabas acentuadas por verso:

⁶⁴ No entanto, Oliva Neto não deixa de criticar o vocabulário beletrista de Nunes (Oliva Neto 2007: 83).

Canta-me a Cólera - ó deusa - funesta de Aquiles Pelida, causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos sem conta e de baixarem para o Hades as almas de heróis numerosos e esclarecidos, ficando eles próprios aos cães atirados e como pasto de aves. Cumpriu-se de Zeus o desígnio desde o princípio em que os dois, em discórdia, ficaram cindidos, o de Atreu filho, senhor de guerreiros, e Aquiles divino.

Embora Nunes raramente fale de suas traduções, no *Ensaio sobre a poesia épica* que acrescentou à edição de 1962 do seu poema *Os Brasileidas*, temos algumas pistas sobre sua visão da forma homérica, que indiretamente seria uma resposta à crítica de Medina sobre a lentidão de seus versos, como um efeito secundário inevitável. Segundo podemos observar por certos comentários, em lugar de valorizar a concisão e a velocidade, tão apreciadas pelos poetas concretos seus contemporâneos, Nunes busca, seguindo a Steiger, uma relação entre a uniformidade do verso com um ponto de vista estável do narrador. O suíço Emil Steiger, cujo livro *Conceitos Fundamentais da Poética*, de 1946, foi muito difundido nos cursos de Letras nos anos 50, reinterpretava a clássica divisão em três gêneros, em três estilos, lírico, épico e dramático, e associava o estilo épico à observação:

Homero emerge da corrente da vida”, diz Staiger, “e se conserva imóvel em face do mundo exterior; contempla as coisas de um certo ponto de vista, por uma determinada perspectiva. Esta é condicionada pelo ritmo de seus versos, sendo ela que assegura a identidade, o ponto fixo no fluxo permanente das coisas. (Nunes 1962b: 38)

E conclui o próprio Nunes, “É essa condição que permite ao poeta conservar a serenidade em face dos acontecimentos relatados” (Nunes 1962b: 38). Na escolha do verso de 16 sílabas, sua intenção consciente, portanto, é preservar esse ponto fixo onde se situa o narrador que tudo vê e que contrasta com o fluxo dos acontecimentos narrados, dando serenidade à poesia épica. A forma, em consequência, não imita o conteúdo narrado, a ação rápida, ideal que Medina

defendia, criticando a lentidão deste hexâmetro português, mas sim a própria atitude mental do narrador épico.⁶⁵ Portanto, concordemos ou não com a sua escolha métrica, a influência da concepção de Steiger da natureza da épica nas traduções de Homero feitas por Nunes deveria ser levada também em conta para a uma mais justa apreciação do resultado que pretendia alcançar.

4.3. *Haroldo de Campos*

Haroldo de Campos (1929-2003) não foi helenista, mas poeta, crítico literário e tradutor de grande influência na segunda metade do séc. XX. Nos anos 50 foi um dos fundadores do movimento concretista de poesia no Brasil. Foi também professor universitário, ministrando Comunicação e Semiótica. Traduziu Dante, Mallarmé, Pound, Goethe, Heráclito, Maiakovski, Joyce, além de textos bíblicos, como o *Gênesis* e o *Eclesiastes*, poesia provençal, poesia latina, japonesa e chinesa. Normalmente não traduzia obras inteiras, mas apenas partes de poemas que lhe interessavam. Seguindo esse mesmo procedimento, começou traduzindo e publicando apenas o primeiro canto da *Ilíada*, mas, de forma excepcional, concluiu em vida a sua tradução integral. Publicou, ainda, numerosos ensaios de teoria literária, entre eles *Da tradução como criação e como crítica* (1963) e *A Arte no Horizonte do Provável* (1969).⁶⁶

Haroldo de Campos e seu irmão, Augusto, que também era poeta, crítico e tradutor, trabalhavam como uma dupla (“os irmãos Campos”) e viam na tradução uma missão poética. Só traduziam autores que consideravam revolucionários dentro das grandes tradições literárias. Além disso, davam enorme importância à expressão da forma, muitas vezes sacrificando conscientemente o conteúdo nas suas traduções. Seguindo os preceitos de Walter Benjamin, o tradutor

⁶⁵ “O objeto pode ser mutável. Ele próprio [o narrador épico], porém, conserva sempre o mesmo humor, a impassibilidade que se distingue também na simetria do verso” (Steiger 1977: 39).

⁶⁶ Foi o ganhador do importante Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo, no México, em 1999.

deve alargar as fronteiras da própria língua e a língua do original era uma maneira de transformar a língua da tradução. Campos havia aprendido latim na escola secundária, tomou lições de grego já adulto, na segunda metade dos anos 60, com Francisco Achcar,⁶⁷ quando traduziu a *Primeira Ode Pítica*.

Muito provavelmente a presença de Homero no programa tradutório de Haroldo de Campos se deve a influência de um de seus mestres, Ezra Pound (1885-1972), que várias vezes elogiou Homero e mesmo traduziu e adaptou uma parte da *Odisseia* na obra *The Cantos* (1922). No caso da *Iliada*, trabalhou em estreita colaboração com Trajano Vieira, professor de língua e literatura grega, também do Instituto de Estudos da Linguagem na Unicamp.⁶⁸ Portanto, Campos não era um helenista, na verdade foi o último dos tradutores de Homero não helenistas no Brasil, mas sim um poeta que tinha uma grande facilidade para a tradução.⁶⁹

Como vimos, Haroldo de Campos foi o maior defensor de Odorico Mendes e de certa maneira resgatou suas traduções do esquecimento. É interessante notar que seu orientador na tese doutoral, Antonio Cândido, foi um dos maiores críticos de Mendes, considerando seus neologismos, como *olhicetília*, *albinite*, expressões que tocam as raias do bestialógico. Cândido seguia a crítica de Silvio Romero e ia além na crítica à obscuridade, à pobre inspiração e a sintaxe arrevesada. Adotando a posição contrária de seu mestre, o que ocorre com frequência nos meios acadêmicos, Campos preferia aproximar as traduções de Odorico da tradição de Joyce, com suas palavras-montagem ou do escritor brasileiro Guimarães Rosa, com suas invenções vocabulares. O mais importante é que Mendes, segundo seu ponto de

⁶⁷ Achcar foi professor de latim no Instituto de Estudos da Linguagem na Universidade de Campinas (Unicamp), que, como vimos, acolhe atualmente o Projeto Odorico Mendes.

⁶⁸ Como veremos, o próprio Trajano Vieira acaba de publicar, em 2011, a sua própria tradução da *Odisseia*.

⁶⁹ Tinha somente 3 meses de russo e conseguiu traduções de Maiakovski muito elogiadas. Esse pouco conhecimento linguístico de certas línguas de origem o aproximam de certo modo da situação de Mendes diante dos poemas homéricos.

vista, estabeleceu “um sistema de tradução coerente e consistente”, um sistema parecido ao que o próprio Campos buscava constituir: “desejo, tão-somente, constituir um modelo intensivo, um paradigma atual e atuante, de ‘transcrição’ homérica” (Campos 1994: 14).

Para Haroldo de Campos, seguindo a Jakobson, é a linguagem que está no centro da poesia e suas traduções procuram recriar em português a inventividade formal do original, a sua “forma fônica”, mais que o próprio conteúdo, partindo do princípio da intraduzibilidade dos textos poéticos. Toda tradução de poesia só poderá ser uma recriação, ou criação paralela, que mantém um certo nível de autonomia em relação ao original. Essa era a posição dos poetas concretos nos anos 50 e de certa forma Haroldo transforma suas traduções em novos poemas, de acordo com esses princípios externos, que muitas vezes não estavam presentes no original e talvez inclusive nas traduções de Odorico Mendes.

A tradução da *Iliada* por Haroldo de Campos foi iniciada em maio de 1990 e foi concluída em dezembro de 1993, mas foi publicada em partes. Apareceu já em meados de 1991 o primeiro excerto do Canto I da *Iliada*, publicado no jornal *Folha de S. Paulo*. A aparição dessa tradução parcial em um dos mais importantes jornais brasileiros demonstra claramente a grande influência que o tradutor tinha nos meios culturais nacionais. Foi publicado como livro em 1994, mas ainda apenas o primeiro canto da *Iliada*, chamada de *Mênis: A Ira de Aquiles, Canto I da Iliada de Homero*⁷⁰, conforme sua atitude tradicional de traduzir apenas partes escolhidas de obras fundamentais⁷¹. Em 1999 publica sua tradução do Canto II, *Os Nomes e os Navios, Homero, Iliada II*. Em 2001 é publicado o primeiro volume da tradução da *Iliada*, incluindo os 12 primeiros cantos, acompanhada do texto gre-

⁷⁰ Edição excepcionalmente bela pelas pinturas abstratas expressionistas de José Roberto Aguilar, que, como “transcrição visual”, enfatizam o caráter contemporâneo da tradução de um clássico.

⁷¹ Inicialmente não pretendia realizar uma tradução integral do poema, conforme afirma ao publicar o Canto I: “Longe de mim a intenção, excessiva para meus propósitos, de uma tradução integral do poema” (Campos 1994: 14).

go, prática que será repetida pelos tradutores posteriores de Homero no Brasil. Em 2002 aparece a tradução do Canto XIV na revista de estudos clássicos *Phaos* (Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP). E nesse mesmo ano é publicado o segundo volume (*Iliada* II), com os 12 cantos finais, que a partir de então é publicada em dois volumes.

Ao terminar a tradução da *Iliada*, Campos planejava passar imediatamente à *Odisseia*, mas o agravamento de seu estado de saúde logo o impediu de continuar mesmo com suas atividades regulares e, finalmente, com sua morte em 2003, o projeto de juntar-se a Odorico Mendes e Carlos Alberto Nunes, como tradutor dos dois poemas épicos em português e em verso, ficou tragicamente truncado. Mas ficaram algumas amostras dessa intenção. Em 2003, mesmo ano da morte de Campos, a revista de estudos clássicos *Phaos* publicou uma parte da tradução da *Odisseia: Da Nékuia -Odisséia 11, 1-136*. Três anos depois de sua morte, foi publicada a tradução de curtos fragmentos de cinco dos cantos da *Odisseia*, que pretendia traduzir integralmente (Campos 2006).

Segundo o próprio Haroldo de Campos, foram utilizadas as seguintes traduções da *Iliada* como suporte para a sua própria tradução, além evidentemente das traduções brasileiras conhecidas:

- inglês: Pope (1688-1744), Robert Fitzgerald (1975), Constantine A. Trypanis (1984), Robert Fagles (1990).

- italiano: Vincenzo Monti (1758-1828), que como vimos foi umas das influências importante da tradução de Odorico Mendes, Rosa Calzecchi Onesti (1950), Salvatore Quasimodo (1979) e Maria Grazia Ciani (1988).

- espanhol: Luis Segalá y Estalella (1946), Alfonso Reyes (1951), Luis Alberto de Cuenca (1985), José García Blanco e Luis M. Macía Aparicio (1991).

- alemão: Heinrich Voss (1751-1826).

Na sua tradução visou questões filológicas, etimológicas e de ressonâncias internas nos versos. Em grego, por exemplo, a primeira palavra do segundo verso ressoa a que inicia o poema (*ménin ... oulomênên*). Em sua tradução temos *ira ... o irado*. Produziu uma “grecização”

do texto usando palavras cognatas em português como *cnêmade*, *basileu*, *pólis*, *ágora*, etc., que são oficiais em nossa língua, estão registradas em dicionários, mas, de fato, tem um uso muito raro. O tradutor chamava esse processo de *transelenização*. Campos, para aproximar o seu texto do grego, valeu-se ainda dos radicais gregos que temos em nossa língua, além de criar neologismos, como por exemplo, “palavras-asas”, “uniconcordes”, ou “voz-cristal”, seguindo o caminho criativo aberto por Odorico Mendes e que já aparecia em menor grau no Canto I de Costa e Silva de 1810.

Quanto à métrica, optou pelo dodecassílabo, “acentuado na sexta sílaba, ou, mais raramente, na quarta, oitava e décima-segunda” (Campos 1994: 13), conforme destacamos em negrito abaixo⁷², o que divide o verso em dois hemistíquios:

A ira, Deusa, celebra | do Peleio Aquiles,
o irado desvario, | que aos Aqueus tantas penas
trouxe, e incontáveis **almas** | arrojou no Hades
de valentes, de **heróis**, | espólio para os cães,
pasto de aves **rapaces**: | fez-se a lei de Zeus;
desde que por **primeiro** | a discórdia apartou
o Atreide, chefe **de** **homens**, | e o divino Aquiles.

Seu modelo de tradução foi o dos *Cantos* de Ezra Pound, que também traduziu para o português parcialmente. Não se limita, portanto, à tradução do conteúdo e a dar uma forma ritmada, mas a outros detalhes sonoros do verso, atuando como um “coreógrafo” ou “diagramador” sintático (Campos 1994: 14). Campos não se preocupava em traduzir de maneira uniforme as fórmulas, embora Trajano Vieira, o professor de grego que colaborou na tradução, mencionasse com detalhes essa característica da poesia oral homérica já na publicação do Canto I (Vieira 1994). Como Mendes anteriormente justificara, provavelmente Campos também considerava a repetição de versos e epítetos um obstáculo para o leitor contemporâneo, que aprecia

⁷² Este tipo de verso era frequentemente usado no Brasil pelos poetas parnasianos, como Olavo Bilac, de influência francesa na literatura brasileira.

a variação. Tomemos, por exemplo, o seguinte verso formular, que se repete 4 vezes no Canto IX da *Iliada*:

Ἀτρεΐδῃ κύδιστε ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγάμεμνον

Campos o traduziu de 4 maneiras diferentes neste mesmo canto, alterando ordem e vocabulário:

Agamêmnon, esplêndido Atreide, rei-de-homens *Il.* 9.96

Glorioso Atreide, rei-dos-homens, Agamêmnon, *Il.* 9.163

Agamêmnon, excelso Atreide, rei-dos-homens, *Il.* 9.677

Excelso Atreide, Agamêmnon, rei-dos-homens, *Il.* 9.697

Nenhuma das traduções seguiu a ordem original do verso, que, no entanto, se encaixaria também em um dodecassílabo:

Atreide excelso, rei-dos-homens, Agamêmnon

Portanto, se o tipo de verso, no caso o dodecassílabo, orienta em grande parte a tradução, não a determina, permitindo ao tradutor uma grande variedade de expressão.⁷³

Na sua tese de doutorado, *A diversão tradutória: uma tradução das Elegias de Sexto Propércio*, Gontijo Flores procura demonstrar como Haroldo procurou um espaço intermediário entre as traduções de Odorico Mendes e Carlos Alberto Nunes, embora com mais influências de Mendes, já que o considerava o iniciador de uma linhagem tradutória transcriadora no Brasil. A escolha de um verso intermediário, pela utilização do dodecassílabo, entre o extremamente curto de Mendes e o extremamente longo de Nunes, revela essa intenção. Esse posicionamento não se limita à métrica, Haroldo é menos radical na sintaxe que Odorico, sem, no entanto, se aproximar de um estilo mais prosaico, que alguns atribuem a Nunes.

⁷³ Foi dada também uma especial atenção aos fenômenos da parataxe e do *enjambement* nos versos homéricos e se procurou de forma intencional manter com fidelidade “aspectos estruturais hoje valorizados nos estudos homéricos” (Campos 1994: 83).

Sem dúvida, o trabalho de Haroldo de Campos como inventor de uma herança tradutória iniciada por Odorico Mendes e como tradutor da *Iliada* levou os poemas homéricos e as questões de tradução a um público muito mais amplo no Brasil. É a partir da sua tradução bilíngue da *Iliada* que começamos a ver com frequência traduções de Homero, suas e de outros autores, expostas de forma inclusive chamativa nas vitrines das livrarias brasileiras. Criou-se uma didática homérica na atual cultura brasileira a partir de seus esforços. Como consequência, sua tradução da *Iliada* terá uma grande influência, direta ou indireta, sobre os mais recentes tradutores de Homero no Brasil, que veremos em seguida.

4.4. André Malta Campos

A primeira tradução da *Iliada* que encontramos após a moderna tradução de Haroldo de Campos foi a realizada de forma parcial por André Malta Campos, nascido em 1970, professor de língua e literatura grega na Universidade de São Paulo desde 2001, onde também realizou sua graduação (1993), mestrado (1998) e doutorado (2003). Tanto a dissertação de mestrado, *O regaste do cadáver: o último canto da Iliada*, como sua tese doutoral, *A selvagem perdição: interpretação da Iliada*, tem como tema o primeiro poema homérico e ambas foram orientadas pelo professor Jaa Torrano.⁷⁴

Suas traduções parciais da *Iliada* serão parte da publicação dessa pesquisa no âmbito acadêmico e se justificam pelo tema dos livros. Em 2000 lançou *O regaste do cadáver: o último canto da Iliada* (Malta 2000), que continha a tradução apenas do Canto XXIV, já que se tratava exclusivamente de uma análise desse canto específico. Em 2006 publica sua tese, *A selvagem perdição: interpretação da Iliada* (Malta 2006), onde analisa o tema da *áte* ao longo poema e por essa razão escolheu traduzir os Cantos I, IX, XVI e XXIV.⁷⁵ Na apresentação de seu

⁷⁴ Sua tradução em versos livres da *Teogonia* de Hesíodo, publicada em 1981, ficou muito conhecida no Brasil.

⁷⁵ Malta não retomou a tradução de Homero após 2006, mas se dedicou à tradução de diálogos platônicos. Em 2007 publicou *Platão: Sobre a inspiração poética (Íon) e Sobre*

último livro Malta explica a escolha por um verso diferente de todos os utilizados anteriormente:

(...) outro critério importante foi o emprego do verso, que denuncia uma preocupação rítmica (ainda que elusiva) que de modo algum conflita com o enfoque acadêmico especializado e sempre atento ao sentido, mas que pode antes enriquecê-lo, como latinistas e outros helenistas já demonstraram. O metro que aqui propomos corresponde, no Brasil, junto com o decassílabo de Odorico Mendes, o hexâmetro de Carlos Alberto Nunes, o verso livre de Jaa Torrano e o dodecassílabo de Haroldo de Campos, mais uma tentativa de encontrar em nossa língua um equivalente para o hexâmetro grego, tão estranho às nossas medidas de poesia escrita. Trata-se de uma linha elástica e maleável, de 14 a 17 sílabas, em cuja base estão duas redondilhas maiores, metrificadas com mão leve, muitas vezes imprecisa, sem a cesura de praxe. A validade do recurso a esse metro básico de sete sílabas - sem tradição heroica entre nós - reside no fato de ser largamente verificado na poesia popular e oral e dessa forma se aparentar, de algum modo, à épica grega - além de servir ao nosso propósito de buscar o simples e andar nos arredores da prosa. (Malta 2006: 6)

De fato, a redondilha é um tipo de verso muito tradicional em Portugal, de tradição popular, a chamada “medida velha”. Pode apresentar 5 ou 7 sílabas. A redondilha maior é um verso com 7 sílabas (heptassílabo), contadas até a última sílaba tônica. Foi muito usada no *Cancioneiro Geral*, uma coleção de poemas dos sécs XV e XVI, e por Camões.⁷⁶

Abaixo apresentamos os versos iniciais desta tradução da *Iliada*, onde cada verso corresponde à combinação de duas redondilhas separadas por uma cesura.

a mentira (Hípias menor), e, em 2008, publicou *Platão: Apoloquia de Sócrates, precedido de Sobre a piedade (Éutifron) e seguido de Sobre o dever (Crítón)*.

⁷⁶ No Brasil é o metro da trova popular, da poesia de cordel, da cantiga de roda.

A fúria agora canta, | deusa, do Pelida Aquiles,
destruidora, que impôs | dez mil dores aos acaios
e arremessou para o Hades | várias almas valorosas
de heróis, os quais ia dando, | como presas, para os cães
e os pássaros todos (era | feita a vontade de Zeus),
desde que primeiramente | se apartaram em discórdia
os dois: o Atrida senhor | de homens e o divino Aquiles.

Embora o tipo de verso utilizado se diferencie bastante da proposta de Haroldo de Campos, o tradutor, em comunicação pessoal, deixa clara a influência dos irmãos Campos, especialmente de Augusto de Campos, por sua maior contenção, o que se nota facilmente pela escolha de um vocabulário bem mais coloquial e por isso mesmo muito claro para o público-leitor contemporâneo. A idéia de utilizar um “duplo heptasílabo” surgiu da tradução feita por Fernando Pessoa do poema *The Raven*, de E. A. Poe, que como vimos, já havia sido aludido por Haroldo de Campos ao elogiar o hexâmetro português de Carlos Alberto Nunes. É interessante apontar, especialmente neste ensaio, onde estão incluídos os tradutores hispano-americanos de Homero, que Malta faz referência também a uma influência espanhola nessa escolha métrica, especialmente pelos hemistíquios irregulares do *Cantar de Mio Cid*, mas também indiretamente pelas leituras das obras de Lope de Vega e de Calderón de La Barca.

As traduções de Malta se diferenciam das demais traduções anteriores e posteriores, pois não são publicadas como obras independentes. São traduções parciais e integradas em obras, cujo objetivo principal é a investigação acadêmica. Poderíamos pensar que em um contexto como este não seria necessária a utilização de uma tradução em versos, sem dúvida, mais trabalhosa. No entanto, segundo o tradutor, uma tradução que se preocupasse exclusivamente com o sentido dos cantos, sem nenhuma menção à sua forma, poderia perder uma dimensão importante de significados. Portanto, sua escolha foi dar uma forma poética a sua tradução, mas que se mantém sempre atenta ao sentido literal do poema. Essa finalidade da tradução o levou, pela primeira vez no Brasil, a manter a mesma tradução dos

epítetos, o que, como vimos, foi sempre evitado pelos tradutores anteriores, em razão de uma necessidade de variação, atribuída aos leitores modernos de Homero.

Para finalizar, é importante destacar que, se mesmo dentro de uma perspectiva estritamente acadêmica, temos essa escolha pela tradução em verso, isso revela que no Brasil a tradução poética ganhou um grande prestígio. A importante participação de Vieira nas traduções de Haroldo de Campos foi o primeiro ponto de contato no Brasil entre a criação poética, o poeta-tradutor, por um lado, e o mundo acadêmico, o helenista-tradutor, por outro. As traduções de Malta são as primeiras feitas no Brasil, se nos limitamos ao âmbito homérico, exclusivamente por um helenista, vinculando de forma explícita investigação e tradução. Como veremos, todos os demais tradutores até a atualidade terão a mesma origem acadêmica, como professores de grego, e a mesma preocupação em traduzir também a dimensão poética de Homero.

4.5. *Donaldo Schüler*

Donaldo Schüler, nascido em 1932, foi professor desde os anos 60 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e depois em várias instituições e universidades brasileiras. Hoje, atua como conferencista, professor, e participa de vários eventos culturais no Brasil. Como professor universitário atuou nas áreas de Literatura Grega, Literatura Brasileira, Teoria da Literatura e Filosofia Antiga. Também é ensaísta, tradutor, ficcionista e poeta. Suas teses universitárias, que posteriormente foram publicadas, se ligam à poesia homérica e especificamente à *Ilíada*. São elas *A embaixada a Aquiles na estrutura da Ilíada* (1970) e *Seqüências narrativas na Ilíada* (1974). Traduziu *Antígona*, de Sófocles, em 1999. Entre 1999 e 2003 publicou a tradução de *Finnegans Wake* de James Joyce, em 5 volumes, com o título *Finnicius Revém*. Esta tradução é umas das poucas que existem no mundo para esta obra e subverte a língua portuguesa, indo muito além da língua experimental do original, introduzindo termos brasileiros e chegando a reinventar o texto de Joyce.

Schüler, portanto, é um tradutor que não teme invenções para transmitir o espírito do original. No caso de Homero, como veremos, ao entender o espírito dos poemas como sendo em sua origem de uma arte popular, o resultado será mais próximo do falar coloquial em português, embora utilize às vezes algumas invenções próprias.

Em 2003 traduz *Édipo em Colono* de Sófocles, *As Fenícias* de Eurípides, e *Os sete contra Tebas* de Ésquilo. Em 2007 publicou a *Odisseia*, edição bilíngue, em 3 volumes. Mais recentemente, em 2010, traduziu também o *Banquete* de Platão.

A tradução da *Odisseia* foi uma encomenda da editora L&PM, que já havia editado as suas traduções anteriores de autores gregos, especialmente a tradução da *Antígona*, em 1999, e que teve um grande sucesso no Brasil. A tradução durou 4 anos, de 2003 a 2007. Os três volumes foram divididos por grandes temas: Volume I - Telemaquia; Volume II - Regresso; Volume III - Ítaca.⁷⁷

Schüler foi também influenciado por Ezra Pound e, especialmente, por Haroldo de Campos, conforme podemos observar nesse artigo de 1996, quando a tradução completa da *Iliada* de Haroldo não havia sido ainda publicada:

A tradução de Haroldo é bem fundamentada e inventiva. Quem a lê entra numa festa de sons. Haroldo enfatiza a importância de helenizar a língua portuguesa, ao contrário de outros tradutores interessados em vernacularizar traduções. Não se espere, entretanto, a façanha do salto para o mundo grego do oitavo século antes de Cristo. Homero tem fortes características da poesia oral, competentemente analisadas por Trajano Vieira. A tradução de Haroldo traz as marcas da poesia escrita. O que pertencia à bagagem coletiva dos aedos vira eruditismo peculiar na tradução de Haroldo

(...)

Todas as traduções trazem a marca de sua época. Erro haveria

⁷⁷ É possível que a encomenda da tradução da *Odisseia* a Schüler tenha se devido ao grande sucesso de vendas da tradução da *Iliada*, por Haroldo de Campos, em 2003, já que faltava no mercado uma tradução moderna desse poema.

se recebêsemos Haroldo como novo Homero. Mas então o erro seria dos receptores e não do tradutor que, ao lado de Odorico Mendes e Carlos Alberto Nunes, enriquece o acervo das traduções de Homero. Lamentamos que Haroldo de Campos não se anime a traduzir a *Iliada* inteira. Se o fizesse, nos proporcionaria horas de prazer e nos obrigaria a pensar, e muito. (Schüler 1998)

Schüler em uma entrevista em 2004, portanto, após a publicação integral da *Iliada* de Haroldo e já durante o seu trabalho de tradução da *Odisseia*, iniciado em 2003, fala das traduções anteriores de Homero e retoma sua relação com os concretistas e importância desses poetas na retomada de Homero no Brasil:

Algumas traduções marcaram época na literatura brasileira. Lembro Odorico Mendes. As traduções de Odorico me iniciaram na leitura de Homero. Fui depois a Carlos Alberto Nunes. Freqüentei traduções em outras línguas. Enquanto isso, ia descobrindo que Homero é diferente de todas as traduções. O grego de Homero nunca me fez esquecer as traduções. (...) Para mim as traduções são visíveis. Apontam-me ângulos que sem elas eu não descobriria. As traduções me encantam, me entusiasмам, me desapontam. Não consigo viver sem elas. (...) Interessei-me pelos concretistas. Li, ouvi, convivi com Haroldo de Campos. Temos dele agora a tradução marcante da *Iliada*. Ele me ensinou que traduzir é tarefa séria. O movimento concretista arejou a tradução literária no Brasil. (Schüler 2010: 307)

Mas, se por um lado admira a ousadia poética de Haroldo de Campos, este não foi o seu modelo para a tradução no caso da *Odisseia*. Baseou-se mais na origem oral da épica grega e por isso escolheu uma tradução moderna, mas popular, distinta das traduções eruditas de Odorico Mendes e da *Iliada* de Haroldo de Campos, e mais popular que a *Odisseia* de Nunes.⁷⁸ Como vimos no caso de Mal-

⁷⁸ A tradução de Mendes em especial estaria, segundo Schüler, “a quilômetros da espontaneidade jônica. Homero está bem mais próximo da literatura de cordel do que de Odorico Mendes” (Schüler 2004: 135). De uma forma não intencional, esta aproxi-

ta, essa preocupação com a técnica de composição oral é uma das novas características que percebemos nas traduções mais recentes de Homero em português no Brasil. Mas existem claramente influências de Haroldo nos neologismos em português, mas de caráter popular, como *mãmãe* para traduzir *δυσμήτηρ* (*Od* 23.97).⁷⁹

No mesmo depoimento à sua tradução do *Finnegans Wake*, Schüler já deixava claro que sua vinculação às traduções do movimento modernista o levavam a romper qualquer hierarquização entre o texto de origem e o texto traduzido:

A literalidade leva necessariamente a uma subordinação do texto traduzido ao texto de origem, enquanto que eu pretendo manter um diálogo entre o texto traduzido e o texto original, sem subordinação e sem uma posição de hegemonia do texto traduzido com respeito ao original. O texto traduzido é outro texto. (Schüler 2010: 301)

Em sua tradução da *Odisséia* reafirma essa posição de ênfase na qualidade poética e de independência frente ao original, quando diz “em literatura a erudição filológica está subordinada à realização poética” (Schüler 2007: 10) e “insistimos na infidelidade. Preferimos manter um diálogo com o texto original” (Schüler 2007: 11). Por outro lado, existem algumas incompreensões a respeito do verso utilizado nessa tradução da *Odisseia*. Schüler utilizou pela primeira vez o verso livre para Homero, portanto, sem preocupação com um ritmo fechado, constante, como o fizeram os tradutores anteriores.⁸⁰ Sem dúvida, a tradução apresenta uma maior liberdade em relação ao tipo

mação com a poesia de cordel brasileira, cujo metro é a redondilha maior, havia sido, como vimos, realizada na tradução de Malta, a partir de 1998, pela utilização da dupla redondilha.

⁷⁹ Uma influência indireta de Haroldo seria também a utilização de termos regionais como *guascaço*, que significa “surra”, no dialeto do Rio Grande do Sul, onde atualmente vive o tradutor.

⁸⁰ Lembremos que no âmbito da tradução da épica grega no Brasil, já em 1981 Torrano havia traduzido a *Teogonia* em versos livres.

de verso empregado, no entanto, como podemos observar nos versos iniciais de sua tradução, temos frequentemente 6 sílabas acentuadas por verso e cada verso apresenta um número quase fixo entre 17 e 19 sílabas até a última tônica.

Em conversa pessoal, Schüler afirma que não utilizou de forma intencional um mesmo tipo de verso, com um padrão rítmico constante, como os tradutores de Homero em verso no português até então. Mas também não se tratava de uma expressão muito próxima à prosa, como seria o caso de um verdadeiro verso livre, já que queria que o ritmo viesse de uma forma mais natural, do que buscada. Abaixo, nos primeiros versos de sua tradução, indicamos em negrito os 6 acentos de cada verso e ao lado o número de sílabas:

O^homem canta-me, ó Musa, o **multifacetado**, que **muitos** 18 síl.
males **padeceu**, depois de arrasar **Tróia**, cidadela **sacra**. 18 síl.
Viu cidades e **conheceu** costumes de **muitos** **mortais**. No 17 síl.
mar, **inúmeras** **dores** **feriram-lhe** o **coração**, empenhado em 19 síl.
salvar a **vida** e **garantir** o **regresso** dos **companheiros**. **Mas** 18 síl.
não **conseguiu** **contê-los**, **ainda** que **abnegado**. **Pereceram**. 18 síl.
vítimas de **suas** **presunçosas** **loucuras**. **Crianças!** **Forraram** 17 síl.
a **pança** com a **carne** das **vacas** de **Hélio** **Hipérion**. **Este** os 17 síl.
privou, por **isso** do **dia** do **regresso**. Das **muitas** **façanhas**, 17 síl.
Deusa, **filha** de **Zeus**, **conta-nos** **algumas** a **teu** **critério**. 17 síl.

Como no caso da maioria dos tradutores anteriores, não houve preocupação em manter as fórmulas repetidas. Por exemplo, o seguinte verso formular é traduzido de quatro maneiras diferentes:

ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως

1. Ao despertar a alvorecente Aurora de Róseos-dedos *Od.* 2.1
2. Logo que matutina se ergueu a de róseos dedos *Od.* 3.404
3. Quando raiou matutina a rododáctila Aurora *Od.* 3.491
4. Subia a Aurora dos dedos rosados *Od.* 4.306

Segundo Schüler, em conversa pessoal, ao traduzir de um

registro oral para um registro escrito, devemos fazer adaptações. Durante uma *performance*, as repetições formulares fazem parte do gênero épico, como o público estava acostumado a ouvir. Em um texto escrito poderiam criar um efeito estranho para o público atual. Esta é uma característica importante de Schüller, uma preocupação com a recepção da *Odisseia* por um leitor contemporâneo, que também observamos em Odorico Mendes e Haroldo de Campos, mas com pontos de vistas e públicos muito diferentes. Em consequência, a expressão da oralidade não deve ser feita através de uma representação literal do estilo oral, mas simplesmente sugerida, como em um romance se sugere a oralidade dos diálogos entre as personagens, sem tentar sua representação fiel e exata.

Essa mesma preocupação com o leitor moderno o leva, por outro lado, a escolher uma dicção mais próxima ao coloquial, o que a torna muito acessível a um público leigo em geral.⁸¹ Comparando, por outro lado, sua tradução com a de Nunes, poderíamos dizer, guardadas as proporções, que o estilo da tradução deste último está mais próximo a como a *Odisseia* seria apreciada pelos gregos do séc. V a.C., que a consideravam já um texto tradicional, elevado, com vocabulário erudito, um “clássico”, sem dúvida, mas ainda bem compreensível. Já a tradução de Donald Schüller procuraria nos aproximar um pouco mais de uma *Odisseia* como teria sido recebida por seu próprio público, no momento da criação. Sem dúvida, mais elevada e distinta da fala do dia a dia, mas não tão distante da forma oral de expressão cotidiana, como poderia se pensar.

Dessa forma, ao buscar uma representação mais próxima do caráter popular da poesia épica, foi levado a um português mais coloquial e, em consequência, de mais fácil acesso ao público médio no Brasil, o que sem dúvida permitirá uma maior difusão de Homero entre as novas gerações, especialmente no caso da *Odisséia*. Por exemplo, em lugar de utilizar o prosaico termo “comer” para traduzir o verbo ἔσθιον (*Od.* 1.9), Schüller prefere a expressão mais popu-

⁸¹ Sua tradução é acompanhada do texto original em grego antigo, uma característica constante a partir da edição bilíngüe de Haroldo de Campos.

lar “forraram a pança”.⁸² Como no passado, também a tradução de Schüler recebeu críticas. Christian Werner, professor de grego antigo na Universidade de São Paulo,⁸³ observou em uma reportagem recente: “Eu me pergunto por que ela não foi apresentada em prosa, já que não tem qualidade poética e é muito imprecisa em relação ao original” (Teixeira 2009). Realmente a utilização do verso livre pode aproximar muito a tradução da prosa e o tradutor deve de alguma forma compensar através da utilização de outros recursos poéticos. No entanto, como vimos acima, se não há uma forma métrica fixa, isso não quer dizer que não seja possível perceber um ritmo geral na tradução, embora variável.

No Brasil, a tradução de Homero é uma questão séria, que inevitavelmente levanta polêmicas, como já vimos antes no caso das diferentes reações às traduções de Mendes ou de Nunes, ora elogiados ora atacados, e mesmo na primeira tradução de Costa e Silva.⁸⁴ As diferenças entre as posições dos diversos tradutores de Homero são atualmente, de certa forma, parte integrante do interesse que levantam as traduções entre o público. De um ponto de vista estritamente acadêmico, cada tradução reflete o seu tradutor, suas concepções, e as idéias de sua época. Não há porque escolher entre uma ou outra. Mas são também essas diferenças e discordâncias que impulsionam novas traduções e o permanente interesse em encontrar formas para expressar a poesia homérica.

Finalizaremos esta apresentação com breves indicações da mais recente tradução publicada de um poema homérico no Brasil, a *Odisseia*, traduzida por Trajano Vieira em 2011, e por uma tradução em fase de publicação, do mesmo poema, por Christian Werner, pertencentes a uma nova geração de tradutores no Brasil. Ambos, como já antes André Malta e Donald Schüler, também professores de grego em universidades de prestígio e com grande tradição no ensino e

⁸² *Forraram / a pança* com a carne das vacas de Hélio Hipérion (*Od.* 1.7-8).

⁸³ Werner fez sua própria tradução da *Odisseia*, que comentaremos a seguir.

⁸⁴ Talvez a tradução de Haroldo de Campos tenha sido a única a não ser criticada no Brasil, o que revela muito do seu prestígio intelectual e de sua influência pessoal.

na pesquisa do grego antigo, todos helenistas-tradutores, mas nunca sem considerar a dimensão poética de Homero.

4.6. Trajano Vieira

Trajano Vieira possui graduação em Letras (Grego-Russo) pela Universidade de São Paulo (1984). É doutor em Literatura Grega pela Universidade de São Paulo (1993), bolsista da Fundação Guggenheim (2001), com pós-doutorado pela Universidade de Chicago (2006) e pela École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris (2009-2010). Desde 1989 é professor de Língua e Literatura Grega no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, onde obteve o título de livre-docente em 2008.

Embora tenhamos apresentado a tradução integral da *Iliada* e dos fragmentos da *Odisseia* de Haroldo de Campos principalmente como obra poética sua, na verdade, como vimos, muito foi feito em estreita colaboração com Trajano Vieira. As publicações, ainda parciais, da *Iliada* nos anos 90 levam o nome dos dois tradutores. Na *Iliada* de Homero -Volume I (2001) e *Iliada* de Homero- Volume II (2002) Vieira é apresentado como responsável pela organização. E após a morte de Campos, em 2003, é um dos organizadores da publicação que reunia alguns versos traduzidos por Campos da *Odisseia*: *Odisseia de Homero: Fragmentos* (2006).

A partir do final do projeto em colaboração com Campos, começa a publicar traduções individuais, quase integralmente dedicadas aos trágicos: *Édipo Rei* (2001) de Sófocles, *As Bacantes* (2003) de Eurípidés, *Édipo em Colono* (2005) de Sófocles, *Agamêmnon* (2007) de Ésquilo, *60 Poemas* (2007) de Kaváfis, *Filoctetes* (2009) de Sófocles, *Medeia* (2010) de Eurípidés e *Lisístrata e Tesmoforiantes* (2011) de Aristófanes.

A tradução integral da *Odisseia*, como obra individual de Vieira, contém o texto grego original, como vem sendo o procedimento regular desde a edição da tradução de Haroldo de Campos. O volume traz ainda índice onomástico completo, mapas, planta do Palácio de Ítaca, posfácio do tradutor, informações sobre métrica e critérios de tradução, dados biográficos do autor, bibliografia suge-

rida, excertos da crítica, sumário dos 24 cantos e o famoso ensaio *As odisseias na 'Odisseia'* do escritor Ítalo Calvino, publicado no jornal *La Repubblica* em 1981.

Se anteriormente Schüler havia escolhido uma estratégia tradutória que transmitisse certo coloquialismo do original, a escolha de Vieira é manter a estratégia de Campos. O tradutor reconhece a validade de traduções recentes de Homero que utilizam o verso livre e uma expressão mais vernácula, como as de Christopher Logue, Robert Fagles e Stanley Lombardo, todos com algum grau de influência de Ezra Pound,⁸⁵ mas prefere, o que é muito natural, dar continuidade ao projeto de Haroldo de Campos, utilizando também o dodecasílabo e optando por uma tradução marcadamente poética e erudita. O próprio tradutor considera esta tradução como uma homenagem ao colega falecido, concluindo dessa forma o projeto ideado por Campos, mas que havia ficado truncado.

Abaixo reproduzimos os versos iniciais do Canto I:⁸⁶

O homem multiversátil, Musa, canta, as muitas
Errâncias, destruída Troia, pólis sacra,
As muitas urbes que mirou e mente de homens
Que escrutinou. As muitas dores amargadas
No mar a fim de preservar o próprio alento
E a volta dos sócios. Mas seu sobreempenho não
Os preservou: pueris, a insensatez vitima-os,
Pois Hélio hiperônio lhes recusa o dia
Da volta, morto o gado seu que eles comeram.

Vieira, como registra em entrevista, não busca uma tradução literal, mas que dialogue com certos aspectos fundamentais do original, como a musicalidade do verso homérico, a parataxe e os epítetos constantes. Sem dúvida, traduz em contato direto com as suas principais influências, as traduções de Mendes e Campos, que admira como poetas-tradutores.

⁸⁵ Entre os quais poderíamos incluir Schüler, também ele influenciado por Pound.

⁸⁶ As palavras acentuadas nos versos abaixo serão explicadas a seguir.

Antonio Medina, que como vimos teve um importante papel, ao lado de Haroldo de Campos, na recuperação da tradução criativa realizada por Odorico Mendes, reconhece, por um lado, o valor da tradução de Vieira em resenha publicada no jornal *Folha de São Paulo*: “Trajano Vieira consegue e se afasta sempre do banal. Hoje, para entender Homero, é preciso vê-lo sem obviedades. Isso o tradutor mostrou” (Medina 2011). No entanto, a crítica tem muitas vezes um caráter vago, sendo difícil de entender exatamente determinado ponto criticado:

É tudo mais longo do que devia ser. Não cabe nas linhas. Digo linhas porque quase não há versos onde se abdica do ritmo. Mas, quando tal não atrapalha, a tradução de Vieira, lenta e paciente, ensina-nos Homero. Vieira acompanha certo desmonte de formas do final do 19, e começo do 20, em que se ajuntam prosa e poesia qualificadas (Sousândrade, Cesário Verde, João Cabral, Haroldo e Augusto de Campos e outros). Mas, nessa junção, a prosa nem sempre acaba se casando à poesia. Exemplo: “Os preservou: pueris, a insensatez vitima-os”. Isso está afastado do espírito da *Odisseia*. (Medina 2011)

Com diferença de apenas uma semana, Vieira respondeu às críticas de Medina no mesmo jornal (Vieira 2011). Uma das críticas se referia ao emprego de palavras longas para traduzir os conhecidos compostos homéricos. Um exemplo seria a tradução do importante epíteto *πολύτροπον* por *multiversátil*, logo no primeiro verso do poema. Mendes e Nunes haviam traduzido neste caso simplesmente por *astucioso*. Campos havia preferido um composto, conforme suas notas ao Canto I da *Ilíada*: *multiastucioso* (Campos 1994: 21). Schüler preferira um termo composto também, *multifacetado*. Medina vai no sentido contrário destes últimos tradutores e sugere um adjetivo simples, *esperto*.

A paixão pela palavra longa e prestigiosa sufocou as pequenas palavras quase expletivas que fazem o rit-

mo de Homero, e o protegem do darwinismo silábico. Assim, “multiversátil” pede um socorro das partículas que expulsa do verso, porém lhes dá pouco espaço para retornarem (“esperto” desafogaria a frase com a vantagem de não chamar atenção). (Medina 2011)

Vieira defende a sua escolha como uma forma de evidenciar as relações de som e de significado que encontramos nos primeiros versos, e que indicamos em negrito anteriormente: “a redundância de *poli/ pollá/ pollôn/ pollá* sugere que Homero buscou o oposto da discrição propugnada pelo resenhista” (Vieira 2011). À crítica de que seus versos terminariam além dos seus limites, o tradutor argumenta que as quebras de unidade sintática entre versos –*enjambments*– eram frequentes na poesia homérica, que como vimos foi uma das características da poesia homérica que se procurou preservar na tradução de Campos.

Como podemos observar, a herança de Haroldo de Campos chamando a atenção para a obra homérica dentro do debate literário no Brasil, com sua defesa da tradução de Odorico Mendes nos anos 60 e 70, e sua própria contribuição como tradutor de Homero nos anos 90 e nos primeiros anos do século XXI, é que a partir de agora não há tradução para o português da *Iliada* ou da *Odisseia* sem debate e mesmo sem polêmica. Mas, diferentemente do que acontecia anteriormente, uma polêmica que vai muito além dos limites acadêmicos dos periódicos especializados, chegando inclusive a um público mais amplo.

Mesmo que as críticas possam sempre variar de qualidade, a reação dos tradutores expressa uma necessidade de justificar de forma pública uma série de escolhas feitas em suas traduções e que de outra forma ficariam fora do alcance do grande público brasileiro. cremos que a “polêmica homérica” no Brasil tem um valor positivo ao chamar a atenção do leitor não especialista para as novas traduções de Homero, e em consequência para o próprio Homero. Além disso, tem o valor de educar o grande público sobre a especificidade dos tradutores e dos seus procedimentos de tradução, estabelecendo

uma clara distinção entre o original e suas diferentes interpretações.

4.7. Christian Werner

Embora ainda inédita, decidimos apresentar algumas informações sobre a última tradução que conhecemos de um poema homérico, novamente uma tradução da *Odisseia*, realizada por Christian Werner⁸⁷ e, por enquanto, fora do alcance das críticas e polêmicas que, como vimos, recaem inevitavelmente sobre os tradutores de Homero, quase como uma espécie de rito de passagem⁸⁸.

Christian Werner é professor de língua e literatura grega na Universidade de São Paulo, desde 2004. No mesmo ano publicou a tradução de duas tragédias gregas, *Hécuba* e *Troianas* de Eurípides. Em 2007 começou a traduzir a *Odisseia*, como complemento à tradução da *Ilíada* de Haroldo de Campos, já que não tinha conhecimento da tradução que Donald Schüller estava realizando e, que, como vimos, foi publicada também em 2007.

A tradução se distingue das demais por levar mais em consideração os significativos avanços na compreensão dos textos homéricos a partir dos estudos desenvolvidos por Milman Parry e Albert Lord. Werner procura manter na sua tradução as características da tradição formular.⁸⁹ Normalmente os tradutores brasileiros partem do princípio que ser literal ao traduzir as fórmulas em Homero prejudicaria a apreciação do leitor contemporâneo, que aprecia a variação. De fato, como observava Schüller, o registro escrito é diferente do registro oral. Mas a tradução de Christian Werner procura manter, de

⁸⁷ Em comunicação pessoal obtivemos as informações que utilizamos para essa breve apresentação, bem como a tradução do Canto I da *Odisseia* e o texto acerca da tradução, no qual o tradutor explicita alguns de seus critérios.

⁸⁸ No momento a tradução está completa e em negociações para publicação.

⁸⁹ Desde Carlos Alberto Nunes, os tradutores brasileiros já tinham conhecimento do estilo oral-formular da poesia homérica. Com a participação de um especialista em grego, a tradução de Campos foi a primeira a incorporar de alguma forma esse conhecimento ao trabalho tradutório, especialmente na transposição da parataxe e dos *enjambments*. Malta foi o primeiro, como vimos, a manter a constância característica do epíteto homérico.

algum modo, as fórmulas, embora de maneira a não tornar o texto demasiado repetitivo.

A tradução é clara e este é um dos objetivos expressos do tradutor. Há alguns termos que desviam da linguagem coloquial, mas como em Homero, isso não prejudica a compreensão do que está sendo narrado. Como Schüler, Werner preferiu o verso livre, no seu caso, pela dificuldade de manter duas características fundamentais em sua tradução, a fidelidade ao texto e a expressão da repetição formular. Em nenhum momento sacrifica o significado para alcançar algum efeito poético, como vimos ser frequente especialmente nas traduções dos poetas-tradutores. Werner aprecia as traduções poéticas radicais, mas considera que a poesia homérica pode ser traduzida com diferentes critérios, devendo o tradutor escolher as características distintivas do poeta que deseja expressar. No caso de Werner, seu objetivo principal é preservar o conteúdo do texto grego.

Sobre a tradução dos epítetos formulares, Werner procura manter a importante distinção entre epítetos distintivos e genéricos, como apresentada por Parry. Os primeiros recebem uma tradução especial, como adjetivos compostos por justaposição, assim o epíteto *glaukôpis* é traduzido como “olhos-de-coruja”, uma expressão não usual em português. Já os epítetos genéricos são traduzidos como adjetivos ou expressões comuns em português.

Embora o verso não esteja submetido a uma norma métrica fixa durante toda a tradução, para que essa questão formal não acabe por dificultar a expressão do significado e de algumas características da dicção formular, encontramos nos sete primeiros versos, que apresentamos abaixo, de forma semelhante à tradução de Schüler, certa regularidade rítmica. Basicamente temos versos com 14-17 sílabas, portanto, de extensão maior que os versos decassílabos de Mendes e dodecassílabos de Campos, embora um pouco menores que os versos de Schüler. Nesses versos livres facilmente encontramos seis sílabas tônicas. Isso não foi proposital da parte do tradutor, segundo comunicação pessoal, embora houvesse uma maior preocupação em contemplar a sonoridade e os efeitos, o que ocorreu particularmente na tradução do primeiro canto. Abaixo indicamos o início da tradução

da *Odisseia* de Werner, tentando encontrar uma regularidade rítmica, e indicando ao lado o número de sílabas em cada verso:

Do **varão** me narra, **Musa**, do **muitas-vias**, que **muito** 16 sil.
vagou **após** a **sacra cidade** de **Tróia** devastar. 15 sil.
De **muitos** **homens viu** **urbes** e a **mente** conheceu, 14 sil.
e **muitas** **aflições** **sofreu** ele no **mar**, em seu **ânimo**, 16 sil.
tentando granjear **sua vida** e o **retorno** dos **companheiros**. 17 sil.
Nem **assim** os **companheiros** **salvou**, **embora** **ansiasse**: 15 sil.
pela sua própria **iniquidade** **pereceram**, 14 sil.
ingênuos, **que** de **todo** as **vacas** de **Sol** **Hipérion** 15 sil.
comeram. **Esse**, **porém**, **tirou-lhes** o **dia** do **retorno**. 16 sil.

Werner afirma que nenhuma tradução em português o influenciou de forma específica, apenas a metodologia de alguns tradutores, como Schadewadlt e Lattimore. No entanto, o tradutor, se não sofreu uma influência direta de Haroldo de Campos, cremos que também foi afetado de outra forma, de uma forma idêntica a Schüller e Vieira. Havíamos visto anteriormente como Campos foi fundamental na história das traduções homéricas no Brasil. Por um lado, “descobriu” uma tradição para a sua tradução criativa, ao elevar Odorico Mendes a patriarca da transcrição, por outro, colocou as bases teóricas para novos tradutores de Homero. Mas o fato de não ter traduzido integralmente a *Odisseia* foi sem dúvida o principal estímulo para que as últimas três traduções de Homero sejam exatamente deste poema. Se antes da *Ilíada* de Campos tínhamos apenas duas traduções no Brasil em verso da *Odisseia*, temos agora 4 publicadas e, ao menos, mais uma por publicar. Se em 1994 Haroldo de Campos podia dizer que “Em matéria de traduções homéricas, somos privilegiados no Brasil” (Campos 1994: 11), em 2011 felizmente podemos dizer que não só esse privilégio se manteve, como aumentou com a incorporação das novas traduções da *Odisseia*, que acompanham ou contrastam com a sua *Ilíada*.⁹⁰

⁹⁰ Devemos também apontar que a partir do impulso inicial dado por Haroldo de Campos nos anos 90 foram apresentadas no Brasil novas edições e traduções de épica latina

4.8. Desafios

Para finalizar esta apresentação histórica geral e necessariamente sumária sobre as traduções de Homero realizadas em verso por brasileiros, gostaríamos de fazer uma pequena especulação sobre o futuro dessas traduções e apontar para alguns desafios. Werner, perguntado se traduziria também a *Iliada*, respondeu que, embora não descarte a possibilidade de traduzi-la no futuro, considerava muito difícil no momento dedicar-se a um texto longo e do mesmo autor. Malta não teria também a intenção de traduzir o poema inteiro, embora tenha já 4 cantos traduzidos e publicados. Sem dúvida, a tarefa de traduzir os dois poemas homéricos tem um caráter de façanha e somente dois brasileiros alcançaram esse feito, Mendes e Nunes, o primeiro no séc. XIX e o segundo no séc. XX.⁹¹ A ainda recente tradução de Campos da *Iliada* de fato constituiu-se em uma espécie de marco e estabeleceu a direção das subseqüentes traduções de Homero, encaminhando-as indiretamente para a *Odisseia*, como vimos no caso dos três últimos tradutores e, em consequência, criando involuntariamente um certo tipo de inibição em relação à própria *Iliada*. Sem dúvida, o próximo passo deveria ser, em nossa opinião, uma nova tradução integral da *Iliada*, e esperamos que os mais recentes tradutores de Homero no Brasil em algum momento se dediquem a esta nova empreitada, seguindo cada um seus próprios critérios.⁹²

e de outros textos relacionados a Homero, como a recente tradução integral dos *Hinos Homéricos*, por Wilson A. Ribeiro Jr., em 2010, ou como a nova edição de 2004 da *Eneida*, traduzida no século passado pelos portugueses Barreto Feio e Costa e Silva, o primeiro tradutor de Homero, mas editada no Brasil.

⁹¹ Sem esquecer que ambos traduziram também a *Eneida*.

⁹² Recebemos a informação da Odysseus Editora de que mais uma tradução da *Iliada* será lançada em breve no Brasil. Essa editora tem lançado varias traduções de obras gregas, bem como estudos sobre o mundo grego antigo, e publicará em breve a *Iliada*, traduzida por José Cavalcante de Sousa, desde 1956 professor de grego na Universidade de São Paulo, atualmente aposentado e um dos pioneiros dos estudos gregos no Brasil. Em 1973, foi publicado sob sua supervisão *Os pré-socráticos*. A seguir, apresentamos seus primeiros versos, embora se trate de uma tradução muito anterior a de Haroldo de Campos e utilizada de forma informal pelo prof. Cavalcante em seus

Mas outro desafio, que se soma a esse, seria tentar uma tradução da *Iliada* que rompesse, de alguma forma, com o paradigma tradutório estabelecido por Campos no século XX, a partir das bases estabelecidas por Odorico Mendes no séc. XIX. Se Campos propôs um caminho intelectualmente consistente a ponto de ser quase paradigmático, não há por que ser o único caminho e nem respeitáramos o seu esforço intelectual ao transformá-lo em um modelo fixo de tradução de Homero. Cremos que a tradução da *Odisseia* por Viera de certa maneira completa e fecha o ciclo haroldiano de traduções homéricas, sem dúvida uma etapa muito importante das traduções brasileiras.

A tradução parcial da *Iliada* por Malta aponta, por sua escolha métrica nada usual, um caminho que aproxima a épica homérica de uma dicção poética mais popular. Por outro lado, as outras duas traduções recentes da *Odisseia*, sem negar a etapa haroldiana, também enfatizam a natureza oral-formular da poesia homérica, e uma perspectiva diferente pela escolha do verso livre. A questão oral-formular já se apresentava na tradução de Campos, especialmente por sua relação com Vieira, um helenista que conhece bem o tema. Esse conhecimento influenciou também as visões dos outros três helenistas, Malta, Schüller e Werner, sobre a poesia homérica e sem dúvida as suas traduções, embora de maneiras diferentes. Levá-las além a manifestação da natureza oral-formular na tradução da *Iliada*, embora sempre com algum grau inevitável de adaptação ao registro escrito, poderia se constituir em um novo estímulo aos futuros tradutores, associando necessariamente a prática tradutória às mais recentes pesquisas filológicas.

cursos sobre Homero na USP:

Decanta, oh deusa, a cólera do Peleída Aquiles
devastadora, que aos Aqueus tantas dores trouxe
e muitas fortes almas ao Hades precipitou
de heróis, e deles mesmos fazia prêsã de cães
e das aves todas, e de Zeus se cumpria vontade;
canta desde que primeiro se apartaram brigados
o Atreída senhor de homens e o divino Aquiles.

Podemos dizer, de forma parecida a como afirmava Schüller, que não conseguimos mais viver no Brasil sem as traduções de Homero, elas agora fazem parte de nossa própria história literária. Um conhecimento mais aprofundado de nossa tradição tradutória, bem como das tradições em outras línguas, será sem dúvida uma das condições indispensáveis para irmos adiante no caminho aberto pelos que correram os primeiros riscos no séc. XIX ao trazer Homero para a língua portuguesa.⁹³



Bibliografia

- ALEGRE, F.X. (1776) *Homeri Ilias Latino carmine expressa*, Bolonia.
- ARNOLD, M. (1861) *On translating Homer*, Oxford.
- ARNOLD, M. (1862) *On translating Homer: Last Words*, Oxford.
- BENJAMIN, W. (1969) "The Task of the Translator", en *Illuminations*, New York, 69-82.
- BENJAMIN, W. (1972) "Die Aufgabe des Übersetzers", en *Gesammelte Schriften*, IV 1, Frankfurt am Main.
- BUENO, S. (1956) "Prefácio", en Homero, *Odisséia*, São Paulo (consultado en línea: URL: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/odisseiap.pdf>).
- BONIFAZ NUÑO, R. (ed.) (2005²) *Homero: Ilíada*, México.
- BORGES, J.L. (1932) "Las versiones homéricas", *Discusión*, Buenos Aires.
- BORGES, J.L. (2003¹⁴) *Obras completas*, Buenos Aires, vol. 1.

⁹³ Agradecemos especialmente a André Malta, Donaldo Schüler, Trajano Vieira e Christian Werner, por fornecer algumas informações exclusivas sobre as suas traduções de Homero.

- CAMPOS, H. DE (ed.) (1994) *Homero: A Ira de Aquiles*, São Paulo.
- CAMPOS, H. DE (ed.) (1999) *Homero: Os nomes e os navios: Ilíada II*, tradução de Haroldo de Campos; org., introdução e notas de Trajano Vieira, Rio de Janeiro.
- CAMPOS, H. DE (ed.) (2003) *Homero: Ilíada*, tradução Haroldo de Campos; introd. e org. Trajano Viera; 2 v. (bilíngue), São Paulo.
- CAMPOS, H. DE (ed.) (2006) *Homero: Odisséia de Homero, fragmentos*, São Paulo.
- CARVALHO, H. A. de (1874) “Ao Leitor”, en Mendes, Manuel Odorico *Ilíada de Homero*, Rio de Janeiro (consultado en línea: URL: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/iliadap.html>).
- COUTO, A. M. DO (1815) *Manifesto critico, analytico, e apologetico em que se defende o insigne vate Luiz de Camoes da mordacidade do discurso preliminar, que precede ao poema Oriente*, Lisboa.
- COUTO, A. M. DO (ed.) (2007), *Batracomiomaquia*, Lisboa.
- COUTO, A.M. DO & TAGIDIO, E. (eds.) (1810) *Homero: Ilíada*, Lisboa
- CRESPO, E. (2009) “Homero”, en F. Lafarga & L. Pegenaute (eds.) *Diccionario de la historia de la traducción en España*, Madrid, 529-33.
- ESPARZA, M. (1837) *Odisea de Homero. Los trabajos de Ulises*, México.
- FABRI, M. (1956) *Vidas de mexicanos ilustres del siglo XVIII*, México.
- FIGARI, L. (2008) *La Biblia en castellano*, URL: http://www.multimedios.org/docs/d000056/p000007.htm#fnb_6-p6 (consultada entre el 11 y el 19 de noviembre de 2008).
- FIGUEIREDO, F. DE (1942) *História da Literatura Clássica*, Lisboa.
- FILINTO, E. (1998) *Obras Completas*, Braga.
- FLORES, G. G. (2008) *A diversão tradutória: uma tradução das Elegias de Sexto Propércio*, Belo Horizonte.
- GARCÍA BLANCO, J. & MACÍA, L.M. (1991-2009) *Ilíada I-III*, Madrid.
- GARCÍA DE PASO CARRASCO, M.D. & RODRÍGUEZ HERRERA, G. (1998) “La versión latina de la Ilíada del jesuita mexicano Francisco Xavier Alegre”, *Boletín Millares Calvo* 16, 283-300.
- GARCÍA VELÁZQUEZ, M.A. (2000) *Himnos homéricos. Batracomiomaquia*, Madrid.

- GUICHARD, L.A. (2004) "Notas sobre la versión de la *Iliada* de Alfonso Reyes", *NRFH* 52, 409-447.
- GUICHARD, L.A. (2006) "La *Ulixea* de Gonzalo Pérez y las traducciones latinas de Homero", en B. Taylor & A. Coroleu (eds.), *Latin and Vernacular in Renaissance Iberia II: Translations and Adaptations*, Manchester, 49-72.
- GUICHARD, L.A. (2008) "Un autógrafo de la traducción de Homero de Gonzalo Pérez (*Ulyxea* XIV-XXIV) anotado por Juan Páez de Castro y el Cardenal Mendoza y Bovadilla (*Biblioteca Universitaria de Bologna*, ms. 1831)", *International Journal of the Classical Tradition* 15.4, 525-557.
- HOWELLS, W.D. (2006) *Modern Italian Poets*, URL: www.ReadHowYouWant.com.
- HUALDE PASCUAL, P. (1999) "Valoración de las traducciones de Homero en los siglos XIX y XX en España e Iberoamérica: de Hermosilla a Leconte de Lisle", en C. Álvarez Morán & R. M^a Iglesias (eds.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*, Murcia, 369-377
- JÜNEMANN, (1939) *Mi camino*, San Francisco, 1939.
- JÜNEMANN (1910) *Antología universal de los mayores genios literarios*, Friburgo de Brisgovia.
- KATZANZAKIS, N. & KRAKIDÍS, I. (1985) *Ομήρου, Ιλιάδα, μετάφραση*, Athina.
- LAIRD, A. (2003) "La *Alexandriada* de Francisco Xavier Alegre: *arcanis sua sensa figuris*", *Nova Tellus* 21, 167-7.
- LAPALMA, L.A. (1925) *La Iliada de Homero. Versión en octavas reales por el P. Lucio A. Lapalma*, Buenos Aires.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, L. (1937) *Iliada, Odisea e Himnos homéricos I-IV*, Pasto.
- LOURENÇO, F. (2003) *Odisea*, Lisboa.
- LOURENÇO, F. (2005) *Iliada*, Lisboa.
- MACEDO, J.A. DE (1841) *Motim literario em forma de soliloquios*, Tomo II, Lisboa.
- MALTA, A. (2000) *O resgate do cadáver: o último canto da Iliada*, São Paulo.
- MALTA, A. (2006) *A selvagem perdição: erro e ruína na Iliada*, São Paulo.
- MALTA, A. (2009) "Pope e Odorico: Homero em dois tempos", en A.

- Duarte (ed.) *III Simpósio de Estudos Clássicos da USP*, São Paulo, 197-227.
- MARONITIS, D.N. (2009) *Ομηρος. Οδύσσεια, μετάφραση*, Thesaloniki.
- MARTÍ, J. (1975²) *Obras completas*, La Habana, vol. XVIII.
- MARTINS, P. (1999) "Odorico Mendes, beleza e engenho para verter os clássicos" *Caderno de Sábado do Jornal da Tarde*. 30/01/1999 (consultado en línea: URL: <http://letrasartes.blogspot.com.br/2007/06/odorico-mendes-beleza-e-engenho-para.html>).
- MARTINS, M.A. P. (2009) "A tradução do drama shakespeariano por poetas brasileiros" *IPOTESI V*. 13, n. 1, 27-40.
- MARTÍNEZ GARCÍA, O. (inédito) *Las traducciones de Homero al castellano (siglos XIX y XX) y las nuevas teorías traductológicas*, Madrid (tesis doctoral 2004).
- MARTÍNEZ GARCÍA, O. (2006) "De un Homero neoclásico a un Homero modernista: la *Ilíada* de Hermosilla y la *Ilíada* de Alfonso Reyes frente a frente", en J. F. González Castro & al. (eds.) *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos III, 741-751.
- MARTINS, P. (1999) "Odorico Mendes, beleza e engenho para verter os clássicos", *Caderno de Sábado do Jornal da Tarde*. 30/01/1999.
- MEDINA, A. (2011) "Tradução de 'Odisseia' peca na sonoridade", *Folha de São Paulo. Ilustrada*. 14 de maio de 2011.
- MENDES, M.O. (1863) *Prólogo a Ilíada*, Rio de Janeiro (consultado en línea: URL: <http://www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes/d1077.pdf>).
- MENDES, M.O. (1874) *Ilíada de Homero*, Rio de Janeiro (consultado en línea: URL: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/iliadap.html>).
- MENDES, M.O. (ed.) (2000)) *Homero: Odisseia*, tradução Odorico Mendes; org. Antônio Medina Rodrigues, São Paulo.
- MENDES, M.O. (ed.) (2008a) *Homero: Ilíada*, tradução de Odorico Mendes, prefácio e notas verso a verso de Sálvio Nienkötter, São Paulo/Campinas.
- MENDES, M.O (ed.) (2008b) *Virgílio: Bucólicas*, Campinas.

- MIRANDA, E. (2001) "Laura Mestre, helenista y traductora de Homero", *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 11, 299-312.
- MIRANDA, E. (2010) *Laura Mestre (1867-1944)*, Madrid.
- MOLINA, J. (2006) "Presentación de la segunda edición de la *Iliada* (versión de Ruben Bonifaz Nuño)", *Nova Tellus* 24, 321-340.
- MORENO CASAMITJANA, A. (1992). *Sagrada Biblia*. Prólogo a la traducción de Jünemann, Santiago de Chile.
- NEWMAN, F.W. (1861) *Homeric Translation in Theory and Practice: A Reply to Matthew Arnold*, Oxford.
- NUNES, C.A. (ed.) (1962a) *Homero: Iliada*, tradução de Carlos Alberto Nunes, São Paulo.
- NUNES, C.A. (1962b) "Ensaio sobre a poesia épica", en C.A. Nunes (1962) *Os Brasileidas*, São Paulo, 5-59.
- OLIVA NETO, J.A. (2007) "A 'Eneida' em bom português: considerações sobre teoria e prática da tradução poética" *Anais do II Simpósio de Estudos Clássicos*, 65-89.
- OSORIO, I. (1989) *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*, México.
- PALLÍ BONET, J. (1953) *Homero en España*, Barcelona.
- PARRY, A. (ed.) (1972) *The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford.
- POSSEBON, F. (ed.) (2003) *Batracomiomaquia*, São Paulo.
- RAMÍREZ TORRES, R. (1963) *Épica helena. Posthomérica*, México.
- REYES, A. (1951) *Iliada I-IX (Aquiles agraviado)*, México.
- ROMERO, S. (1949) *História da Literatura Brasileira*, tomo III, Rio de Janeiro.
- SÁNCHEZ REYES, E. (1952) *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, vol. 53, Madrid.
- SANTOS, A. R. DOS (1812) *Poesias de Elpino Duriense*, Lisboa.
- SARAIVA, A. R. (1865) "Sobre a Morte de Odorico", en M.O. Mendes (1874) *Iliada de Homero*, Rio de Janeiro, 44-50.
- SANDYS, J. (1903) *A History of Classical Scholarship*, Cambridge.
- SANTOYO, J.C. (1987) *Teoría y crítica de la traducción: Antología*, Barcelona.
- SCHÜLER, D. (1998) *Um lance de nadas na épica de Haroldo de Campos*, URL: <http://www.schulers.com/donaldo/haroldo>.

- SCHÜLER, D. (2004) *A construção da Ilíada*, Porto Alegre.
- SCHÜLER, D. (ed.) (2007) *Homero: Odisseia I, II, III*, Porto Alegre.
- SCHÜLER, D. (2010) "Donaldo Schüler em torno a tradução e o Finnegans Wake", *Scientia Traductionis* 8, Florianópolis, 313-24.
- SILVA, I. F. DA (1862) *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Lisboa.
- STARZYNSLI, G.M.R. (1994) "Língua e Literatura Grega: origens", *Estudos Avançados* 8. 22, São Paulo.
- STEIGER, E. (1977) *Conceitos Fundamentais da Poética*, Rio de Janeiro.
- STEINER, G. (1996) *Homer in English (Poets in Translation)*, Penguin Books.
- STEINER, G. (2004) "Homer in English Translation", en R. Fowler (ed.) *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, 363-375.
- TAPIA ZÚÑIGA, P.C. (2006) "La lira de Homero: un acorde sangriento (Odisea, IX, 375-401)", *Nova Tellus* 24, 19-37.
- TEIXEIRA, J. (2009) "O deserto dos clássicos", *Revista VEJA*, 23 de maio de 2007 (consultado en línea: URL: http://veja.abril.com.br/230507/p_132.shtml).
- TORRES, J.B. (2001) *Himno homérico a Deméter*, Pamplona.
- TORRES, J.B. (2005) *Himnos homéricos*, Madrid.
- VASCONCELLOS, P. S. de (2007) "Duas Traduções poéticas da Eneida: Barreto Feio e Odorico Mendes", en M. Martinho, M. (org) *2º Simpósio de Estudos Clássicos da USP*, 91-110.
- VERÍSSIMO, J. (1916) *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro.
- VIEIRA, B. (2006) "Contribuições de Haroldo de Campos para um Programa Tradutório Latino-Português", *Terra Roxa. Revista de Estudos Literários* 7, 80-8.
- VIEIRA, T. (1994) "Homero e a Tradição Oral", en Homero, *A Ira de Aquiles*, tradução de Haroldo de Campos, São Paulo, 77-94.
- VIEIRA, T. (2011) "Homero também buscava a 'palavra em si'" *Folha de São Paulo. Ilustrada*. 21 de maio de 2011 (consultado en línea: URL: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2105201124.htm>).
- VIEIRA, T. (ed.) (2011) *Homero: Odisseia*, São Paulo.
- VIRGÍLIO (2004) *Eneida*, tradução de José Victorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva, São Paulo.

- YEE, R. DA S. (2010) “O processo criativo de Manuel Odorico Mendes através dos manuscritos da tradução da *Iliada*”, *Traduções* Ed. 2010/1, URL: http://www.pget.ufsc.br/in-traducoes/public/papers/2_2010/artigo_2_2010_raquel_da_silva_yee.pdf.
- YEE, R. DA S. (2011) *Odorico Mendes, o manuscrito da Ilíada e as diversas facetas da atividade tradutória*, Florianópolis, URL: http://www.pget.ufsc.br/curso/dissertacoes/Raquel_da_Silva_Yee_-_Dissertacao.pdf.

AUTORES

EMILIO CRESPO es profesor de Filología Griega -y en la actualidad director del Departamento de Filología Clásica- de la Universidad Autónoma de Madrid y presidente de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos (España). Ha publicado traducciones de la *Iliada* de Homero, de las *Etiópicas* de Heliodoro, de tres pares de *Vidas paralelas* de Plutarco y una monografía sobre *El Banquete* de Platón. Es autor de un centenar de estudios, especialmente sobre lingüística del griego clásico e indoeuropea. Es coautor de *Sintaxis del griego clásico* y coeditor de *Homerica. Estudios lingüísticos, Dialectologica Graeca, Berthold Delbrück und die indogermanische Syntax heute*, y *Word Classes and Related Topics in Ancient Greek*.

(emilio.crespo@uam.es)

CLAUDIA N. FERNÁNDEZ es profesora del Área de Griego de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata e investigadora del CONICET (Argentina). Es autora del libro *Plutos: La Riqueza de los Sentidos* (2002) y de numerosos artículos sobre la comedia antigua y el mimo de Herondas. Ha traducido al español varias comedias de Aristófanes. Sus investigaciones se centran especialmente en el teatro griego y la recepción clásica. Sobre este último tema ha estudiado la reescritura de mitos clásicos en autores modernos, como Cortázar, Borges, Vicent, Mann, Frisch, Eugenides, etc.

(claudia.fernandez@conicet.gov.ar)

MARIANA FERNÁNDEZ CAMPOS enseña Civilización Latina en la Universidad de La Habana (Cuba), donde es docente instructora y se-

cretaria académica de la cátedra de Filología y Tradición Clásica. Ha investigado sobre la traducción de Píndaro al español, numismática romana, poesía griega contemporánea y la tradición clásica en el teatro latinoamericano.

(marianaf@fayl.uh.cu)

MIMY FLORES SANTAMARÍA es profesora titular de Filología Latina en la Universidad Autónoma de Madrid (España). Su labor docente e investigadora se centra en la literatura latina. Colabora en el proyecto de investigación “El teatro Escolar latino en España (1550-1650)” y, desde 2009, en los proyectos “Traducción y tradición clásica en América Latina” y “Mitos clásicos en el teatro iberoamericano contemporáneo”. Dentro de su labor en tradición clásica se puede mencionar “La huella del *Ars Poetica* de Horacio en la obra de Federico García Lorca” y *El teatro escolar latino del s. XVI: la obra de P. Pablo de Acevedo*. (mimy.flores@uam.es)

CARLINDA FRAGALE PATE NUÑEZ es profesora asociada en el Instituto de Letras de la Universidad del Estado de Rio de Janeiro (Brasil) con Doctorado en Literatura Comparada por la Universidad Federal de Rio de Janeiro (1991) y estudios de pos-Doctorado en la Universidad de Freiburg (1997). Desde 2003 es becaria del Programa “Pró-Ciência” del Estado de Rio de Janeiro. Su especialidad es el estudio de las pervivencias de la Antigüedad greco-romana en el mundo moderno, con especial énfasis en la recepción del teatro griego. Entre sus publicaciones se destacan *Electra ou uma constelação de sentidos* (2000), “O imaginário do mal entre os Gregos” (en *Sombras do mal na literatura*, 2011) y artículos. De las recopilaciones organizadas, la más reciente es la de la revista *Matraga* 25 (2012), dedicada al siglo XVIII, del Programa de Posgrado en Letras (UERJ), cuyo Doctorado en Literatura Comparada actualmente dirige.

(nunez@unisy.com.br)

CARMEN GALLARDO MEDIAVILLA es profesora titular de Filología Latina en la Universidad Autónoma de Madrid (España). Colabora en

distintos proyectos de investigación: “El teatro Escolar latino en España (1550-1650)” y “Manuscritos de la biblioteca de Antonio Agustín” (Ministerio de Innovación y Ciencia); “Traducción y tradición clásica en América Latina” y “Mitos clásicos en el teatro iberoamericano contemporáneo” (UAM-Santander). Dentro de una de las líneas de investigación en las que trabaja- la pervivencia del mundo clásico-, ha participado entre 2006 y 2010 en los siguientes coloquios celebrados en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED): “Tradición clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XIX”; “Tradición clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XVIII”; “Tradición clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XVI” y “Tradición clásica en la literatura española de siglos XIV y XV”.
(carmen.gallardo@uam.es)

LÍA GALÁN es profesora Titular del Área de Latín desde 1987 en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), donde realizó sus estudios y obtuvo en 1985 el título de Doctora en Letras (Filología Clásica). En 1993 funda el Centro de Estudios Latinos, que actualmente dirige, y en 1996 crea *Auster*. Revista del Centro de Estudios Latinos. Ha publicado libros sobre *El Carmen 64 de Catulo*. Estudio preliminar, texto bilingüe y notas (2003), *Virgilio. Eneida. Una Introducción Crítica* (2005), *Fedra de Séneca*. Estudio Preliminar, texto bilingüe latín-español y notas. (2007), *Catulo: Carmina*. Texto bilingüe, estudio preliminar y notas (2008), entre otros. Asimismo, ha publicado numerosos artículos y capítulos de libros sobre literatura latina y sobre su recepción en la literatura posterior, y ha dictado cursos y conferencias de su especialidad en Argentina, Brasil, España y Francia.

LIDIA GAMBON es profesora adjunta de Literatura Griega del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur (Argentina) e investigadora del Centro de Filología Clásica Antigua y Medieval de dicha institución. Ha participado y participa de diversos proyectos de investigación acreditados y subsidiados por organismos

universitarios del país y del extranjero sobre temas vinculados a la tragedia griega. Ha sido Secretaria de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos, y ha desempeñado asimismo funciones de gestión académicas universitarias, siendo actualmente Secretaria de Investigación y Posgrado del Departamento de Humanidades de la UNS. Es coordinadora (en colaboración) del libro *Sofística y Teatro Griego* (2007) y autora del libro *La institución imaginaria del oikos en la tragedia de Eurípides* (2009). Ha publicado varios capítulos de libros, artículos y reseñas en revistas especializadas del país y del exterior sobre drama antiguo y sobre tradición clásica, temas abordados asimismo en numerosos congresos y jornadas nacionales e internacionales a los que ha asistido como expositora o conferencista.
(lgambon@uns.edu.ar)

ALINA GUTIÉRREZ GROVA es profesora titular de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana (Cuba), donde imparte docencia de pregrado y posgrado en Historia de la Lingüística, Lingüística Romance, Lingüística del Texto y Análisis del Discurso. Posee los grados científicos de Licenciada en Lengua y Literatura clásicas, Maestra en Lingüística hispánica y Doctora en Ciencias Filológicas. Realiza investigaciones sobre tradición clásica en la cultura cubana, historia del español antillano y análisis del discurso del teatro cubano, cuyos resultados han aparecido en publicaciones especializadas en Cuba, España, México y Alemania.
(alina@fayl.uh.cu)

ROSARIO LÓPEZ GREGORIS es profesora de Lengua y Literatura Latinas del departamento de Filología Clásica de la Universidad Autónoma de Madrid (España). Sus líneas de investigación son la semántica latina, el teatro romano y la tradición clásica. En la actualidad es la responsable del Proyecto de Investigación "Marginalia: en los márgenes de la tradición clásica", financiado por el MINECO, y está editando junto a otros miembros del departamento las comedias de Plauto para la editorial Alma Mater.
(rosario.lopez@uam.es)

HELENA MAQUIEIRA es profesora de Filología Griega de la Universidad Autónoma de Madrid (España), en la que ha sido directora del Departamento de Filología Clásica y vicedecana de Ordenación Académica de la Facultad de Filosofía y Letras. Es autora de estudios sobre Lingüística Griega -especialmente sobre la lengua de Homero- y sobre Menandro. Es coautora de *Sintaxis del griego clásico* y trabaja en la traducción de la obra de Menandro.
(helen.maquieira@uam.es)

PABLO MARTÍNEZ ASTORINO es profesor adjunto del Área de Latín en la Universidad Nacional de La Plata e Investigador Asistente del CONICET (Argentina). Ha defendido su tesis doctoral sobre la función del motivo de la apoteosis en las *Metamorfosis* de Ovidio en marzo de 2009 y ha publicado artículos sobre Ovidio, Virgilio y Catulo en revistas europeas y argentinas. Actualmente desarrolla estudios sobre la construcción poética de la historia en *Metamorfosis* y *Fastos*, con proyección en Virgilio, Propertio y Horacio. Ha sido becario doctoral y profesor invitado del *Deutscher Akademischer Austauschdienst* en la *Eberhard Karls Universität Tübingen* en los años 2007 y 2011.
(pmastorino@gmail.com)

ELINA MIRANDA CANCELA (Doctora en Ciencias Filológicas) es catedrática y profesora consultante de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana (Cuba), Directora de la Cátedra de Filología y Tradición Clásicas, miembro de número de la Academia Cubana de la Lengua y correspondiente de la Real Academia Española y “Embajadora del Helenismo” por la Prefectura de Atenas (2006), entre otros reconocimientos. Ha publicado artículos en libros y revistas e impartido cursos y conferencias en universidades e instituciones de distintos países de Europa y América. Entre sus libros publicados recientemente se encuentran *La tradición helénica en Cuba* (2003); la edición crítica de “La Ilíada de Homero”, de José Martí (2004); *Calzar el coturno americano* (2006, 2007: Premio de Teatrología “Rine Leal” 2005 y Premio de la Crítica 2006), *Laura Mestre* (2010); *Comedia, teoría y público en Grecia clásica* (2010); *Introducción al griego clásico* (2011). Es editora

de *Diálogo y transgresión* (2010) y coeditora de *Transgresiones cubanas* (2007), *Actualidad de los clásicos* (2010), entre otros.
(elina@fayl.uh.cu)

JORGE PIQUÉ es creador, director y profesor en Logosphaera.com | Classics Community & Education. Fue profesor de Lengua y literatura griega antigua en la Universidade Federal do Paraná (Brasil) de 1992 a 2007 y creador y director del Centro Virtual de Estudios Clásicos (UFPR). Ha recibido beca CAPES para doctorado en Filología Griega en la Universidad Autónoma de Madrid.
(jorgepique@gmail.com)

MARÍA EUGENIA RODRÍGUEZ BLANCO es profesora titular de Filología Griega en la Universidad Autónoma de Madrid (España). Es miembro del proyecto de investigación “El humor en la Historiografía clásica” y del proyecto UAM-Santander “Mitos clásicos en el teatro iberoamericano contemporáneo”. Trabaja en pervivencia del mundo clásico y en mitología clásica. Ha participado en el I Encuentro Internacional sobre Traducción y Tradición de autores griegos y latinos (UAM 2011). Ha publicado “Mujeres monstruo y monstruos de mujer en la mitología griega” (en *Ideas de mujer*, López-Unceta 2011).
(eugenia.rodriguez@uam.es)

JUAN MANUEL TABÍO enseña Lengua y Literatura Griegas en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana (Cuba). Es miembro de la Cátedra de Filología y Tradición Clásicas y del Grupo de Estudios Helénicos de dicha institución. Investiga sobre retórica, tradición clásica y mito.
(jmtabio@fayl.uh.cu)

MANUELA RIBEIRO BARBOSA actúa como periodista y es estudiante en el doctorado de Teoría Literaria del “Programa de Pós-Graduação” en Estudios Literarios de la Universidad Federal de Minas Gerais (Brasil). Es autora de *Dichterliebe: a poética de Kafka nas “Cartas a Milena”*.
(manuela.barbosa@gmail.com)

TEREZA VIRGÍNIA RIBEIRO BARBOSA es profesora asociada de Lengua y Literatura Griegas en la Facultad de Letras de la Universidad Federal de Minas Gerais (Brasil) desde 1983. Es Doctora en Lingüística y actúa como investigadora en la «Fundação de Amparo à Pesquisa» del Estado de Minas Gerais (Fapemig) y en el «Programa de Pós-Graduação» en Estudios Literarios de la UFMG. Contribuye al desarrollo del primer Diccionario de Griego Portugués (DGP) elaborado y publicado en Brasil (2007-2010). Desarrolla la metodología experimental en la traducción de teatro antiguo.
(virginiarb@yahoo.com.br)