

LA TRADUCCION COMO OBRA DE ARTE

LA METRICA LATINIZANTE

La traducción en materias de carácter puramente utilitario es empresa comercial; la de obras de índole literaria pone en juego preocupaciones artísticas susceptibles de auténtico valor propio; valor que, tratándose de poemas y en los casos más felices, puede llegar al mérito de verdadera creación poética.

Efectivamente, traducir aquello en que lo único que importa es “el sentido”, no presenta mayores dificultades, pues todo (o casi todo) el *sentido* de lo que está dicho en una lengua puede trasladarse a otra, o por medio de palabras que se corresponden satisfactoriamente, o al menos por circunlocuciones.

Cuando, además del sentido, hay que reproducir la *belleza*, como en las obras literarias en prosa, se hacen precisas mayor discreción y finura, por tener que discernir, conforme a la índole de cada idioma, cuáles bellezas del uno pueden ser trasplantadas con naturalidad al otro, y cuáles perderían este carácter de belleza con un traslado demasiado literal, y exigen por lo mismo más sutiles acomodaciones.

Cuando, además del sentido y de la belleza, hay que traducir la *música*, como en las obras escritas en verso, sube de punto la dificultad, y hay que recurrir a arriesgadas transposiciones y compensaciones, pues la música es en sí intraducible, y lo único que se puede lograr es transponer para un instrumento la partitura que se escribió para otro.

Cuando, en fin, además del sentido, de la belleza y de la música, se aspira en la traducción de una obra en verso a conservar viva la *poesía* que contenga, nos hallamos ante lo que parece una positiva imposibilidad. La *poesía* no se traduce; brota por creación, y sólo así; y si ha de pasar a la traducción, no será sino por una nueva creación. Mas ¿cómo coordinar

estos dos conceptos a primera vista contradictorios, traducir y crear? Crear es acto esencialmente personal e independiente; traducir, acto esencialmente dual y subordinado: ¿no estamos ante un imposible? Pero a este imposible no se resignan los hombres: los que necesitan la traducción porque no entienden, por el ansia de gozar el bien inasequible; los que no necesitan la traducción, antes la pueden hacer, por el generoso afán de comunicar, en lo posible, este bien.

Nada más profundamente humano que esta ansia y este afán. Pero, aunque tan legítimos, deben, sin embargo, ser razonables y saber, a un tiempo, contenerse ante lo estrictamente irrealizable, y contentarse con lo único posible.

Esto no pasará nunca de una aproximación, y, por fuerza, en todo ensayo de versión poética, habrá siempre algo sacrificado; algo que puede variar mucho según los criterios por los que se rijan los diversos traductores en su labor.

Exponer con llaneza y en forma concreta y razonada el criterio a que he llegado tras largos tanteos y laboriosa práctica, es el propósito de estas líneas. Me ceñiré al último caso de los enumerados, al de la traducción como obra de arte, como conato creador, como ilusión de trasladar al propio idioma la *poesía* de otras literaturas.

* * *

La diversidad de criterios procede en primer lugar de la de las necesidades que se pretende satisfacer. Ya que las versiones se trabajan en favor de aquellos que, no entendiendo la lengua del poeta, quieren gozar de sus creaciones, puede el traductor atender a diversas exigencias de estos catadores de poesía.

Porque los hay que desean captar el poema exótico en lo que tiene formalmente de exótico; para esto quieren la letra exacta de lo que materialmente dice el autor, quieren la transposición verbal de sus palabras, para, con ella, reconstruir y elaborar ellos la poesía. Este es el caso particularmente de aquellos lectores que, entendiendo algo del idioma en que está escrito el poema, sólo buscan una ayuda para entrar plenamente en el texto. Para satisfacer a esta aspiración, lo único a propósito

son traducciones en prosa, de las que tienen por meta primera la literalidad rigurosa; sobre todo cuando, por afinado sentido estético, logran unir a esta literalidad una elegancia sugeridora (como las traducciones que al inglés han hecho Jebb de Sófocles y Mackail de Virgilio, y al castellano Lorenzo Riber, de Virgilio y Horacio).

Pero también hay lectores a quienes esta literalidad no interesa, que o nada entienden del idioma original o no se les da nada de él, lectores que van exclusivamente a la *poesía*. No serán éstos los más, pero son los que más derecho tienen a ser atendidos, así como son los más difíciles de satisfacer, y los que plantean el verdadero problema de la traducción poética.

De esta traducción poética hay que repetir resueltamente que nunca puede ser sino algo relativo, que no puede pasar de una aproximación. Esto supuesto, tratemos de dar con las normas que nos lleven a la aproximación más aceptable.

Derívanse de un principio que no por sonar a mera tautología debe ser despreciado: que la traducción poética debe, ante todo, ser "poesía", que debe dar la sensación de poesía original. De este principio se derivan las siguientes cuatro normas concretas: esquivar impedimentos; conservar todo lo que puede ser conservado; practicar las debidas compensaciones; y, en último término, saber resignarse cuando se ha llegado a obstáculos imposibles de salvar.

* * *

Esquivar impedimentos. El primero es el de la *nimia literalidad*, que puede convertirse en grave estorbo para la poesía.

Palabras hay poéticas en una lengua, y prosaicas en otra: uniformemente poéticas son *χελιδών*, *hirundo*, *golondrina*, *hirondelle*, *rondinella*; pero lo que tan lindamente suena en griego, en latín, en castellano, en francés y en italiano, suena con feo prosaísmo en inglés: *swallow*. . . Inversamente, con maravillosa dulzura canta en inglés la Desdémona de *Othello*:

Sing willow, willow, willow!

(Act. IV, Esc. 3, 44),

dulzura que se desvanece, sin dejar rastro de sí, en la traducción castellana:

Cantad: ¡Sauce, sauce, sauce!

Este fenómeno se advierte, no sólo en las palabras, sino también en los giros. Los hay naturales, elegantes, significativos en una lengua, que se volverían pesados y prosaicos en otra. Tomemos como ejemplo los 7 versos siguientes del Prólogo de la *Electra* de Sófocles:

ἀλλ' οὐ μὲν δὴ
 λήξω θρήνων στυγερῶν τε γόων,
 ἔστ' ἂν παμφεγγεῖς ἄστρων
 ριπᾶς, λείσσω δὲ τόδ' ἡμᾶρ,
 μὴ οὐ τεκνολέτειρ' ὡς τις ἀηδῶν
 ἐπὶ κωκυτῷ τῶνδε πατρῶων
 πρὸ θυρῶν ἤχῳ πᾶσι προφωνεῖν.

(103-109);

¿quién podría pensar en conservar la subordinación de οὐ μὲν δὴ λήξω... μὴ οὐ... προφωνεῖν? Por más esencial que sea al sentido y le dé un vigor extraordinario, la versión exige que se descomponga en frases yuxtapuestas:

Mas nunca pondré fin a mis querellas
 ni al gemir de mi duelo.
 mientras miro el temblor de las estrellas
 y el sol en pleno cielo:
 a las paternas puertas, sin reposo.
 ruiñeñor sanguinoso,
 perenne cantaré mi desconsuelo...

Y da la experiencia que, entre lo que más fácilmente ha de sacrificarse, se cuentan las construcciones sintácticas, pues son lo que menos se presta al calco servil.

Lo que sucede con las palabras y los giros, se verifica también en las imágenes. Vistasas y discretas en una lengua, pueden resultar estridentes en otra. ¿Quién se atrevería a traducir literalmente este verso de Horacio:

Te suis matres metuunt iuvenis...?

(*Od.* II, 8, 20)

En castellano no llamamos a los hijos "toretas"...

Y así como hay que desviar comparaciones inconvenientes como ésta, también hay que atenuar términos que puedan resultar toscos:

*Me torret face mutua
Thurini Calais filius Ornyti
(Od. III, 9, 13. 14)*

es un primor en latín; pero no cabe traducir: *Me torret* — me tuesta...

En todos estos casos, empeñarse en conservar el término del autor, o el giro o la imagen que ha usado, es desvanecer la poesía.

Otra observación. Se da frecuentemente el caso de epítetos que, sin ser ripios, obedecen, sin embargo, a exigencias del verso o de la estrofa, y que, reproducidos en su materialidad, recargarían pesadamente un matiz que el autor no quiso sino apuntar, dándole cabida en el verso, pero sólo para que se pasara ligeramente sobre ello; tanto, que se falsea menos su intención omitiéndolo del todo, que recalándolo indebidamente. Así en la célebre estrofa horaciana:

*Audiet cives acuisse ferrum
quo graves Persae melius perirent,
audiet pugnas vitio parentum
rara iuventus
(Od. I, 2, 21-24),*

el epíteto *graves* no es ripio en latín; pero nada ha perdido la estrofa, al omitirse en esta versión:

Lleva Roma en el flanco el propio hierro
que destilar debía sangre persa:
los hoy diezmados hijos de esos padres
oirán los ecos de esa lid perversa.

Pero, si es impedimento que debe esquivarse el de la nimia literalidad, también debe el traductor precaverse del de la nimia libertad. La traducción debe aspirar a pasar por composición original, pero sin dejar de ser lo que de hecho es, un traslado fiel de pensamientos y de sentimientos ajenos. Si quiere el traductor verter pensamientos y sentimientos propios, hágalo en piezas propias, no en traducciones, ya que lo que busca el lector

de traducciones es el pensamiento y sentimiento del autor, no los del traductor.

En consecuencia, un término medio entre la nimia literalidad y la nimia libertad será lo primero con que habrá de atinar el traductor, para cumplir con su cometido.

* * *

Para este acierto le ayudará el tener presente la segunda norma: conservar todo lo que puede ser conservado. Por no ser esta regla sino el reverso de la anterior, no es necesario insistir en la conservación de las palabras, de los giros, de las imágenes que puedan mantenerse sin entorpecer el libre juego de la lengua ni la perfecta naturalidad.

Pero otro punto ha de ser objeto preferente de la preocupación del traductor, el de conservar el "tono general" de la pieza, su aire, su dejo propio. En esto no se trata de materialidad del léxico, de sintaxis o de métrica, sino de afinamiento de percepción estética. Donde éste falte, podrá darse en la traducción el caso tan frecuente en los retratos, hacernos exclamar espontáneamente: ¡No es él!... Impresión contra la que no vale la protesta de que aquello es fotografía, y que la máquina reproduce lo que hay; porque no es paradoja sostener: Será él, pero no es él... Será él materialmente, pero no es su aire, no es su modo; este retrato no lo revela como es...

Este empeño en reproducir el *tono general* del poema será factor principal para determinar lo que, entre las diversas modalidades del mismo, que tal vez no pueden conservarse todas simultáneamente, debe a todo trance resguardarse, aun a costa de las demás. Si es forzoso sacrificar algo, la conservación del *tono general* será la que señale lo que puede sacrificarse y lo que no.

Así, por ejemplo, el tono general de toda la lírica horaciana incluye un aire característico de concisión y rapidez. Las rarísimas estrofas en que esto falla son las que llevan menos marcado el sello de su autor. Pues bien, da el atento examen de las múltiples traducciones del Venusino que las que, por no omitir cosa alguna de lo que hay en el texto, lo amplifican y dilatan,

cada estrofa de cuatro versos en estrofa y media o dos estrofas, desvirtúan irremediablemente a Horacio, como sucede a la continua en la versión de Pagaza. Es cierto que, junto con esta concisión y rapidez, logra a veces Horacio un dejo suave, insinuante y hasta mimoso, que para hacerse sentir requeriría un giro más lleno y menos apretado. La solución a conflictos de esta índole debe darla en cada caso el tino estético, a quien toca determinar lo que deba prevalecer, si la holgura del fondo o la típica estrictez de la forma, que ni en estos casos falla en Horacio.

* * *

La tercera norma: buscar las debidas compensaciones, es de aplicación muy arriesgada, pero indispensable de todo punto. Como los medios empleados por el autor para producir la *poesía* no todos pueden ser adoptados por el traductor, por no ser tal vez compatibles con el genio del idioma en que se hace la versión, no queda otro remedio que acudir a prudentes compensaciones.

Estas compensaciones pueden darse dentro de un mismo orden, por ejemplo, el auditivo, como cuando la armonía y ritmos propios de los metros grecolatinos, y exclusivos de ellos, se compensan con el canto de la rima en las lenguas modernas. Pueden también darse en órdenes distintos, como cuando rasgos auditivos se convierten en visivos o inversamente (así Arciniegas transformó el cuadrilo de *O fons Bandusiae* en canción), o cuando figuras de estilo de un género se reemplazan por figuras de otro género.

Inútil ponderar el tino extraordinario que requiere la aplicación de esta norma, para que las compensaciones nunca excedan de lo indispensable, y, en todo caso, respeten el espíritu del original.

* * *

La última norma está inspirada en la medida del *μηδὲν ἄγαν*, en

el *ne quid nimis*, sobriedad eterna. . . :

saber limitarse, saber resignarse cuando el esfuerzo tropieza con la barrera infranqueable, barrera puesta por la fonética de las lenguas, por su sintaxis, por su prosodia, por su métrica, por los vacíos de su léxico, por sus caprichos de toda clase.

Un endecasílabo de diez palabras, como

I fled Him down the nights and down the days. . .

nunca será posible en castellano (se entiende con la naturalidad y la gracia que en inglés): hay que resignarse.

Los alejandrinos franceses tienen una extraña virtualidad para prestarse con propiedad igual a los más diversos géneros, lo mismo a la épica y dramática y a las declamaciones altisonantes, que a la más recatada lírica; la métrica castellana, con toda su exuberancia, no dispone de ningún metro que exhiba las mismas virtualidades simultáneas: hay que resignarse.

Un verso con las posibilidades de variación de longitud y de composición interna del hexámetro griego o latino, no lo hay en castellano ni en ninguna lengua moderna: hay que resignarse.

Los sáficos castellanos imitan materialmente, al parecer, con perfección los sáficos latinos; pero no pueden librarse de cierto airecillo pedante (que no tienen en latín): hay que resignarse.

Las lenguas flexionales, que no necesitan de colocación fija de las palabras para indicar sus funciones gramaticales y lógicas, pueden entregarse libérrimamente al hipérbaton, y, por medio de éste, logran acoplamientos de palabras, que por su sola cercanía se matizan mutuamente. Nada de esto puede ni vislumbrarse en castellano. . . : hay que resignarse.

Por el mismo motivo citado, un término en una frase latina o griega puede afectar simultáneamente a varios otros (así, en los dos primeros versos de la *Eneida*, el epíteto *primus* afecta a un tiempo a *fato*, a *profugus* y a *venit*). Esta multiplicidad de sentidos no puede ni traslucirse en una versión moderna (la cual forzosamente tendrá que referirse en forma exclusiva a

uno de los tres términos: o a *fato*, o a *profugus*, o a *venit*): hay que resignarse.

Esquivar impedimentos, conservar cuanto conservarse puede, introducir prudentes compensaciones, y no empeñarse en imposibles: por estas cuatro normas se llega, en el arte de la traducción, a todo lo que se puede esperar de él. Y, como no es arte de lujo, sino de necesidad — remedio único a la humana invalidez que no puede pretender dominar los idiomas todos — deben confiar los traductores en que habrá indulgencia para sus desfallecimientos, en el arduo cometido que asumen en bien de sus semejantes.

* * *

Todo lo dicho hasta aquí son meras conclusiones prácticas, de las que acaban por hacer todos los traductores, al observarse a sí mismos en su trabajo.

Un punto hay que de propósito he dejado intacto en las observaciones anteriores para tratarlo, como es forzoso, técnicamente, el del *metro*; en especial en el caso de poesías de las lenguas clásicas, griega y latina, que queramos verter en castellano.

Para simplificar la exposición, me referiré exclusivamente al latín y al problema llamado de la *métrica latinizante*. Y para ubicar con precisión este problema particular, que ha suscitado en tiempos recientes renovado interés, echaré por delante unas breves consideraciones generales acerca del *metro* en las traducciones poéticas.

Innecesario resulta, por evidente, ponderar la íntima correspondencia que hay, en cualquier poema, entre el movimiento lírico y el metro. No solamente hay metros de todo punto impropios para determinados géneros poéticos, y otros prácticamente obligados para otros, sino que aun dentro de los metros elegibles e intercambiables, el influjo de la forma sobre el contenido es tal que, cambiado el metro, muchas veces se verifica un cambio substancial en el poema.

Esto es lo que induce a los traductores a procurar conservar en sus versiones el metro del original. Afán, no sólo legítimo, sino muy avisado, que, sin embargo, puede convertirse en un lazo traidor.

Hay lenguas que pudieran llamarse, no solamente hermanas, sino gemelas, cuyas métricas son prácticamente idénticas, y permiten sin la menor violencia trasladar las palabras de la una a la otra dentro de la misma medida, porque es medida común. Así, por ejemplo, en traducciones al castellano, del portugués, del gallego, del catalán, del italiano.

Otras lenguas, más bien que hermanas, debieran decirse primas; aunque tengan origen, en parte al menos, común y elementos comunes, o se rigen por principios diversos en la métrica, como el castellano y el francés, o tienen una métrica común, pero mezclada de principios distintos, como el castellano y el inglés.

Otras lenguas, por fin, aunque íntimamente emparentadas, tienen métricas radicalmente diferentes, en que los puntos de contacto son más externos que reales; y, como en el mejor caso siempre estas similitudes son parciales y trunca, llevan a resultados engañosos, cuando se quiere dar lo parcial y trunco por total. Este es el caso entre el castellano y el latín.

Dada esta división, parecen puestas en razón las reglas siguientes: Primera, cuando puedan ser idénticos los metros del original y de la traducción, el de ésta debe acomodarse al de aquél. Segunda, cuando pueden ser al menos parecidos, debe buscarse la aproximación más cercana. Tercera: Pero asimismo, cuando la lengua del original tiene principios métricos radicalmente distintos de los de la lengua de la traducción, hay más daño que provecho en empeñarse en una acomodación métrica.

Y la razón es clara: porque es sacrificar lo más para obtener lo menos. Por obtener una paridad parcial y de efecto estético dudoso, se sacrifica la naturalidad, la genuinidad, exigencia primera de la poesía.

Tan urgente e inapelable es esta exigencia, que a ella debe sacrificarse toda otra ventaja. Y esta naturalidad y genuinidad deben entenderse, no solamente de rasgos que quedarían seria-

mente afectados por la aceptación de la práctica extraña, sino aun en mínimos dejes de exotiquez. Compárense las estrofas iniciales de *Il Cinque Maggio* de Manzoni y de la versión de Hartzenbusch:

*Ei fu. Siccome immobile,
Dato il mortal sospiro,
Stette la spoglia immemore
Orba di tanto spiro,
Così percossa, attonita
La terra al nunzio sta.
Muta, pensando all'ultima
Ora dell'uom fatale;
Nè sa quando una simile
Orma di piè mortale
La sua cruenta polvere
A calpestar verrà.*

Murió. — Cual yerto quédase
dado el postrer latido,
del alma excelsa huérfano
el cuerpo sin sentido,
tal con la nueva atónito
el universo está.

La hora contemplan última
del hombre del destino,
y dudan que en el cárdeno
polvo de su camino
pie de mortal imprímase
que le semeje ya.

Difícilmente se logrará traslado más completo y más feliz. Sin embargo, aunque perfecto en su intento de trasponer, como en un calco castellano, la típica estrofa esdrújulizante del italiano, resulta con todo algo exótico e impropio para ser recibido como otra cosa que como “traducción”. Y las traducciones deben aspirar a no parecerlo, a pasar por composiciones originales...

Mas si aun un mínimo dejo de inconformidad con el espíritu de la lengua de la traducción debe evitarse, como adverso al traslado de la *poesía* del original, ¿qué deberá decirse cuando la inconformidad reviste caracteres profundos e insubsanables?

Esto es lo que me retrae invenciblemente de todos los ensayos de *métrica latinizante*. Aprecio, como el que más, el conocimiento vital del latín que suponen, la ingeniosidad de que dan prueba, el esfuerzo extraordinario que se trasluce en aquellos verdaderos *tours de force*. Pero ni ciencia, ni ingenio, ni laboriosidad dan *poesía*; pueden, al contrario, concertarse para matarla. Y en las traducciones poéticas, lo esencial, lo insubordinable a ningún otro empeño, es que logre, o, por lo menos, procure lograr la transmisión de la *poesía* del original.

Pido, pues, perdón de antemano a quienes puedan ofenderse de esta actitud reluctante — algunos amigos muy queridos y respetados —, asegurándoles que no es esto apriorismo, sino

necesidad a la que me veo forzado por las observaciones que modestamente paso a exponer con la mayor objetividad.

* * *

Debe ante todo definirse el punto en discusión. No discuto la posibilidad de una imitación de los metros latinos, por medio de fieles calcos, de modo que puedan hacerse estrofas castellanas, que silábicamente correspondan a estrofas sáficas, alcaicas, asclepiadeas, y aun a hexámetros y dísticos latinos. Que este calco sea posible, lo han demostrado con hechos numerosos autores empeñados desde antiguo en este erudito trasiego. Lo que pongo en duda es el valor *estético* de esta labor de técnicos.

Comprendo muy bien que quien posee a fondo el latín, y lo siente, y lo vive, y advierte el maravilloso influjo definido del metro en los matices de cada oda horaciana, también experimente un placer intenso en probar si puede obtenerse un efecto parecido en una versión castellana, que sílaba por sílaba traslade el texto latino: labor complejísima, que puede volverse apasionante para un especialista, al tener que resolver simultáneamente múltiples y entreverados problemas de filología, léxico, sintaxis, métrica y estética. Comprendo asimismo que quien puede penetrar a fondo el texto original con todos sus matices y virtualidades, tenga un gusto especial en examinar el resultado concreto de estas tentativas de *métrica latinizante*. Para labor y disfrute de cenáculo de especialistas, perfecto. Y, si me fuera posible convenir con el Dr. Alfonso Méndez Plancarte que, tratándose de la antigüedad clásica, "las traducciones dirígense primariamente a quienes menos las necesitan" (*XL Odas selectas*, México, 1946, pág. 28), no habría para qué discutir, pues estos lectores, para lograr la *poesía*, leen el original, y en la traducción no buscan sino la satisfacción de comprobar el ingenio derrochado por el traductor. Pero estoy convencido que la función que el Dr. Méndez Plancarte llama "secundaria" es en realidad la esencial, a saber, "la de abrir algún resquicio, por donde entrevean algo de otras literaturas, a los que no poseen esas lenguas" (*ibid.*). Lo otro es sibaritisimo literario; esto, necesidad.

Ahora bien, el lector que no conoce una lengua y, por no conocerla, necesita de una traducción, busca, por medio de ésta, lo que buscaría en el original, si lo pudiese entender. Es decir, en el caso que nos ocupa, busca la *poesía*. Si vamos a lo esencial, las palabras poéticas, el ritmo poético, el metro en que éste se encarna, son exclusivamente “vehículos de la poesía”, e interesan, no en sí mismos, sino sólo en cuanto *vehículos de la poesía*.

Este es el punto central de la cuestión que no puede perderse de vista. Lo único que importa es la *poesía*; los elementos materiales del poema, sólo en cuanto ayudan para llegar a la *poesía*. Tienen, por tanto, que ser sacrificados en la traducción aquellos que no ayudan para este fin concreto, como, desde luego, las palabras, precisamente porque, por no poder ser entendidas, dejan de ser tal vehículo. Respecto del metro, para conservarlo o sacrificarlo, el criterio definitivo deberá ser el mismo: no si puede o no puede ser conservado, sino si puede o no ser vehículo de poesía. En caso de que no pueda serlo, por no poder ser formalmente sentido como tal (como sucede con las palabras), tendría también que ser sacrificado.

Esto es lo que parece que no han tomado en cuenta los propugnadores de la *métrica latinizante*. Han reducido el problema a la primera pregunta, y aun a la parte material de la misma; han demostrado que se podían hacer calcos materiales de todos los metros latinos, y, sin más, han creído haber dado con el secreto del verdadero método para traducir a los poetas latinos.

Pero esto es quedarse a un lado del problema verdadero. Aun admitido el hecho del calco material, dos cosas quedan por averiguar: Primera (y cuestión intermedia), si este calco material castellano de los metros latinos contiene todas las virtualidades de los mismos, o sólo una u otra, si produce los mismos efectos. Segunda (y capital), si es medio eficaz para el único fin que debe pretenderse, el de transmitir la *poesía* del original. Y hay que exigir esta averiguación previa, porque muy bien puede ser que el calco sea más aparente que verdadero, y que sea inepto para el fin esencial de transmitir eficazmente la *poesía*.

Si me resisto a creer en el valor de la *métrica hispano-latinizante*, es porque sinceramente creo que el caso es, de hecho, éste que acabo de enunciar: que el calco español de los metros latinos es sólo aparente, y que, por desgracia, es medio inepto para ser vehículo de la poesía.

La justicia impone que presente las pruebas de ambas afirmaciones, por lo mismo que no pueden menos de lastimar a quienes han gastado tantas energías y derrochado tanto talento en descubrir, aquilatar, afinar y dar beligerancia a estos metros latinizantes.

* * *

El calco, digo, es más aparente que real. En efecto, ¿a qué se concreta? Copio al Dr. Alfonso Méndez Plancarte en la descripción que hace del sistema por él adoptado, el *silábico acentual*: “Se propone — dice — reflejar los metros latinos en su tradicional pronunciación . . . , copiando únicamente lo que en ellos suena a nuestros oídos y funda para nosotros su armonía: no la “cantidad”, ni la alternancia de “pies” . . . , sino — sencillamente — el número de sus sílabas y el sitio de sus acentos y pausas, que — aunque no siempre fijos —, sí ofrecen cuando menos una relativa simetría, que basta para que esos versos nos resulten rítmicos y armoniosos” (*ibid.*, pág. 17). El calco se concreta, pues, al número de sílabas y al sitio de sus acentos y pausas. Prudentemente reconoce que este sitio no es siempre fijo, pero le parece que la “relativa simetría” que guardan es suficiente para asegurar el ritmo y armonía.

Mas ¿qué decir del hexámetro, en que el número de sílabas está continuamente oscilando entre 13 y 17, en que las pausas o cesuras pueden ser de más de doce clases diversas, en que los acentos no tienen absolutamente ningún sitio obligado sino en el quinto y sexto pie, y aun allí con múltiples variantes?

Pero tomemos el caso más favorable, el de versos que tienen número fijo de sílabas, y de ellos, tomemos el más fácil, el asclepiadeo dodecasílabo, de la primera Oda de Horacio:

Maecenas, atavis edite regibus,

en su forma más sencilla, la *monocolos*. Acentualmente se lee:

Maecénas, áavis édite régibus,

y se imitaría con casi perfecta exactitud mediante dos hexasílabos esdrújulos, como éstos de Costa y Llobera:

Amo la náyade que en los recónditos
bosques umbrátiles llena sus ánforas. . .

(y digo "casi con perfecta exactitud", porque todavía faltan el anapesto esdrújulizado del primer hemistiquio y un esdrújulo más en el segundo hexasílabo).

Pero lo grave es que este esquema, en cuanto al sitio de los acentos, no es fijo en latín, ni relativamente siquiera. En la oda *Maecenas atavis* (I, 1), que consta de 36 asclepiadeos, los del tipo del primero llegan (con 4 variantes) apenas a la mitad: son 18, aun contando los desfigurados por sinalefas y eclipsis. En otras odas del mismo metro, la proporción es todavía menor: en *Donarem pateras* (IV, 8), son 10 de 34; y en *Exegi monumentum* (III, 30), 2 de 10 . . .

Los demás asclepiadeos, aunque todos de 12 sílabas, tienen las acentuadas en sitios diversísimos, como se puede ver en el siguiente cuadro:

versos	sílabas acentuadas
(3). 7. (8). 10. 19. 21	: 1 . 4 . 7 . 10
I. II. (15). (16). 24. 26. (27). 34. 36	: 2 . 4 . 7 . 10
29	: 3 . 4 . 7 . 10
35	: 4 . 7 . 10
12	: 1 . 4 . . 10
32. 33	: 2 . 4 . . 10
13	: 1 . 4 . 8 . 10
25	: 3 . 5 . 8 . 10
18	: 1 . 4 . 7 . 11
6. 20	: 2 . 4 . 7 . 11
4. 5	: 3 . 5 . 7 . 11
31	: 2 . 5 . 8 . 11
23	: 1 . 3 . 5 . 8 . II
2	: 1 . 4 . 7 . 9 . II
22	: 1 . 5 . 7 . 9 . II
14. 28	: 2 . 4 . 7 . 9 . II
30	: 1 . 2 . 4 . 7 . 8 . II
17	: 1 . 3 . 5 . 7 . 8 . II

A estas 18 variantes de *Maecenas atavis*, añade otras 7 la oda *Exegi monumentum* en solos 16 asclepiadeos:

versos	silabas acentuadas
8	: 1 . 3 . 5 . 10
1	: 2 . 6 . 7 . 10
11. 14	: 3 . 5 . 7 . 10
5. 15	: 2 . 4 . 8 . 10
7	: 2 . 6 . 8 . 10
12	: 2 . 6 . 8 . 11
6	: 2 . 4 . 7 . 10 . 11

Y en la oda *Donarem pateras*, de 34 asclepiadeos, además de las 25 variedades apuntadas en las dos anteriores, hallamos otras 16 nuevas:

versos	silabas acentuadas
20	: 1 . 4 . 8
23	: 3 . 5 . 10
17	: 3 . 7 . 10
7	: 1 . 2 . 4 . 7 . 10
34	: 1 . 3 . 5 . 7 . 10
29	: 1 . 3 . 5 . 8 . 10
5	: 1 . 3 . 6 . 7 . 10
22	: 2 . 4 . 7 . 8 . 10
9	: 3 . 4 . 6 . 8 . 10
6	: 4 . 7 . 11
32	: 1 . 4 . 8 . 11
10	: 1 . 4 . 10 . 11
15	: 2 . 4 . 8 . 11
16	: 3 . 5 . 8 . 11
14	: 2 . 3 . 7 . 9 . 11
28	: 1 . 3 . 5 . 7 . 9 . 11

De modo que en 86 asclepiadeos de tres odas, hallamos 41 tipos distintos en cuanto al sitio de los acentos!...

Ante semejante variedad, no hay sino un dilema: o reducir todos los dodecasílabos castellanos a un solo esquema uniforme, el que parezca más conveniente; o ir siguiendo en la acentuación de las doce sílabas las variedades de acentuación prosódica de los asclepiadeos latinos. En el primer caso se pierde la variedad esencial del metro original, desfigurándolo totalmente, al reducirlo a una uniformidad que no tiene; en el segundo caso, ya no hay verso castellano.

Tomemos el dilema por partes.

Primer caso. Se adopta para cada verso latino un solo esquema de verso castellano que le corresponda. De modo que, por ejemplo, en todos los sáficos haya esta correspondencia:

Héu nimis lóngo satiáte lúdo,
(Hor. *Od.* I, 2, 17)

Vén, ya cansádo de matánza, oh Márte;

en todos los alcaicos decasílabos, ésta:

Núnc est bibéndum, nunc péde líbero,
(I, 37, 1)

¡Éa, brindémos! Hoy líbres y ágiles;

en todos los asclepiadeos, ésta:

Sublími fériam sídera vértice,
(I, 1, 36)

Mi frénte fúlgida tóca al empiéreo;

en todos los ferecracios y sáficos mayores, ésta:

Lýdia, díe, per ómnes
te déos, óro, Síbarin cur próperes amándo,
(I, 8, 1-2)

Lidia, dí, por los dióses,
¿por qué tu amor a Síbaris así dañár preténde?;

y así en las demás.

Como se ve, puede lograrse una correspondencia matemática. Pero el caso no es, por desgracia, tan sencillo. En los sáficos, al lado del sáfico latino típico considerado, hay el sáfico de tipo griego. La diferencia, mínima en sí (pues, quedando intacto el número de sílabas, solamente pasa a ser femenina la cesura que era masculina), tiene sin embargo por resultado dos ritmos totalmente diversos. En vez de ser las sílabas acentuadas 1. 4. 8. 10, son 1. 5. 8. 10; y sólo con esto, óigase la diferencia en esta estrofa:

Condito mitis placidusque telo,
supplices audi pueros, Apollo;
siderum regina bicornis, audi,
Luna, puellas.
(C. S., 33-36)

Plácido, el arco recogiendo, escucha
de los mancebos la plegaria, Apolo;
Reina bicorne de los astros, oye,
Luna, a las niñas.

La traducción, por unificar el esquema del sáfico típico, al conservarlo en el tercer verso, ha falseado el ritmo del original, y perdido su matiz de delicadeza femenina contrapuesta a la marcialidad de los dos primeros. El Dr. Méndez Plancarte imita el ritmo del tercer sáfico y conserva el matiz, traduciendo:

Reina de los astros bicorne, escucha,
Luna, a las niñas;

mas con esto, librándose del primer término del dilema, incurrir en el segundo, del que trataremos en seguida.

En las estrofas alcaicas, que en toda la obra horaciana suman 317, hay que saber que son absolutamente contadas las de acentos típicos, como ésta:

*Deliberata morte ferocior,
saevis liburnis scilicet invidens
privata deduci superbo
non humilis mulier triumpho.*
(I, 37, 29-32)

Frente a la muerte yérguese indómita,
firme en que nunca naves libúrnicas
llevaran al triunfo humillante
a invicta mujer que no se rinde.

Las tres clases de alcaicos que forman la estrofa tienen, todas, numerosas variedades en la acentuación. El Dr. Méndez Plancarte cita diversos esquemas de imitación castellana, del P. Victorio Giner, de Eduardo Marquina, de Alfonso Reyes, de Gabriel Méndez Plancarte, de Costa Llobera, del P. Federico Escobedo; pero, aunque distintos entre sí, cada autor se atiene, en una misma composición, uniformemente al esquema que ha preferido, mientras que en latín no hay una sola oda en que no estén entremezclados múltiples esquemas.

Respecto del verso asclepiadeo, ya queda visto cuán caprichosa sea su acentuación; para sintetizar este capricho, basta

recordar que puede llegar a dos esquemas de acentuación prácticamente contradictoria: el que lleva tres esdrújulos, como

cingéntem víridi témpora pámpino,
(III, 25, 20)

y el que no lleva ninguno, como:

quórum pláustra vágas ríte tráhunt dómos.
(III, 24, 10)

En estas condiciones, ¿cómo adoptar en castellano un esquema único para traducir odas de asclepiadeos latinos, sin desfigurar completamente el metro con la uniformidad?

El primer miembro del dilema nos lleva, pues, a una conclusión muy poco satisfactoria.

Tentemos el segundo, de seguir en la acentuación las sinuosidades del verso latino.

El resultado es la destrucción del verso castellano, porque, sin fijeza en el sitio de los acentos, no hay verso castellano.

Podrá parecerlo (ciñéndonos para la ejemplificación al caso de los asclepiadeos), mientras, para la vista se dividan las doce sílabas en renglones, y en la lectura se hagan pausas arbitrarias en los hemistiquios contrariando al sentido. Pero puede desafiarse a cualquiera a que, si se escribe la versión poética en forma de prosa corrida, haya quien pueda reconocer y señalar los supuestos versos. Hágase la prueba con la traducción de *Exegi monumentum* que ofrece el Dr. Alfonso Méndez Plancarte:

Perenne más que el bronce, y más alto que las Pirámides, ya alcé un trofeo, que voraz lluvia ni Aquilón hórrido jamás derriben, ni serie innúmera de años, ni fuga de tiempos. No íntegro moriré: al túmulo burla gran parte de mí. En prez póstera creceré, nuevo, en tanto ascendan al Capitolio la virgen tácita y almo el Pontífice...

Esto será prosa cadenciosa, pero no verso.

Luego esta *métrica hispano-latinizante* sin sitio fijo en los acentos y pausas no transmite el verso latino, y, por tanto, no puede ser vehículo para transmitir la *poesía* que esté vinculada al ritmo del original.

Pero diráse: Si no hay verso en castellano sin fijeza en los acentos y pausas, ¿por qué lo hay en latín?

La respuesta a esta pregunta es el punto que me parecen no haber tomado en cuenta los patrocinadores de la *métrica latinizante*, y que comprueba lo insoluble del dilema propuesto.

* * *

Es que en latín hay dos clases de acentos, no una sola como en castellano. Hay acentos *métricos* y acentos *prosódicos*. No tiene la métrica latina fijeza ninguna en los acentos prosódicos (que son los únicos que sentimos en castellano), pero la tiene perfecta en los acentos métricos.

Acentos prosódicos son los que corresponden a las palabras como tales, como unidades del léxico; *acentos métricos*, los que corresponden a los pies métricos, y consisten en cierta intensidad de la voz que va ordinariamente con la sílaba larga del pie, o con la breve primera.

Estos acentos, los *prosódicos* y los *métricos*, no sólo no coinciden ordinariamente, sino que no deben coincidir; y el ritmo propio del verso latino está cabalmente basado en el entrecuchar de los dos sistemas de acentos, el métrico y el prosódico.

Estamos frente a una anomalía, cuya explicación no logramos averiguar, pero cuyo efecto percibimos perfectamente. La anomalía consiste en que el verso, como tal, se construye conforme al esquema métrico fijo, y se pronuncia conforme al ritmo prosódico variable.

El esquema métrico consta de pies métricos, o absolutamente fijos, o con variaciones fijamente determinadas en cada verso. Así el asclepiadeo consta de un espondeo, de un coriambo y de dos dáctilos (o, lo que es lo mismo, de un espondeo, de un dáctilo seguido de una cesura, y de otros dos dáctilos, con pausa obligada antes de estos dos últimos). El esquema métrico del asclepiadeo será, pues, con rígida invariabilidad:

-- / - - - / - || - - - / - - -

Este esquema cuantitativo es el que se verifica uniformemente en todos, y da la fijeza indispensable para el verso.

Pero esta fijeza, que pudiéramos decir de fondo, queda completamente disimulada en la superficie por la variabilidad incesante del ritmo prosódico. Según éste, las palabras se pronuncian llanas o esdrújulas conforme a su propia naturaleza, prescindiendo del ritmo métrico. Y como las palabras, en cuanto unidades, ni coinciden ni deben coincidir con los pies métricos, en cuanto unidades, resulta que los versos de una misma naturaleza, aunque todos métricamente iguales, se pronuncian de diversísimos modos, a saber, conforme al número variable de palabras que los compongan. Así, en los 36 asclepiadeos de *Maecenas atavis*, hallamos 1 de 3 palabras, 13 de 4, 12 de 5, 8 de 6, y 2 de 7, con múltiples variedades, que suman entre todas 25.

* * *

Tenemos, pues, como conclusión, que el verso latino tiene en común con el castellano la ordinaria fijeza en el número de sílabas, pero que respecto del "sitio de sus acentos y pausas", se diferencia de él en contar con dos principios rítmicos, el de cantidades y el de acentos prosódicos, donde el castellano sólo tiene uno, el de los acentos (a la vez métricos y prosódicos).

Con esto el dilema antes enunciado: "o versos castellanos que no son sino aparente imitación de los latinos, o supuestos versos que en realidad no lo son", puede proponerse bajo esta segunda forma: "La *métrica latinizante* atiende o al ritmo métrico basado en las cantidades, o al ritmo prosódico basado en la acentuación propia de las palabras". Y la urgencia del dilema sería ésta: En el primer caso, no es sino aparente imitación del latín, pues quiere expresar en forma de acentos tónicos lo que no es propiamente acento, sino cantidad; uniforma acentos, cuando lo que en latín está uniformado son las cantidades. Este elemento uniformado del latín, no lo puede reproducir, y en cambio uniforma el elemento que en latín está diversificado. El resultado no puede ser sino una desfiguración completa. En el segundo caso, piérdese totalmente la fijeza necesaria para que se pueda percibir que existe el verso, y que no es mera prosa

cortada en renglones más o menos iguales cuanto al número de sílabas.

El Dr. Alfonso Méndez Plancarte en su traducción de *Maecenas atavis* se ha acogido al primer arbitrio, vertiendo los asclepiadeos horacianos en endecasílabos rubendarianos del tipo:

Emperador de la barba florida,

uniformemente repetidos 36 veces, donde Horacio tiene 18 variedades de acentuación . . . En *Exegi monumentum* disimuló la uniformidad del ritmo métrico, imitando, en parte al menos, la variedad del ritmo prosódico latino; pero, como vimos, resulta difícil distinguir de la prosa lo que nos ofrece por verso. En *Donarem pateras* volvió a la fijeza del doble hexasílabo moratiniano; pero en verdad que a los pocos versos se forma un sonsonete insoportablemente monótono, que no da idea ni remota del original. Más frecuentemente, sin embargo, el Dr. Méndez Plancarte ha preferido el segundo miembro del dilema, y su innovación ha consistido principalmente en lanzarse con más resolución y conciencia que nadie a la transposición silábica, tan exacta como puede ser posible.

No niego que, a fuerza de repetir la lectura de tales versiones, de educar sistemáticamente el oído, llegue uno a conformarse y a percibir un ritmo. Pero siempre queda algo irreduciblemente violento y exótico, que constituye un impedimento positivo para el plácido goce de la poesía como tal.

* * *

Y sea ésta la última observación: en el mejor de los casos, la *métrica latinizante* no puede librarse de un aire de exotiquez. Y esto solo me parece contrabalancear las ventajas que pudiera presentar.

A propósito de las traducciones horacianas de Ismael Enrique Arciniegas, escribí yo que entre los diecinueve metros líricos de Horacio "ni uno solo (con excepción del sáfico) podía ser aproximadamente imitado en castellano". Citando esta frase el Dr. Alfonso Méndez Plancarte dice que se lisonjea de que

sus adaptaciones “puedan quizá moverme a reconsiderar este juicio un poco sumario” (*loc. cit.* pág. 25). Con la misma amigable medida por él usada debo hacer constar que no fue aquello “juicio sumario”, y creo haber expuesto razones de peso que lo fundan. De reconsiderarlo, sería para eliminar hasta la excepción concedida de la estrofa sáfica, pues, aunque pueda remedar exactamente la latina, le queda un algo que traiciona su extranjería. Los sáficos latinos se mueven naturales, flúidos, vigorosos, igualmente aptos para el canto ligero y para el himno solemne, para el *Persicos odi* y el *Canto secular*; en castellano tienen invenciblemente un aire juguetón que los desaconseja para todo uso serio, y sobre todo las cinco silabitas del adonio no logran hacer juego con los endecasílabos y forman un apéndice casi ridículo.

En este afirmarme en mi dicho de hace años, no hay, por cierto, ninguna terquedad ni apriorismo. En la traducción completa que acabo de concluir de la lírica horaciana, pacientemente ensayé varias acomodaciones conforme a las normas del Dr. Méndez Plancarte. Acabé siempre por hacer una nueva traducción en metros castellanos legítimos, vencido de la propia inconformidad estética y de los argumentos expuestos en este estudio.

Por las mismas razones siento tener que disentir de otro competentísimo humanista, digno de todo mi respeto, el Dr. José Manuel Rivas Sacconi, quien reseñando la obra de Arciniegas, dice: “Usó bastante variedad de metros, dando preferencia a las estrofas y a la rima perfecta; a punto que logró emplearla en sesenta y ocho de sus traducciones. Pero aprisionado en la vieja querrela entre versos aconsonantados y versos libres, no supo dar el paso decisivo hacia la adopción de los metros clásicos, que imitan el ritmo original y aseguran el más alto grado de fidelidad” (*El latín en Colombia*, Bogotá, 1949, pág. 442). — No, el paso decisivo no es la adopción de los metros clásicos, pues ni imitan, sino parcialmente, el ritmo original, ni aseguran el más alto grado de fidelidad: no lo aseguran en cuanto a ritmo; no hay por qué pensar que lo aseguren en cuanto a versión; y sobre todo no lo aseguran en forma al-

guna en cuanto a lo único que verdaderamente importa, la transmisión de la poesía.

Para lograr esta transmisión, tratándose de poetas latinos, así como hay que sacrificar las palabras, también hay que sacrificar el metro, y buscar oportunas compensaciones en otros órdenes.

La traducción poética nunca será más que una aproximación. Hay que resignarse.

AURELIO ESPINOSA PÓLIT, S. I.

Universidad Católica del Ecuador, Quito.