

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



TESIS

ALFONSO REYES Y RUBÉN BONIFAZ NUÑO:
PRÁCTICA Y PENSAMIENTO DE LA TRADUCCIÓN EN
DOS VERSIONES DE LA *ILÍADA*.

PRESENTA

LIC. JOSÉ LUIS VÁZQUEZ MARROQUÍN

PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN LITERATURA
HISPANOAMERICANA

DIRECTOR DE TESIS

DR. GUSTAVO DE OSORIO DE ITA.

DICIEMBRE 2025

A Mariann Zavala

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi esposa Berenice Zavala Salazar, por su apoyo y comprensión para el desarrollo de esta tesis. Infinitas gracias, mi Berenice, mi guía. Gracias por tu tiempo y amor.

También, doy gracias a mis padres José Luis Vázquez Delgado y Tomasa Marroquín Bravo, por su esfuerzo en ofrecerme todas las oportunidades económicas y emocionales con el fin de dedicarme única y exclusivamente a estudiar.

Así mismo, agradezco al doctor Gustavo Osorio de Ita, por permitirme llevar a cabo mis conjeturas traductológicas en el campo de la crítica literaria, y por su paciencia en la lectura de este trabajo de investigación. De igual manera, agradezco al doctor Alejandro Palma Castro por su orientación académica en los inicios de mi proyecto. Mi profundo agradecimiento también a la doctora Samantha Escobar y al doctor Alí Calderón, por leer y confiar en la presente disertación. Igualmente, mi agradecimiento a la doctora María Elena Madrigal, por su retroalimentación durante mi estancia en El Colegio de México. Gracias, doctoras y doctores, por obsequiarme un poco de su tiempo de vida.

Finalmente, quiero reconocer y agradecer todas las facilidades académicas y económicas que me otorgó la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, así como, el Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías para el desenvolvimiento pleno de mi investigación.

ÍNDICE GENERAL

	Pág.
Agradecimientos	3
Índice general	4
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1. Fundamentación teórica.	12
1.1 Una aproximación descriptiva de la traducción	12
1.1.1 La emergencia de los estudios descriptivos.	12
1.1.2 Gideon Toury: la traducción como actividad regida por normas.	20
1.1.3 Jiří Levý: la traducción como arte.	26
1.1.3.1. Aprehensión.	28
1.1.3.2 Interpretación.	30
1.1.3.3 Reestilización.	32
1.1.3.4. Estética.	36
1.1.4 Pierre Bourdieu: el <i>habitus</i> del traductor.	39
CAPÍTULO 2. <i>Aquiles agraviado</i> , el traslado de Alfonso Reyes.	43
2.1 Las normas operacionales	43
2.1.1. Normas matriciales	43
2.1.2. Normas lingüístico-textuales	47
2.1.2.1 El nivel léxico	48
2.1.2.2 El nivel sintáctico	52
2.2. La reestilización de la obra original.	55
2.2.1 El tono de Homero: lenguaje solemne y heroico.	55
2.2.2 Epíteto y símil.	59
2.2.3. Versificación: metro y ritmo.	62

2.3. La estilística como paradigma de traducción.	69
2.3.1 La estilística de Amado Alonso.	69
CAPÍTULO 3. <i>Iliada</i> , versión rítmica de Rubén Bonifaz Nuño.	74
3.1 Las normas operacionales.	74
3.1.1. Normas matriciales	74
3.1.2 Normas lingüístico-textuales	77
3.1.2.1 El nivel léxico	77
3.1.2.2 El nivel sintáctico	81
3.2 La reestilización de la obra original.	83
3.2.1 El tono de Homero: lenguaje solemne y heroico.	83
3.2.2 Epíteto y símil.	87
3.2.3 Versificación: metro y ritmo.	89
3.3 La hermenéutica traductológica como paradigma de traducción.	91
CAPÍTULO 4. Dos procesos de socialización.	95
4.1 El <i>habitus</i> traductor de Alfonso Reyes	96
4.1.2 Años de aprendizaje	96
4.1.3 Década madrileña y años de maduración.	99
4.1.4 El regreso a México y los estudios griegos.	104
4.2 El <i>habitus</i> traductor de Rubén Bonifaz Nuño.	109
4.2.1 Años de formación.	109
4.2.2 El poeta y la Universidad Nacional Autónoma de México.	110
CONCLUSIONES	116
OBRAS CITADAS	127

INTRODUCCIÓN

Este trabajo ahonda en la labor traductora de Alfonso Reyes y Rubén Bonifaz Nuño, dos escritores representativos de la literatura mexicana en la primera y segunda mitad del siglo XX respectivamente. El legado de los poetas quedó inscrito en la manufactura estética de sus textos creativos y en la extensa obra de traducción que dejaron en el historial de su trayectoria literaria. Sobre la base de esto último, el objetivo general es describir el pensamiento traductológico de Reyes y Bonifaz a partir de una traducción en común, la *Iliada* de Homero. Los objetivos específicos son, por una parte, determinar el paradigma de traducción y los procedimientos traslativos, considerando las nociones de *lengua*, *texto*, *autor* y *lector*; y, por otra, explicar críticamente el método traductor en relación con los factores socioculturales de ambos autores. Para ello planteamos tres preguntas de investigación: ¿qué implicaciones estéticas tiene el procedimiento traslativo en el texto meta?, ¿qué marco epistemológico sustenta su método? y ¿cuáles son los factores situacionales que condicionan el pensamiento traductor de los autores?

Tras habernos aproximado a las dos versiones, formulamos tres hipótesis: (1) mientras que Alfonso Reyes tiende a modificar el original, omitiendo y agregando elementos léxicos y sintácticos, Rubén Bonifaz orienta su práctica hacia la fidelidad, sin alterar demasiado el texto homérico. Suponemos que el método reyista reproduce las estructuras poéticas de la *Iliada* con los medios textuales del español a fin de no trastocar los hábitos lingüísticos e interpretativos del lector meta; por el contrario, el sistema bonifaciano tensa las estructuras de su lengua con la intención de que los elementos estéticos de la *Iliada* sean apreciados por el destinatario tal como los dispuso Homero. (2) Dado que Reyes busca generar efectos literarios análogos hurgando en los recursos

expresivos de la lengua receptora, y Bonifaz procura dejar intactas la lengua y la obra de partida, asociamos el procedimiento del primero a la estilística y el del segundo a la hermenéutica traductológica. Por último, (3) consideramos que las variadas formas de traducción responden a la trayectoria social de los autores y a su vínculo con el campo literario.

Pese a que el lado traductor de los autores ha sido escasamente abordado en los estudios literarios de ambas figuras, sí ha habido aportes significativos que sirven de antecedentes para esta investigación, como el que desarrolla Elena Madrigal en *Hecho sin cuidarse mucho, por ociosidad. Un manuscrito traductor de Alfonso Reyes*, estudio publicado en 2023 por El Colegio de México, y en el cual la investigadora combina la traductología y la ecdótica para analizar el trasvase al español, que Reyes hiciera a mano, de *Art* de Clive Bell. Destacan también las indagaciones de Martha Celis en *Alfonso Reyes: traductor de relatos de Chesterton*, donde la autora examina los lazos del relato policial con los intereses literarios del polígrafo regiomontano y ahonda en las estrategias traslativas aplicadas por el escritor en dos cuentos de la antología *El candor del padre Brown*.

Nos remitimos también al artículo “Notas sobre la versión de la *Iliada*” de Luis Arturo Guichard publicado en la *Nueva Revista de Filología Hispánica* de El Colegio de México; ahí Guichard analiza la competencia de Alfonso Reyes en la lengua griega y el valor de su traducción. Finalmente, no dejamos de lado los aportes de Herón Pérez Martínez con los textos “Alfonso Reyes y la traducción en México” y “Alfonso Reyes, el traductor y el teórico de la traducción”, ensayos que nos invitan a considerar las contribuciones traductológicas de Alfonso Reyes en el marco de la historia de la traducción en México.

En cuanto a Rubén Bonifaz Nuño, sobresale un conjunto de estudios filológicos, por ejemplo “Notas sobre la traducción de la *Iliada*: Lugones, Reyes y Bonifaz” de David García Pérez, en el que se comparan las intenciones comunicativas de los tres poetas-traductores en el contexto del siglo XX latinoamericano; Bulmaro Reyes Coria, por su lado, en “Rubén Bonifaz Nuño, traductor literal” y “Bonifaz, el filólogo, está bien” hace un desprendimiento crítico sobre las virtudes de Bonifaz en la traslación de los ritmos latinos al español. Por último, Vicente Quirarte en “El traductor de los héroes” define las facetas que llevaron al poeta veracruzano a ser lector y traductor de los clásicos.

Ampliando la perspectiva de análisis, este trabajo no pretende más que abonar nuevas interpretaciones a las que se han hecho anteriormente. Vistos los objetivos y las hipótesis de investigación, nuestra propuesta crítica de traducción retoma dos unidades de análisis: una es de carácter estético y la otra, de naturaleza sociológica. Los capítulos se han ordenado en función de dichas categorías, comenzando por el análisis textual y concluyendo con la examinación de las relaciones socioculturales. En virtud de este acercamiento metodológico, los capítulos se ordenan como sigue:

En el capítulo I se establecen las herramientas necesarias para el estudio. El marco teórico gira sobre el eje de la propuesta descriptiva de Gideon Toury; la crítica traductológica de Jiří Levý, y la teoría sociológica de Pierre Bourdieu. Del primero recuperamos las nociones de “norma inicial” y “norma operacional” para reconocer la conducta traductora directamente en las dos traducciones; del segundo nos sostenemos de su estética de traducción para valorar la estructura lingüístico-textual de las dos versiones, y finalmente, de Bourdieu aprovechamos el concepto de *habitus*, ya que nos arroja luz sobre las estructuras sociales que influyeron en la formación del método traductor.

Seguidamente, el capítulo II abre con el reconocimiento de las normas actualizadas en las dos traducciones. En el curso de este apartado sometemos la versión de Alfonso Reyes y la de Bonifaz Nuño a una comparación con la obra original. Dado que desconocemos la lengua de Homero, ha sido indispensable recurrir a una traducción bilingüe, que funcione, tal y como sugiere Toury, de *tertium comparationis*, ese tercer texto es la *Iliada* de Fernando Gutiérrez. A su vez, debe aclararse que no deseamos evaluar los elementos constitutivos de las versiones en relación de similitud o distancia con respecto al texto fuente (en adelante TF), sino más bien las comprendemos en función de las posibilidades poéticas contenidas en ellas mismas. Las normas de Toury dan cuenta únicamente de los patrones de comportamiento traductor de Alfonso Reyes y Rubén Bonifaz Nuño, pero no juzgan de “buena” o “mala” la ejecución pues, por medio de la herramienta touriana se puede más bien asegurar si el sistema de traducción se orienta hacia el TF, o si se inclina a las leyes del texto meta (en adelante TM).

Tras afianzar la dirección traslativa de los traductores, el propósito del capítulo III es adentrarnos en los recursos estéticos de los que se valen Reyes y Bonifaz para trasladar al español los elementos poéticos de Homero. En este sentido ajustamos la crítica teniendo en cuenta los rasgos textuales más fundamentales de la obra, a saber: el tono épico, el epíteto y el símil, así como también la versificación. De la mano de Jiří Levý valoramos la aprehensión, la interpretación y la reestilización del TF. Bajo el filtro de las tres fases, advertimos primero cómo es que los dos poetas están leyendo la obra épica, segundamente, reconocemos la posición ideológica y el perfil de lectores que ha imaginado y, para concluir, estimamos el alcance expresivo de las traducciones.

Por último, ya que hemos alcanzado cierto grado de certeza en torno a las normas y los efectos estéticos, el capítulo IV nos lleva el espacio social y literario de Alfonso Reyes y de Rubén Bonifaz Nuño. Mediante el reconocimiento de un *habitus* traductor, nos adentramos en la historia personal y profesional de los autores. En cuanto a Reyes, avanzamos desde su crianza en Monterrey, su estancia en España y el regreso a México; con respecto a Bonifaz, partimos de su formación en la Escuela Nacional Preparatoria, la influencia de escritores como Gabriel Méndez Plancarte, Alfonso Méndez Plancarte Agustín Yáñez, entre otros, y terminamos con su paso por la Universidad Nacional Autónoma de México.

El análisis de las teorías y prácticas traductoras de Alfonso Reyes y Rubén Bonifaz Nuño, implícitas en sus versiones de la *Iliada*, son pertinentes para los estudios literarios porque nos permite apreciar cómo ambos autores, desde distintas perspectivas, asimilan y resignifican la herencia grecolatina dentro del espacio de la literatura mexicana. En este sentido, describir las propuestas de traducción nos brinda la posibilidad de observar las dinámicas culturales establecidas por la relación entre las obras traducidas y las obras originales. Al concebir a la traducción como un factor activo en el espacio cultural que la acoge, se develan las funciones simbólicas y estéticas resultantes de la importación de la epopeya homérica.

A la luz de lo anterior, la investigación también reviste importancia respecto al reconocimiento de una traductología mexicana. Decir que la traducción ha sido una actividad inherente a la mayoría de los escritores mexicanos nacidos en el siglo XX es un lugar común, pero imaginar que hay una teoría de traducción subyacente a su práctica despierta todavía más el interés por descifrar la manera en que aquellos escritores pensaron

el fenómeno de la traducción. En el entendido de que existe una teoría, se vuelve indispensable trazar su genealogía y constitución epistemológica para contrastarla con otros modelos hispanoamericanos y europeos. En este contexto, examinar el pensamiento traductológico de Alfonso Reyes y Bonifaz Nuño contribuye parcialmente a determinar la especificidad de las líneas traductológicas fraguadas en el campo literario mexicano de su tiempo.

Capítulo 1. Fundamentación teórica.

El análisis traductológico comienza con la exposición de las herramientas teóricas aplicadas en el desarrollo del estudio. Repasamos brevemente la emergencia del enfoque descriptivo de la traducción yendo desde sus orígenes con James Holmes hasta la emergencia de la Escuela de la Manipulación. Dentro de este marco, nos centramos en la metodología de Gideon Toury y su concepto de “norma”. A la visión touriana, articulamos después la crítica traductológica de Jiří Levý para mostrar el sustento estético con el que se contrastarán las versiones de la *Iliada*. Finalmente, clausuramos el apartado teórico exponiendo cómo la categoría de *habitus*, de Pierre Bourdieu, interfiere en la modelación de las prácticas traductoras. Así, hemos pretendido construir un puente que nos permita transitar del examen textual a la valoración sociológica.

1.1 Una aproximación descriptiva de la traducción.

1.1.1 La emergencia de los estudios descriptivos.

En “*Towards a theory of translation*”, I.A. Richards sostiene que la traducción es el “tipo de evento más complejo jamás producido en la evolución del cosmos” (247). La aseveración se comprueba en cuanto uno emprende la tarea de trasladar un texto a otra lengua, pero también se corrobora en cuanto echamos un vistazo a las reflexiones traductológicas que han emergido concretamente en la segunda mitad del siglo XX. Entrando apenas en el estudio de ese árbol que llamamos simplemente “teoría de la traducción”, uno se pierde en las raíces por las que nos conducen sus ramas pues conforme avanzamos hay ramificaciones que se entierran en los terrenos de la lingüística, otras en el de la filosofía y muchas más nacen en los linderos de la teoría literaria, entroncando con los

estudios culturales a través de los canales de la historia y la sociología. Las metáforas de la selva y el vértigo, con las cuales, Virgilio Moya evoca a las teorías contemporáneas, apenas hacen justicia a las complejas redes conceptuales que se tejen entre las reflexiones traductológicas y las demás disciplinas.

De este modo, las aproximaciones descriptivas no son más que otra propuesta que busca ahondar en los arcanos de aquel evento complejo aludido por Richards, distanciándose de la visión científica y estructuralista a la que se habían entregado teóricos de diversas latitudes como John Cunninson Catford en el Reino Unido, Eugene Nida en Estados Unidos, Otto Kade en Alemania, o los canadienses Jean-Paul Vinay y Jean Darbelnet; los descriptivistas, fincados en zonas culturales como la de los Países Bajos, Bélgica e Israel, pusieron énfasis en la naturaleza empírica de la traducción. Para ellos no había razón para continuar poniendo la camisa de fuerza de los procedimientos comparatistas a un fenómeno que en su realidad física y práctica desbordaba cualquier intento de alcanzar la equivalencia lingüística. De aquí que definiciones de la traducción como “*The replacement of textual material in one language (SL) by equivalent textual material in another language*” (Catford 20) hayan quedado vacías para quienes pretendían explicar, a través de las traducciones mismas, no tanto las semejanzas que el TM posee respecto del texto fuente, sino la diferencias por las que se constituye dicho TM.

Teniendo como telón de fondo el empirismo y la diferencia, los estudios descriptivos emergieron entre las décadas de 1970 y 1980. Theo Hermans comprende el surgimiento a partir de tres etapas: la primera se abre en 1972 con la publicación de “*The Name and Nature of Translation Studies*”, donde James Stratton Holmes, autor del ensayo, subraya los constituyentes de esa disciplina que ha dado en llamar “*Translation Studies*”

(175). Después de referir al objeto de estudio de las ciencias empíricas, Holmes delinea los objetivos que habrán de tener los estudios de traducción o *translation studies* por su nombre en inglés: “*to describe the phenomena of translating and translation (s) as they manifest themselves in the world of our experience and to establish general principles by means of which these phenomena can be explained and predicted*” (176). Sobre la base de ambos principios, investigar en el campo de la traducción involucra entonces la examinación del contenido, la forma, e incluso la materialidad del TM tal como ésta se le presenta al investigador y, por tanto, supone también el establecimiento de una teoría clara que explique el producto y el proceso de la traducción justo como acontecen en la realidad.

Así, desde la Universidad de Ámsterdam, James Holmes erigió uno de los pilares fundamentales para la elaboración de tratados descriptivos como los de José Lambert, Raymond van den Broeck, André Lefevere, Susan Bassnett y, especialmente, influyó en el pensamiento traductológico de Gideon Toury. Valgan las redes intelectuales que formó Holmes para hablar de tres congresos clave que marcaron los primeros intentos por discutir las investigaciones desarrolladas en el contexto de los Países Bajos de Israel (Gentzler 139), nos referimos a los coloquios celebrados en las ciudades de Lovaina (1976), Tel Aviv (1978) y Antwerp (1980). La tríada de encuentros es, para Hermans, la segunda etapa del enfoque descriptivo, y representa el diálogo entre Holmes y la teoría polisistémica desarrollada en la Universidad de Tel Aviv por Itamar Even-Zohar. Pero los trabajos resultantes de tales encuentros no tendrán eco sino hasta una tercera etapa, en 1985, con la publicación del volumen de ensayos *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* editado por Theo Hermans, y con las impresiones posteriores de obras como

Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame, de André Lefevere y
Translation Studies and Beyond de Gideon Toury.

De esta manera, después 1985 se había consolidado ya el ideario del paradigma descriptivo. Los miembros reunidos en torno a él pasaron a ser conocidos como “Escuela de la Manipulación”, según recuerda Mary Snell-Hornby. El sobrenombre, naturalmente, encontró inspiración en el volumen ya mencionado y donde Hermans expone los principios del grupo: “*What they have in common is, briefly, a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target oriented, functional and systemic; an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translation*” (10,11). Pensar en la literatura como un sistema vivo en constante evolución develó el papel funcional de la literatura traducida dentro de la cultura en que opera y, a su vez, renovó los métodos de investigación en aras de analizar precisamente la relación entre las traducciones y su injerencia en los sistemas literarios. El método no podía continuar construyendo teorías sin dejar de lado tanto el objeto (esto es el TM) como el agente (es decir, el traductor) por lo que, contrariamente a los estudios formales, la veta descriptiva se empeñó en probar cada hipótesis de investigación en casos de estudio más prácticos.

Consiguientemente, carecía de sentido buscar la equivalencia perfecta a través de estructuras lingüísticas análogas. Primero, porque rara vez sucede esto en la práctica, particularmente cuando el objeto es una obra literaria; y, segundamente, porque las disparidades conducían a sacar conclusiones todavía más significativas en cuanto a los factores extratextuales que configuran la práctica y el producto de los traductores. Indagar

en el espacio literario y social por el cual circulan las obras traducidas devino en una empresa que se volvió realizable en el momento en que el foco de investigación quitó los grilletes que atan al TM con el TF, e inclinó la balanza hacia el polo del TM. De aquí que nociones como “sistema”, “función” y “norma”, mencionadas en la cita de Hermans, sirvan precisamente para comenzar a explorar el entramado entero de relaciones que se establecen entre la traducción y el aparato sociocultural que la acoge. El esquema de José Lambert y Hendrik van Gorp, expuesto en su artículo “*On Describing Translations*”, nos muestra cómo se interrelacionan los tres elementos:

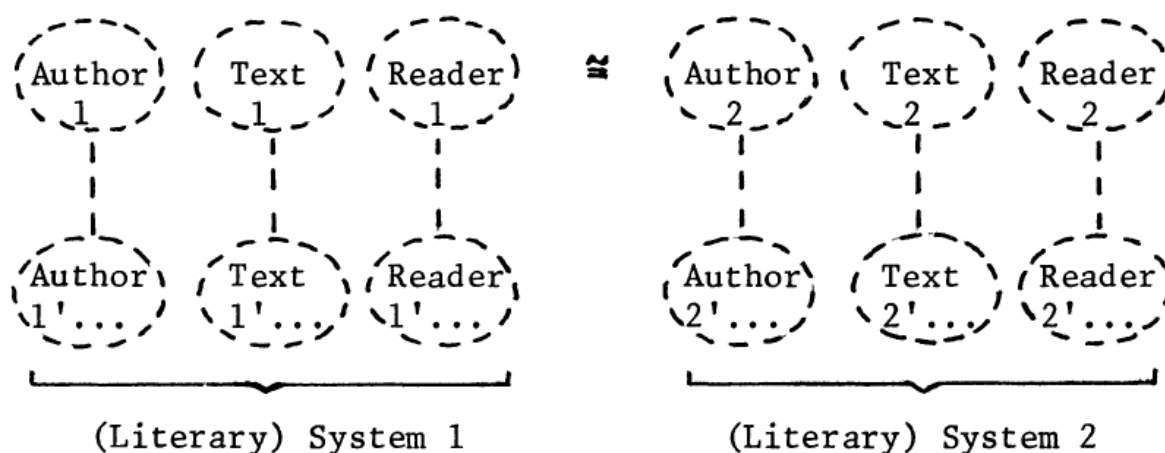


Fig. 1. Lambert, José y van Gorp, Hendrik. *A Hypothetical Scheme for Describing Translations*, 1985.

En primera instancia la figura 1 sitúa al TF y al TM en sus respectivos sistemas literarios, diciéndonos que tanto la obra literaria como su traducción no están aisladas, sino que actúan en conjunto con otros autores (Author 1', 2'), obras (Text 1', 2') y lectores (Reader 1', 2') que pertenecen a su respectiva tradición literaria. Es más fácil asimilar la idea si recordamos cómo concebía el sistema literario Jurij Tynjanov; negando la concepción generalizada de que la literatura se ha construido linealmente, el crítico

soviético asevera: *“It is not a matter of continuing on a straight line, but rather one of setting out and pushing off from a given point- a struggle (...). Each instance of literary succession is first and foremost a struggle involving a destruction of the old unity and a new construction out of the old element”* (Gentzler 203). Se puede destacar un punto esencial de la cita que la literatura es el resultado de una lucha entre la tradición y la vanguardia, definiendo a esta última como la renovación de la anterior. Si llevamos el razonamiento al contexto del polo original, inferimos que la obra y su autor están en correlación con escritores y obras que los antecedieron y, a su vez, están en constante duelo con los artistas de su época.

En el esquema el círculo en líneas discontinuas que encierra a todos los agentes del sistema pretende ejemplificar esta situación compleja de la que nos habla Tynjanov. ¿Qué sucede ahora con el polo del TM? Lambert y van Gorp no hacen otra cosa que adaptar los juicios de Tynjanov por medio de Itamar Even-Zohar. El autor israelí recurre al término polisistema para estudiar a la literatura como un conjunto de sistemas organizados de acuerdo con una estructura de oposición jerárquica; lo que para Tynjanov es un conflicto de lucha necesario para la evolución literaria, para Even-Zohar es una serie de oposiciones determinada por categorías de tipo “canonizado vs. no canonizado”, “central vs. periférico”, “primario vs. secundario”. De la primera tensión surgen los círculos dominantes de una cultura dada, responsables de seleccionar lo que será considerado literario y lo que no; de la segunda, resulta el repertorio textual; el conjunto de recursos poéticos validados por el centro del polisistema y que, por ende, desdeña las formas marginales o periféricas. Por último, a partir de la tercera, emerge la clasificación de hechos

literarios, los cuales pueden ser innovadores cambiando todo el repertorio, o conservadores, reforzando las poéticas ya establecidas.

En medio de todo este “funcionalismo dinámico”, como lo llama Even-Zohar (43), la literatura traducida encuentra dos maneras de relacionarse con el polisistema literario que la recibe: “(...) por el modo en que los textos origen son seleccionados por la literatura receptora (...), y por el modo en que adoptan normas, comportamientos y principios específicos –en suma, según su uso del repertorio literario– que resultan de sus relaciones con otros co-sistemas locales” (46). De esta manera, que un texto sea elegido para su traducción por sobre otro, y que el traductor haya optado por hacer una versión libre o literal, puede explicarse si ligamos la elección y el método a los intereses ideológicos y estéticos de un sector del polisistema literario meta. Consecuentemente, las traducciones entran en correlación ya sea con un subsistema dominante o subyugado y ocupan una posición central modificando el repertorio poético, o una posición periférica, conservando los modelos ya institucionalizados.

A la luz de la tesis polisistémica, el dinamismo que opera en el contexto sistémico del texto literario original también se está operando en el contexto sistémico de las traducciones literarias de tal modo que, así como no hay una definición estática de lo que es o no literario, tampoco existe una caracterización única del fenómeno traductológico; más bien ambas, literatura y traducción cobran sentido en relación con las condiciones sociohistóricas de un sistema cultural específico. De ahí que, a través del símbolo \cong Lambert y van Gorp nos adviertan que no hay una relación directa entre el sistema origen y el sistema meta o bien, en otras palabras, que los textos emanados de ambos sistemas plantean condiciones comunicativas diversas. Yace aquí el argumento básico para sostener

que toda traducción será naturalmente distinta a su original, pues el polisistema literario meta asigna al TM tanto las funciones que habrá de desempeñar como las normas que regirán su constitución.

Al hacer un breve repaso en torno a los orígenes del enfoque descriptivo y al descomponerlo utilizando el diagrama de José Lambert y Hendrik van Gorp hemos querido sentar las bases teóricas por las que empieza nuestro análisis traductológico. Puesto que no pretendemos que nuestro análisis traductológico se quede únicamente en el análisis contrastivo de las cualidades estéticas de dos versiones de la *Iliada*, consideramos que la utilización del enfoque descriptivo allana el camino para establecer vasos comunicantes entre la forma de la traducción, el método traductor y el contexto sociohistórico. Así, tal y como hemos avanzado con antelación, no deseamos evaluar el grado de fidelidad que pudieran tener las traducciones de Alfonso Reyes y Rubén Bonifaz con el poema homérico, sino explicar las diferencias formales, sin dejar de lado el entorno social y literario de los autores. Interesa conocer las cualidades poéticas de sus respectivas traducciones e indagar en la manera en que las dinámicas del sistema literario y cultural que las arropa están mediando el proceso traductor. Por eso, dentro del enfoque descriptivo, es imprescindible delimitar las herramientas conceptuales y metodológicas que nos ayuden a definir los lazos que unen la hechura de una traducción, su traductor y su contexto.

En este sentido, el método descriptivo de Gideon Toury, junto con la noción de “norma” que propone, nos dan el punto de arranque para ver la manera en la cual la traducción empieza a interactuar con la estructura social y literaria del sistema meta. En el siguiente apartado profundizaremos en los fundamentos epistemológicos de este teórico y valoraremos su pertinencia en la investigación.

1.1.2. Gideon Toury: la traducción como actividad regida por normas.

Remitiéndose a la clasificación que James Holmes había hecho en torno a las ramas de los estudios de traducción, Gideon Toury elige la rama descriptiva para apuntalar un conjunto de principios metodológicos. Con el fin de no caer en estudios superficiales que observen separadamente la composición lingüística del TM, los procesos mediante los que el traductor traslada el TF y la función que cumple la traducción en la cultura receptora, Toury enuncia su primero estatuto metodológico: “(...) en tanto que los EDT¹ aspiren a ofrecer un marco para estudios individuales de todo tipo (...) no se puede sino proceder asumiendo que funciones, procesos y productos no están sólo relacionados, de algún modo, sino que muy al contrario, forman un todo complejo cuyos elementos constituyentes son difícilmente separables” (47). Entiéndanse las tres categorías según los postulados de Holmes: la función refiere a la influencia que ejerce el TM en la situación cultural de los receptores; el proceso, a la ejecución del acto de traducir y, por último, el producto refiere a la descripción sincrónica o diacrónica de una o más traducciones en cuanto a su configuración textual (Holmes 34).

La relación tripartita proporciona a Toury el argumento para afirmar que toda traducción se construye de acuerdo con la función que ocupa en el sistema receptor. Corre la misma suerte el traductor, cuya labor está supeditada también a los propósitos de la cultura en la que ejerce su práctica. El autor desarrolla su razonamiento así:

La posición o función de una traducción dentro de la cultura receptora debería considerarse como factor que condiciona en gran manera la configuración misma

¹ Las siglas significan Estudios Descriptivos de Traducción, y representan la línea descriptiva de Gideon Toury e Itamar-Even Zohar.

del producto, en cuanto a modelos subyacentes, representación lingüística o ambos. Después de todo, las traducciones surgen siempre en un determinado ambiente cultural y se diseñan para responder a ciertas necesidades y/o ocupar ciertos espacios en dicha cultura. En consecuencia, se puede decir que los traductores operan ante todo en interés de la cultura para la que traducen, sea cual sea el modo en que conciben dicho interés (48).

Debe señalarse que, si bien el término “función” conserva el uso que le había dado Holmes, en la cita hay un matiz semántico arraigado en las reflexiones de Itamar Even-Zohar; y es que cuando su alumno Toury agrega el concepto de “posición”, lo que intenta expresarnos es que tanto el producto como el proceso dependen de la función primaria o secundaria que estén desempeñando en el sistema literario que los admite. Trayendo a colación la estructura binaria “primaria/secundaria” que apuntamos anteriormente para caracterizar al polisistema literario, se colige que, si el TM cumple una función primaria, seguramente el traductor se esforzará por trasladar fielmente al TF, creando así una versión tan literal como sea posible para alimentar o modificar el repertorio poético; por el contrario, en la función secundaria, quien traduce se ajusta al inventario vigente. No creemos, por supuesto, que la tesis se cumpla a cabalidad en todos los casos, ¿acaso no ha habido traducciones fieles relegadas a la periferia por incoloras e insípidas?

Regresando al tema en cuestión y una vez aclarada la acepción semántica aludida, el planteamiento touriano, llevado a la práctica, implica un segundo estatuto metodológico, pues si el fin último es llegar a la posición de la traducción, vale más empezar por lo que es “observable; y antes que nada por las manifestaciones traducidas y sus constituyentes” (Toury 78). En términos llanos, el estudio descriptivo inicia con el objeto empírico que

James Holmes había asignado a los estudios de traducción, es decir, las traducciones mismas. Durante esta primera fase de descubrimiento, el investigador hurga en todo el contenido del TM leyendo el título de la obra, buscando el nombre del traductor, leyendo prefacios, prólogos, notas, y otros textos periféricos; todo esto en aras de formular una hipótesis preliminar: ¿hay una tendencia a privilegiar la literalidad o hay una proclividad hacia los métodos libres? Toury denomina “adecuación” a la fidelidad al TF y “aceptabilidad” a la conformidad con las expectativas del TM.

Una vez formuladas las conjeturas, prosigue la confrontación del TM con el TF para descender a los niveles lingüístico-textuales y obtener así un patrón de semejanzas y diferencias que confirmen las suposiciones iniciales. Posteriormente, la última fase conlleva el estudio del TM y su proceso de traducción en relación con “generalizaciones de nivel superior” (80), enfatiza Gideon Toury; es decir, es el momento en que se justifica la traducción y el método atendiendo al sistema cultural y literario. De la mano de las “normas de traducción” cada uno de los niveles va articulándose con los factores externos que guiaron las decisiones del traductor y, por tanto, configuraron su producto. En *Translation Studies and Beyond*, Toury precisa el concepto de norma aludiendo a la formación del traductor: “(...) lo principal y más importante de ser traductor es ser capaz de cumplir con una función asignada por una comunidad de forma que se considere apropiada según las pautas establecidas por dicha comunidad. Por eso adquirir un conjunto de normas para determinar la validez de ese comportamiento (...) es un requisito previo para convertirse en traductor en un entorno cultural” (94).

Desde este punto de vista, las normas son restricciones socioculturales que actúan, según Toury, dentro de un *continuum* que va de lo reglamentario a lo idiosincrático. Esto es

que hay normas más fuertes y que, por tanto, son mucho más estrictas, mientras que también hay otras más permisivas y, por ende, menos severas. Que unas se actualicen sobre otras depende del dinamismo al que esté sujeta la sociedad donde funcionan. En traducción, las normas se plasman en el comportamiento que muestra el traductor en todos los niveles de su práctica, los cuales van desde la selección de la obra a traducir hasta la composición textual. En tanto categorías de análisis, el autor propone tres clasificaciones, a saber: normas iniciales, normas preliminares y normas operacionales. Las normas iniciales no son otra cosa que aquello de lo que ya nos había hablado Friedrich Scheleimacher: “o bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible, y hace que el lector se acerque a él; o bien deja lo más tranquilo posible al lector, y hace que el autor se acerque a él” (137). En otras palabras, quien traduce tiene generalmente la posibilidad de inclinarse hacia los hábitos lingüísticos y textuales de la cultura origen, o bien puede ajustarse a las normas de la lengua y la cultura meta. Como ya dijimos, el traductólogo nombra a ambos procedimientos “adecuación” y “aceptabilidad” respectivamente.

A su vez, las normas preliminares atañen a la regulación de dos aspectos: la selección de obras, géneros, autores y literaturas que se traducen en un momento determinado, y al “umbral de tolerancia para con las traducciones hechas desde lenguas distintas de la origen” (Toury 100). No viene mal traer a colación aquí uno de los dos factores de control por los que, según André Lefevere, se regula el sistema literario: aquel integrado por profesionales como autores, críticos, académicos y traductores, quienes se encargan de actualizar el repertorio poético y otorgar el prestigio requerido para que una traducción sea aceptada en el campo literario. En el marco de estas normas es posible

esclarecer si hay una política traductora que avale los intereses estéticos e ideológicos de algún grupo de profesionales.

Bajo esta óptica, la elección de la lengua, el texto y la cultura de la cual se traduce no es azarosa y, por tanto, tampoco lo es la estructura discursiva de la traducción, que es donde se manifiesta el tercer conjunto de normas, las operacionales. Toury utiliza este grupo para describir las disposiciones concretas que se llevan a cabo en el proceso traslatorio, y “afectan a la matriz del texto, es decir, a la forma de distribuir el material lingüístico, así como a la textura y formulación verbal del texto.” (Toury 100). A las que interfieren en la matriz, el teórico las subdivide en “normas matriciales”; en cambio, a las que influyen en el nivel léxico y sintáctico son llamadas “normas lingüístico-textuales”. En otras palabras, son las responsables de las adiciones u omisiones que hace el traductor en los niveles macrotextuales y microtextuales².

Al definir la traducción como una actividad gobernada por normas y proponer un método para el estudio de éstas, los razonamientos de Toury nos auxilian en la comparación de traducciones paralelas realizadas en momentos distintos de la cultura meta, como es el caso de nuestro objeto de estudio: dos versiones de la *Iliada* de Homero, una publicada en 1951 por Alfonso Reyes, y la otra en 1999 por Rubén Bonifaz Nuño. Un análisis contrastivo de esta índole nos ofrece, en primera instancia, los medios para acercarnos directamente a las versiones de los autores y organizar el texto mismo reconociendo pautas de traducción. En segunda instancia, con la intención de abordar las disparidades entre una

² Concretamente, usamos el término “macrotextual” para aludir a segmentos discursivos como párrafos, capítulos, encabezados, prefacios, notas del autor y, en general, a todo elemento lingüístico inserto en la estructura global del TM. En contraste, el nivel “microtextual” comprende la constitución léxica, morfosintáctica y estilística.

versión y otra, la categoría de norma aporta un recurso conceptual para elucidar tales disparidades a partir de los contextos literarios y sociales que envolvieron respectivamente a Reyes y a Bonifaz. En síntesis, la aproximación descriptiva de Gideon Toury prepara el terreno para encontrar unidades de comparación en el TM y, paralelamente permite adentrarse en las dinámicas sociales del traductor.

Sin embargo, debemos señalar dos puntos de distanciamiento que nos hacen complementar el estudio con otro instrumento analítico. No desestimamos, por supuesto, la utilidad de las normas operacionales en el reconocimiento del andamiaje textual que uno y otro traductor construye, pero dicho proceso de reconocimiento se vuelve más representativo si también contrastamos, en términos de Víktor Shklovsky, los “procedimientos de singularización” (60); es decir, cómo es que los dos traductores de la *Iliada* en cuestión están creando experiencias estéticas diferentes a través de sus versiones. Para ahondar en las implicaciones del artefacto literario al momento de su traducción, recurrimos a la crítica traductológica de Jiří Levý. Gideon Toury, en virtud de las normas operacionales, examina la estructura ósea de la traducción, mientras que Levý analiza los músculos y los nervios responsables de proyectar una emoción o un efecto de sentido en el lector.

El otro punto en el que extendemos la propuesta de Toury para los propósitos de la investigación se centra en el proceso de socialización. Si bien por medio de las normas de traducción se puede notar cómo los factores sociales impactan en el comportamiento del traductor, el autor de *Translation Studies and Beyond* dice muy poco sobre la interiorización de dichas normas, dejándonos a la deriva en las aguas profundas y extensas de ese polisistema llamado “cultura” que a su vez contiene a otro polisistema denominado

“literatura”, el cual se subdivide en otros sistemas. Precisamos de alguna cuerda flotante que nos dirija en la selección de los componentes socioculturales que influyen significativamente en el actuar de los traductores estudiados. El *habitus*, categoría analítica de Pierre Bourdieu, bien puede cumplir la función de esa cuerda, pues en virtud de la trayectoria social de Alfonso Reyes y Rubén Bonifaz es más fácil discriminar las redes o estructuras sociales que guían particularmente su práctica traductora. Los apartados siguientes abordan con mayor profundidad los alcances de la propuesta de Jiří Levý y Pierre Bourdieu.

1.1.3. Jiří Levý: la traducción como arte.

Se ha mencionado que una de las raíces de la teoría descriptiva está anclada a la visión polisistémica de Itamar Even-Zohar, la cual a su vez retoma en sus orígenes a Juri Tinianov. Otra de las raíces que llevó savia al árbol de la descripción fue la Escuela de Praga. Tal como sucedía con las investigaciones de los teóricos de Tel Aviv, Even-Zohar y Gideon Toury, los estudios de críticos checoslovacos como Anton Popovic, Frantizek Miko y desde luego, Jiří Levý, no figuraban mucho en el aparador de la teoría de la traducción de la Europa occidental de los años sesenta. A pesar de su poca incidencia en el espacio académico (debido principalmente a las escasas traducciones y, naturalmente, a la situación política de la Europa del Este a causa de la Cortina de Hierro) James Holmes encontró en los trabajos de Popovic y Levý los prolegómenos para enriquecer sus estudios de traducción. De acuerdo con Virgilio Moya, uno de ellos queda explícito en el ensayo “*Tranlation Theory, Translation Studies, and the Translator*”, ahí, Holmes declara que “el *copyright* de la relevancia de la *teoría de juegos* en el acto traslatorio es de Jirí Levý” (Moya 133). La teoría referida por el traductólogo de Ámsterdam es la que Levý publicó en

“*Translation as a Decision Process*”, artículo en el que asevera que las estructuras internas y externas de la lengua abren y cierran el potencial de soluciones a las que el traductor podría recurrir en el curso de su tarea.

La concepción del acto traductor como proceso de toma de decisiones será uno de los elementos vitales en el paradigma descriptivo que el autor de “*The Name and the Nature of Translation Studies*” pretendía postular en 1972. Haría falta un estudio mucho más extenso para enlistar y examinar el influjo de la Escuela de Praga en el pensamiento de James Holmes. Por ahora nos limitaremos a ahondar exclusivamente en los recursos epistemológicos que nos auxilian en la interpretación estética de la traducción. En *The Art of Translation*, Jiří Levý expone los factores centrales de cualquier hecho de traducción, examinándolos desde un marco comunicativo y, también, artístico. La traducción, entonces, conlleva por un lado la interrelación de un emisor, un código, un mensaje y un receptor; y, por otro, implica la configuración de un texto artístico. Visto así el fenómeno, la tarea del traductor literario sería comprender primero las relaciones comunicativas del TF y, posteriormente, buscar los medios lingüísticos para generar un texto literario enmarcado en otra situación discursiva. El teórico de la Escuela de Praga esquematiza así el proceso:

		Author		Translator			Reader		
Reality	→	Selection	Stylisation	Text in → Foreign Language	Reading	Translation	Text in → Translator's Language	Reading	Concretisation

Fig. 2. Levý, Jiří. *The communication chain translation*, 2011.

Levý empieza por homologar el proceso de la creación literaria con el de la traducción pues, así como el autor codifica su mensaje con la intención de provocar un

efecto estético en el lector, el traductor también elabora su texto esperando una respuesta en el destinatario de la traducción. Y, de la misma manera en que el escritor aprehende la realidad bajo un escrutinio específico que le permite estilizar su texto, el traductor se aproxima al TF seleccionando los rasgos esenciales que no deberán pasar inadvertidos en la configuración del TM. Fuera del diagrama, hay un factor más que tiene lugar tanto en el contexto comunicativo del autor como en el del traductor, la norma, categoría que juzga el valor estético de los productos artísticos y que también cambia conforme evoluciona el sistema cultural al que pertenecen respectivamente tanto el TF como el TM. Guardando las proporciones, el autor de *The Art of Translation* tiene claro que el producto y el proceso del acto traductor pueden explicarse en términos similares a la comprensión de la obra literaria. En el entendido de que la traducción es un acto creativo, Levý describe la tarea del traductor literario en función de tres etapas: aprehensión, interpretación y reestilización. Respectivamente, cada una de las fases concierne a las habilidades de lectura, crítica textual y escritura que despliega todo aquel que acomete el traslado de un texto literario.

1.1.3.1 Aprehensión.

Al contrastar el modo en que el escritor y el traductor se aproximan a su objeto, Jiří Levý reflexiona: “*Original artists are expected to be able to apprehend the reality they depict, and translators are expected to apprehend the works they are rendering*” (31). La cita arroja directamente al traductor hacia el texto, pues la realidad a decodificar no existe más que en la obra misma, una realidad armada con medios lingüísticos y literarios. Sumergiéndose en el texto el traductor debe develar la disposición verbal con la que el autor ha dado sentido a su objeto estético. Subyace aquí un procedimiento muy parecido a

los mecanismos de desautomatización³ con los que Víktor Shklovsky resuelve el efecto poético, pero Levý no se queda únicamente en la estructura orgánica del género y la obra, sino que incluye además los atributos simbólicos de los que se valen las palabras para codificar su mensaje literario. De modo que, desde el punto de vista de la lectura que emprende el traductor, la comprensión de una obra literaria acarrea el reconocimiento de la estructura literaria y, además, los rasgos ideológicos que se esconden detrás de ella.

El poema, por ejemplo, no sólo es resultado de la interrelación sistemática de las unidades léxicas y versales, sino de los ecos socioculturales a los que la poesía está anclada. El descuido de uno u otro aspecto conduce a la visión limitada del traductor para imaginar la realidad subjetiva que ha erigido el autor, y a la exégesis errónea de las asociaciones semánticas que se fraguan en el contexto externo de la lengua (Levý 34). La hazaña interpretativa es por supuesto ardua y hasta cierto punto inalcanzable en su totalidad, sin embargo, el traductólogo checo apela a la capacidad imaginativa de los traductores para desenterrar todos los matices, connotaciones y asociaciones que se ocultan bajo la forma y el contenido de la obra. No está de más traer a colación la idea de “instinto traductor” al que refiere Alfonso Reyes cuando tradujo a autores como Chesterton y Sterne: “cuando traduje a estos escritores (...) tuve que encerrar las reglas como Lope, olvidar mis dudas y reflexiones y entregarme un poco al instinto” (147). La imaginación de la que habla Levý incluye, obviamente, el conocimiento de la composición textual, pero, al no ser suficiente,

³ En “El arte como artificio”, Víktor Shklovsky señala que el arte desautomatiza los objetos mediante el procedimiento de singularización, el cual consiste en “oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción” (60). Por consiguiente, la aprehensión del texto fuente requiere del traductor la sensibilidad suficiente para distinguir el engranaje que oscurece la forma y prolonga el efecto estético.

abarca también el olfato literario del traductor para adivinar los afluentes por los que corre la esencia poética.

El impulso natural que guía a Reyes a descifrar los laberintos estilísticos del texto literario representa precisamente la línea divisoria entre la traducción concebida como acto creativo y la traducción vista como operación mecánica. Mientras la primera se adentra en la descomposición de los recursos que provocan el goce estético de los lectores, la segunda se conforma con el reconocimiento del sentido que flota en la superficie de los enunciados. No obstante, la lectura profunda suscita un remolino de significados, que complica el proceso de traducción si no se asienta un criterio de interpretación.

1.1.3.2 Interpretación.

Una vez que se han discernido objetivamente los elementos estéticos de la estructura interna y externa, continúa la fase de comprensión seleccionando la estructura literaria que representa mejor la realidad dibujada por el autor en su obra. Al respecto, Levý apunta *“For an interpretation to be valid it must be based on the most essential features of the work, and it must seek to convey its objective values”* (39). Se desglosan tres puntos esenciales que impactan en la validez interpretativa: el subjetivismo, la posición y la libertad del traductor. Así como el poeta mantiene un equilibrio despojando a su texto de todo subjetivismo inútil con el propósito de ser muy preciso en la formación de su objeto lírico, el traductor también se conduce por los canales del poema original evitando privilegiar la proyección de experiencias personales. El juicio de Levý no cuestiona la apropiación de la obra, sino más bien que la interpretación pase primero por el tamiz de la realidad empírica antes que por el efecto de realidad de la literatura. La confusión de ambas provoca usualmente que el traductor sea presa de la ansiedad de corregir los errores del

autor, o causa que despierte el deseo de incluir elementos completamente ajenos al espacio literario.

No obstante, el anhelo de los valores objetivos propios de lo estrictamente literario no implica que no haya una posición ideológica individual que guíe tanto la interpretación de tales valores como la recepción de la traducción. La posición ante la obra comunica por tanto la manera en que se analiza el TF y el arquetipo de lector modelo en el que está pensando el intérprete. Rubén Bonifaz, por ejemplo, tiene muy clara su postura respecto a las cualidades imprescindibles en la traducción de la literatura clásica, así como, el tipo de lector que se valdrá de sus versiones para acercarse a los autores grecolatinos. Refiriéndose, por ejemplo, a la labor de trasladar la obra de Virgilio al español el poeta veracruzano expresa: “La tarea para mí ha consistido en dar una versión que sea a la vez literal y literaria, y a fin de cumplirla me he fundado en la idea de que, seguir apegadamente al modelo, es la garantía suma para la calidad literaria de la versión” (Bonifaz 34). El modelo al que alude la cita, donde el subrayado es nuestro, es el rítmico; Bonifaz asegura que la esencia estilística de los escritores griegos y latinos se apoya en la maestría de sus metros. La afirmación es obviamente cuestionable, pero al mismo tiempo es tajante en cuanto a la posición interpretativa de su enunciador, puesto que ubica al ritmo como la unidad estética a la que habrá de subordinarse la literariedad de los niveles sintáctico y semántico.

Quedan delimitadas así las zonas interpretativas por las que Rubén Bonifaz pasa su ojo crítico; además va dibujándose la silueta de su destinatario que se trasluce en un lector más especializado, preocupado quizás no tanto por el tema o desarrollo de la diégesis, sino por las posibilidades poéticas de la métrica antigua. En el seno de la unidad rítmica, el sistema de traducción bonifaciano se ha erigido sin recurrir a la experiencia concreta del

traductor, sino a los rasgos enlazados en la lógica de la obra literaria. Así, las libertades en la traducción se justifican siempre y cuando estén cimentadas en uno o varios de los pilares que sostienen el aparato poético del TF. El horizonte de interpretación debe extenderse respetando siempre los límites trazados por las estructuras estéticas, a tal grado que la distinción de dos versiones de una misma obra se deba a dos razones: en primera instancia, a los elementos que privilegien una y otra de aquella estructura estética, en segunda, al estilo que ocupe el traductor para reescribirlos. El estilo y la posición ideológica representan, para Jiří Levý, el sello que todo traductor deja en su texto.

1.1.3.3. Reestilización.

Hasta ahora no hay duda de que el TM nace en medio de un proceso muy parecido al del texto literario: el autor selecciona su objeto de la realidad y le otorga una forma asíéndose de un estilo particular; el traductor, asimismo, abstrae la idea artística del autor y la reconfigura de acuerdo con su posición interpretativa. Después de la aprehensión y la interpretación, la siguiente etapa es la composición del TM. Hay tres fuerzas de tensión que se involucran en el momento que las vasijas lingüísticas del TF se vierten en las vasijas del texto que está por nacer. Surgen de este modo tres tensiones con las que lidia el traductor: la asimetría lingüística, la interferencia lingüística y la fricción estilística (Levý 48). La asimetría lingüística quedó muy bien descrita en la distinción que hizo Ferdinand de Saussure entre lenguaje científico y la lengua común: “Para ciertas personas, la lengua reducida a su principio esencial es una nomenclatura, es decir, una lista de términos que corresponden a otras tantas cosas (...). Esta concepción (...) supone ideas completamente formadas que preexisten a las palabras” (99-101).

Reducidas las lenguas a nomenclaturas, la operación traductora consistiría en un mero intercambio de etiquetas, dejando a los referentes con la misma delimitación conceptual. No obstante, según Ferdinand de Saussure, el lazo que une a un objeto con su signo es de naturaleza mucho más compleja puesto que, en primera instancia, los significados no se tejen fuera de la red semántica de la lengua, sino dentro de ella (Saussure 99) . Cuando el lenguaje científico define sus términos, lo hace en función de las cualidades físicas del propio objeto, mas no conforme a las relaciones internas del sistema lingüístico. Las asimetrías referidas por Levý tienen lugar precisamente en las redes lingüísticas por las que las lenguas parcelan el sentido de sus signos, dotándolos de una forma específica. Siguiendo la idea de Saussure, los signos se vuelven reconocibles cuando la forma impregna su molde en la sustancia. En el plano del significante las lenguas echan su red sobre la sustancia sonora, logrando patrones silábicos y ritmos individuales. La cantidad, por ejemplo, con la que el griego y el latín miden las sílabas en largas y breves para clasificar los pies métricos responde a la manera particular en que las lenguas clásicas parcelan la sustancia sonora.

Las lenguas ejecutan el mismo procedimiento en el plano del significado, pues la sustancia del contenido se divide según la red semántica que emana del sistema lingüístico. Evidentemente, las superficies conceptuales macadas por la red rara vez coinciden perfectamente en lenguas diferentes. Levý ilustra la disparidad contrastando la notación de parentesco codificada en el húngaro, el inglés, el checo y el indonesio: mientras que el húngaro utiliza los términos “batya” y “öccs” para hacer la diferencia entre “hermano mayor” y “hermano menor”, los demás recurren a uno solo, “brother” para el caso del inglés; “bratr” para el checo y “sudara” para el indonesio. Lo que está en juego aquí es la

compensación semántica que debería haber en el momento que una red léxica muy amplia cubre a otra mucho más específica, tal como ocurre con la lengua húngara. Desde el punto de vista estrictamente lingüístico, apenas hay una mínima posibilidad para la traducción, pero, si se recupera la capacidad comunicativa de las lenguas, surge entonces la manera de afrontar las tensiones emanadas del sistema lingüístico.

Si bien, como ya hemos visto, el sistema reduce parcialmente los caminos de la traducción, esto no impide que cualquier experiencia sea comunicable. Roman Jakobson lo reafirma al asegurar que: “*Languages differ essentially in what they must convey and not in what they may convey*” (236). El teórico del Círculo de Praga apela a una gama de recursos como el uso de préstamos, neologismos, cambios semánticos y circunlocuciones para sortear los obstáculos de las estructuras formales; no obstante, Jiří Levý es un poco más práctico al aludir a la creatividad del traductor en la búsqueda o el descubrimiento de recursos verbales que posee la lengua de llegada para afrontar las asimetrías fonéticas, fonológicas y semánticas. Significa, en palabras llanas, estirar la liga estilísticamente hasta dar con una forma que transfiera en su mayoría todos los matices denotativos y connotativos de la lengua original.

No hay que pasar por alto que, entre la búsqueda del material verbal, las expresiones lingüísticas del TF ocupan un lugar importante entre las opciones del traductor, y éstas tienen un impacto significativo en el TM como lo son la presencia de estructuras ajenas a la lengua meta y la ausencia de recursos estéticos presentes en la literatura meta. Traductores como Rubén Bonifaz, muy versados en los medios expresivos de la lengua origen, tienden a rehuir de toda forma obsoleta o trillada, para apuntalar así nuevos elementos estilísticos en su traducción. De aquí la intención del poeta veracruzano en su traducción al español de las

Geórgicas de Virgilio: “He pretendido atenerme servilmente al original; en esto fundo mi única esperanza de galardón. No he querido inventar nada, nada he procurado explicar. He trabajado tan solo por poner, frente a cada palabra latina, el espejo de una palabra española. He imitado en lo posible, dentro del espíritu de nuestra lengua, la construcción latina” (37). El método bonifaciano ejemplifica la manera en que la lengua del TF se cuela entre las venas formales de la lengua meta, desestimando así el repertorio poético de esta última.

Aparte de la presencia de la lengua origen en la lengua meta y de la asimetría que pudiera existir entre ambas, la reescritura del TM conlleva, además, una tercera tensión, la de las posibilidades estilísticas. La traducción, afirma Jiří Levý, “*it is not original in its expression because ideas are re-stylised ex post facto, (...). Consequently, linguistic expression in a translated work is not absolute; it merely represents one of many possibilities*” (52). Que el TM sea el resultado de la selección de uno u otro procedimiento estilístico conduce a inferir lo siguiente: por un lado, que hay soluciones de traducción más satisfactorias que otras y, por otro, que en virtud de la solución elegida se revela la capacidad creativa del traductor. Levý subraya por lo menos dos formas en que los traductores empobrecen su texto: una es la utilización de calcos gramaticales que resultan completamente ajenos a los hábitos lingüísticos de los destinatarios de la traducción; la segunda está asociada a los moldes obsoletos o rutinarios anclados en la tradición literaria. Mientras que las estructuras anómalas de los calcos obscurecen el contenido, los recursos estéticos ya envejecidos muestran el estancamiento del lenguaje del que es presa el traductor.

Claramente, las facultades creativas no emergen de ambos procedimientos sino de la habilidad selectiva para escoger, entre el abanico de estilos posibles, aquel que se ajuste

mejor a la intención estética del TF, aprovechando los medios expresivos de la lengua meta. De hecho, el pasaje del oficio al arte se explica justamente en el momento en que la imaginación lingüística, es decir, el descubrimiento de todas las alternativas, y la sensibilidad de la elección se conjugan apropiadamente para reproducir un objeto artístico. Desde la fase de aprehensión, interpretación y, por último, de reestilización, tanto el proceso traslativo como su producto no han dejado de tener paralelismos con la creación auténtica de la obra literaria, a tal grado que sólo haría falta profundizar en las bases estéticas que la elevan al estadio del arte.

1.1.3.4. Estética.

Hasta ahora hemos visto el camino sinuoso por el que pasa el traductor al interpretar y reelaborar el TF, así también, se han desvanecido los prejuicios en torno a la mecanicidad de su práctica, ubicándola en los dominios del arte, sin embargo, aún no se ha profundizado en los fundamentos que dan cuenta de las cualidades artísticas. Al respecto, el autor de *The Art of Translation* señala el lugar de la traducción literaria en el espacio de las artes, y define también los rasgos que la dotan de expresión poética. A primera vista la tarea del traductor tiene la apariencia de ser una acción automática, como quien imprime una fotocopia sacada de algún libro. Igual que la fotocopia, la traducción se abre camino a partir de un texto anterior, pero se diferencia de ella partiendo de dos sucesos esenciales: uno, mientras que la fotocopia no sustituye ningún elemento del texto primigenio, la traducción elabora un texto nuevo recurriendo a recursos estilísticos distintos; y dos, el impresor no lleva cabo un proceso de transformación, como sí lo hace el traductor al utilizar medios estéticos de otra lengua para comunicar adecuadamente una idea ajena.

De esta suerte, Jiří Levý enlaza el fenómeno de la traducción con las artes reproductivas: así como el actor y el litógrafo añaden a su actuación y litografía un sello propio, el traductor también deja improntas personales en el TM. Alfonso Reyes y Rubén Bonifaz se distinguen de hecho por dos sistemas de traducción individuales; moldeando creativamente la materia verbal de su lengua, legaron a sus lectores dos experiencias estéticas diversas. Pero al margen de que haya una gama amplia de reproducciones y de que el traductor deje huella en ellas, la restricción para entrar en el ámbito del arte es sumamente categórica para el traductólogo checo: manipulación efectiva de los recursos estilísticos de la lengua de llegada sin opacar o alterar la propuesta estética del escritor original (Levý 59). La traducción literaria se define entonces como una reproducción artística cuya hechura involucra un proceso creativo. Todo lo que esté fuera de esta acepción pone en duda el mérito estético del producto y su creador.

No obstante, así como las demás artes juzgan su valor con base en normas cuyo contenido cambia históricamente, el arte de la traducción se atiende a dos principios: el de reproductividad y el artístico: uno, aclara Levý “*denotes the procedure adopted by translators who consider their chief objective to be a precise reproduction of the source*” (60); al segundo, le asigna una función adaptativa “*the free method characterises an approach seeking to achieve above all beauty, in other words the closest possible aesthetic and cognitive rapport with the reader, in order to create an original work of art in the target language*” (ibid). Sin decantarse por uno u otro método, la estética traslativa de Levý empieza por cuestionar la tan anhelada fidelidad al original. Para él, ésta debe establecer una relación similar a la que la obra literaria fija con la realidad: el autor no pretende transmitir el mundo físico tal y como es, sino apenas comunicar la sensación de un efecto

de él. Del mismo modo, la traducción no transmite la totalidad de su antecesor, pero sí lo esencial de él. En este sentido la fidelidad guarda relación no sólo con el seguimiento estricto de patrones formales, sino más bien con la transferencia de la sustancia semántica y poética.

Al respecto, es muy ilustrativo el ejemplo que utiliza Levý para demostrar que la fidelidad no es tanto de forma, sino de sustancia: copiadas literalmente las repeticiones sintácticas de Charles Dickens en *Little Dorrit* transmiten un estilo plano y pobre para el lector meta, no obstante, tales patrones contienen la materia expresiva de la novela: ¿cómo abordar los esquemas sintácticos de Dickens sin que pierdan su expresividad en el TM? La respuesta se halla en la imaginación del traductor para construir una estructura poética análoga aceptable para los destinatarios de la traducción. Vista así, la adherencia al original no debe confundirse con la literalidad, ni el método artístico con la alteración superflua de todos sus componentes. Por tanto, si hay que criticar una traducción, el análisis no puede limitarse a las semejanzas con su original o a los adornos que la rodean, sino más bien al grado con que logra reproducir un objeto artístico valiéndose de medios lingüísticos distintos.

Así, ninguna traducción es totalmente fiel ni totalmente libre, pues siempre se construyen a partir de un conglomerado de dos estructuras: “*On the one hand there is the semantic content and the formal characteristics of the source; on the other hand, there is the entire system of artistic features specific to the target language*” (67). Cabe destacar además que la inclinación por uno u otro método responde a las necesidades culturales de la comunidad que recibe las obras traducidas. No se olvide que la posición interpretativa del traductor también está predeterminada por sus lectores. Hay que valorar, por ende, la labor

del traductor de acuerdo con la habilidad estilística con que ejecuta su método, y la finalidad cultural que tenía en mente.

Tras esbozar el pensamiento crítico-traductológico de Jiří Levý en torno al proceso comunicativo de la traducción y a sus dimensiones estéticas, es posible especificar los alcances de su teoría en el desarrollo de la investigación. Dado que la naturaleza del estudio supone el reconocimiento de los mecanismos literarios en dos traducciones, utilizamos la perspectiva teórica del traductólogo checo como una herramienta crítica que nos ayuda a evaluar las normas operacionales previamente identificadas según la aprehensión, la posición interpretativa y la reestilización del traductor; así mismo, nos auxilia fundamentalmente en el reconocimiento de las virtudes estéticas que plasmaron Reyes y Bonifaz sirviéndose de su genio creativo. Así pues, pretendemos ahondar en la abstracción que los dos traductores hacen de la *Iliada*, la posición ideológica que ha dirigido su lectura y, también, en los usos expresivos que ha encontrado en la lengua meta para sortear los obstáculos estilísticos de una obra tan compleja como la de Homero.

1.1.4. Pierre Bourdieu: el *habitus* traductor.

Si la práctica traductora está modelada por una serie de normas tal como lo expresa Gideon Toury, se vuelve indispensable poner los reflectores en el proceso de socialización que influye en las decisiones de quien traduce. Ahondar al respecto significa entrar en el mar profundo y amplio del contexto sociohistórico, pero ¿cómo adentrarse en el marco espacial y temporal de los traductores disminuyendo el riesgo de perderse en ese mar hondo? Anthony Pym responde la pregunta a propósito de los alcances que debe tener el historiador que hurga en las biografías de los traductores: “*The real question is how far the translation historian should go. In principle, the details of private lives should be pertinent*

only to the extent that they explain what was done in the field of translation” (167). Pym resuelve el problema parcialmente, señalando que las coordenadas espaciotemporales correctas tienen que revelar los factores sociales clave en el proceso de traducción, pero hace falta todavía una categoría conceptual apta para discriminar y sistematizar tales factores. Pensamos que el *habitus*, noción adaptada a la sociología por Pierre Bourdieu, cumple con los requisitos teóricos para observar cómo las estructuras sociales influyen en el método traductor.

Jean-Marc Gouanvic asevera que las ideas de Bourdieu, aplicadas a la traductología, conllevan “(...) *the analysis of the differential relationship between the habitus of translation agents (...) who have taken a position in a given target field in a given epoch, and the determinant factors of the target field as the site of reception of the translation*” (148). Antes de observar la aplicación de la categoría, debe aclararse que por *habitus* se entiende:

Systems of durable, transposable dispositions, structured structures predisposed to function as structuring structures, that is, as principles which generate and organize practices and representations that can be objectively adapted to their outcomes without presupposing a conscious aiming at ends or an express mastery of the operations necessary in order to attain them. Objectively “regulated” and “regular” without being in any way the product of obedience rules, they can be collectively orchestrated without being the product of the organizing action of a conductor (Bourdieu 53).

De la definición subrayamos dos características fundamentales: las cualidades de “estructura estructurada” y “estructura estructurante”, pues representan el sistema de

disposiciones por el cual se internalizan las normas y se reproducen en la práctica. Desde esta perspectiva ya es posible establecer vasos comunicantes entre la esfera social de la que se desprende el traductor, así como las decisiones que toma en relación con los textos que traduce y los métodos utilizados. No se trata entonces sólo de identificar patrones textuales como lo hiciese Toury, sino también de asociarlos con elementos emanados de la historia personal del traductor y de sus acciones en un campo específico. De este modo, la estructura estructurada; es decir, el conjunto de disposiciones obtenido a través de la posición y clase social del traductor, junto con la estructura estructurante, comprendida como el principio orientador de sus acciones, conducen a explicar las obras traducidas en virtud del vínculo que fija el *habitus* con el campo literario. En su razonamiento, Gouanvic devela las tensiones entre la trayectoria social de los agentes y las estructuras del campo: hay ocupantes cuyo *habitus* se adhiere a las leyes del campo y otros que las rechazan y renuevan.

Así, las traducciones no emergen aisladamente, ni el traductor elige de forma aleatoria el texto a importar; sino que tanto la elección como el método son resultado de la manera en que el *habitus* se enlaza con el campo. A esta relación se añade otro componente, el capital. Si el campo “es el universo sometido a sus propias leyes de funcionamiento y de transformación” (Bourdieu 318), el capital pasa a ser el conjunto de recursos económicos, culturales, simbólicos y sociales que los agentes acumulan en el transcurso de su vida, los cuales señalan su posición de dominante o dominado en el tablero de juego. En lo que respecta al campo literario, a mayor capital simbólico y cultural, hay más libertades de distanciarse de sus leyes en la selección de las obras y reconfiguración textual; de forma contraria, a menor capital, los traductores tienden a ajustarse a las dinámicas subordinantes

de dichas leyes. La posición asignada por el capital restringe así tanto las interpretaciones como las estrategias traslativas desprendidas del *habitus*. En tanto práctica social, lo mismo que la obra literaria, la traducción es resultado de la interacción entre los tres elementos.

Ya que hemos expuesto someramente el constructo teórico del *habitus*, su aplicación implica el estudio de las realizaciones textuales en función, inicialmente, de la historia personal y profesional de Alfonso Reyes y Rubén Bonifaz Nuño para reconocer la ideología que guía inconscientemente su método traductor; posteriormente, significaría situar a los autores en el campo literario mexicano de la primera y segunda mitad del siglo XX respectivamente, algo que involucra evaluar si su capital acumulado daba paso a la adherencia a las normas o al distanciamiento de ellas. Con ello llegamos a una descripción concreta del proceso de socialización del traductor vista desde dos ángulos: el contexto sociohistórico individual y el estado del campo del campo literario en el que se insertan los traductores y sus obras. Consideramos que bajo el marco epistemológico de Pierre Bourdieu es posible explicar por qué en la recta final de su carrera ambos poetas, Reyes y Bonifaz, se aventuraron a trasladar la *Iliada* de Homero valiéndose de dos sistemas de traducción distintos. Sin embargo, previo a sacar conclusiones en el nivel sociológico, es imprescindible desarrollar el segundo aparato teórico con el que criticaremos la forma textual y estética de las dos versiones.

Capítulo 2. *Aquiles agraviado*, el traslado de Alfonso Reyes.

Habiendo expuesto los instrumentos de análisis, se lleva a cabo su implementación directamente en las versiones homéricas. El capítulo 2 abunda en la composición textual del *Aquiles agraviado* de Alfonso Reyes, sin embargo, en preparación para el reconocimiento de las pautas traslativas y el aparato estético, elaboramos un perfil de la *Iliada* original, y se seleccionó una versión bilingüe que funcione de texto base para la comparación. De esta manera, para no perdernos en la composición de los 15693 hexámetros del TF y los 5763 alejandrinos del TM, nos apegamos a cuatro criterios literarios, a saber: el tono, el epíteto y símil, así como, el ritmo. Por último, ya que tenemos un esbozo del comportamiento traductor y la constitución artística de la versión, se establecen correspondencias entre el paradigma estilístico de Amado Alonso y el método traductológico de Reyes.

2.1. Las normas operacionales.

2.1.1 Normas matriciales.

En el apartado 1.1.2 señalamos que las normas matriciales dan cuenta de las variaciones macrotextuales actualizadas en la traducción: la adición, la omisión o la reordenación de capítulos y párrafos son resultado de una norma matricial. Sin embargo, la comparación no puede realizarse sin trazar primero un perfil del TF: ¿cuál es la edición original de la *Iliada*? Y es que, en el sentido moderno, aunque se le atribuye a Homero, la obra no fue publicada por un autor en vida, sino que progresivamente pasó de la oralidad a la escritura, aproximadamente en los siglos VIII y VI, y entre que se le atribuye a Homero o a varios rapsodas, lo cierto es que la *Iliada* tal como la conocemos actualmente echa sus raíces en Alejandría, pues fueron los eruditos alejandrinos quienes seleccionaron en aquella

época el canon de autores griegos dando un orden fijo a sus obras. Homero no fue la excepción, pues de las múltiples versiones disponibles en ese entonces, Aristarco de Samotracia preparó una edición que vendría a difundirse por todo el mundo helenístico, y que heredaría también el mundo medieval. Que haya 24 cantos dispuestos en 15693 versos cuidando la veracidad y fidelidad respecto a la apariencia que pudieron tener en el siglo VIII deriva primordialmente de los estudios filológicos de Aristarco.

Francesca Schironi esquematiza los problemas que enfrentó el erudito de Alejandría: uno de ellos es el lenguaje homérico, “nunca hablado, y con una mezcla de diferentes dialectos y diferentes estratos cronológicos” (75); el otro tiene que ver con la interpolación derivada de la poesía oral, lo que implica que “una y otra vez los poetas o bardos orales recomponían sus poemas sobre la base del material tradicional”. Sobre la base de un corpus amplio de ediciones el de Samotracia depuró el lenguaje literario de Homero y unificó el contenido en un todo coherente hasta llegar a la actualidad por medio de los manuscritos medievales. Advirtiendo la forma primigenia de la *Iliada*, así como los constituyentes del género épico, es factible llegar a un perfil del original para contrastarlo con cualquier traducción. Consiguientemente, desde la composición macrotextual, habría que ver en principio la organización de los 24 cantos, de los 15693 versos y, demás, hacer notar aquellos elementos que haya agregado Alfonso Reyes. Posteriormente, al abordar las normas lingüístico-textuales, entrarán en juego las características literarias de la epopeya.

Cabe señalar que, para el análisis, hemos utilizado la edición incluida en el tomo XIX de las *Obras Completas* de Alfonso Reyes, la cual, sin olvidar que omiten la portada, es una representación veraz de la traducción publicada en 1951 por el Fondo de Cultura Económica. El título del encabezado anticipa ya la constitución general de la obra: “LA

ILIADA DE HOMERO: *traslado de* ALFONSO REYES. *Primera parte*. AQUILES AGRAVIADO”. La palabra “traslado” condensa una parte esencial de las preocupaciones estéticas del poeta: el estilo como forma verbal del pensamiento. La tarea de todo escritor consiste por tanto en el traslado de las ideas a través de una forma artística. En 1913, elogiando *Las nuevas noches árabes* de Louis Stevenson, Reyes apunta: “el estilo, profundamente considerado – ‘el estilo es el hombre mismo’-, se obtiene por un reflejo natural del temperamento en el espejo de las palabras” (11); seguidamente, expresa: “Mas hay otra idea del estilo: el estilo como procedimiento para tratar los asuntos que el autor se propone” (12). Tiempo después, ahora en sus cavilaciones sobre Stéphane Mallarmé y ya concentrado en asuntos de traducción, dirá que trasladar al poeta francés resulta de un esfuerzo por recrear la misma experiencia estética en español (Reyes 123).

El traslado que presume la versión reyista en la presentación conduce directamente a ese empeño por manipular la sustancia de las lenguas con el fin de alcanzar una experiencia estética idéntica. En consecuencia, no sorprende que remate su encabezado con la frase adjetiva “Aquiles agraviado”, dándole así a su texto mayor expresividad de la que tienen denominaciones más comunes como el simple sintagma “La Iliada”. Y es que el prólogo, escrito en Cuernavaca, confirma la clara intención de hacer modificaciones al TF. Apenas se recorren las primeras líneas y ya advierte:

No ofrezco un traslado de palabra a palabra, sino de concepto a concepto, ajustándome al documento original y conservando las expresiones literales que deban conservarse, sea por su valor histórico, sea por su valor estético. Me consiento alguna variación en los epítetos, cierta economía en los adjetivos

superabundantes; castellanizo las locuciones en que es lícito hacerlo (...) la fidelidad ha de ser de obra y no de palabra (91).

Así, el poeta regiomontano confiesa la alteración del texto homérico con fines más estéticos que filológicos. Más que buscar trasplantar el significado, existe una preocupación por crea un texto a la vez ágil y estético, por lo que Reyes no duda en alterar tanto el hexámetro de los versos como las propiedades léxico-semánticas de las palabras griegas. Y en el nombre de la verdad poética pretende modificar la obra suplantando prioritariamente el ritmo dactílico por el del alejandrino y eliminando ciertas fórmulas repetitivas que no afectan a la trama de la historia. Esto último se deba quizá a la postura por la que se decantaba el autor respecto a si la epopeya había sido resultado del genio de un solo poeta o de toda una colectividad: que Homero fue el autor de la *Iliada* queda bien asentado ya casi al final del prólogo: “Hay un poeta, un Homero, que responde de la asombrosa unidad artística de la obra, de su creciente arrastre patético y de su alto sentido moral” (Reyes 95). De aquí la inclinación por omitir o ajustar sin mayor miramiento algunos rasgos de la oralidad.

No obstante, a pesar de la intención muy marcada de hacer transformaciones al TF, los nueve cantos traducidos por Reyes están ordenados según los temas de la secuencia canónica: “peste y cólera”, “el sueño y catálogo de naves”, “Desafío de Paris y Helena en las murallas”, “El pacto violado y la revista de tropas de Agamenón”, “Hazañas de Diomedes”, “Adioses de Héctor y Andrómaca”, “Combate entre Héctor Áyax”, “Batalla interrumpida” y “Embajada a Aquiles”. El *Aquiles agraviado* se interrumpe en el canto IX no por voluntad, sino porque en junio de 1951 Alfonso Reyes sufre un ataque cardiaco; acontecimiento que detuvo definitivamente la conclusión del proyecto. Otro aspecto de casi

nula alteración es la correspondencia en la cantidad de versos; a los 5691 hexámetros acumulados de la rapsoda uno a la nueve, la versión reyista antepone 5763 versos alejandrinos, un hecho que merece ser reconocido, pues sale a relucir la maestría poética del traductor. Por último, y no menos importante, subrayamos la adición de las ilustraciones realizadas por la pintora exiliada en México, Elvira Gascón.

Hasta ahora, aunque bien podemos notar un equilibrio entre las libertades que se toma el autor de la *Visión de Anáhuac* para manipular la obra homérica y la fidelidad hacia ésta última, paulatinamente se va revelando la norma inicial a la que responde el sistema de traducción alfonsino. No se aprecia que haya una inclinación por la adecuación, ya que, si bien se respeta la cantidad de líneas versales y la disposición de los nueve cantos, hay una mayor tendencia a la aceptabilidad tal como lo comunica la voz misma de “traslado”, un aspecto que, tal y como ya se ha visto, acarrea la recreación de una forma estética que vehicule adecuadamente la idea del TF. Identificada la norma inicial, veremos si la aceptabilidad se preserva o se desvanece en el nivel lingüístico-textual.

2.1.2 Normas lingüístico-textuales.

En el apartado anterior hicimos una descripción somera en cuanto al nivel macrotextual de la *Iliada*; del mismo modo, para abordar el nivel inferior, la microestructura, es indispensable nombrar los rasgos básicos del género épico que hacen del texto de Homero una obra literaria. Basándonos en los estudios de Milman Parry y Robert Auty destacamos por lo menos 4 atributos elementales: las fórmulas orales, el registro solemne y heroico de la lengua, la versificación dactílica y el recurso del símil o comparación extensa. Llevados al plano de las normas lingüístico-textuales, habrá que reconocer un patrón que nos ayude a decir en qué medida el traductor los deja intactos o los

altera. Para organizar mejor el proceso de reconocimiento, clasificamos los cuatro atributos según dos niveles, uno léxico y otro sintáctico. En el primero ubicamos al registro solemne y heroico, mientras que en el segundo ponemos las fórmulas orales, la versificación y el símil. De esta suerte, preparamos el terreno para confirmar o cuestionar la norma inicial.

Conviene subrayar que, a fin de observar debidamente el comportamiento traductor y de enmendar nuestro desconocimiento del griego clásico, hemos echado mano de una herramienta que funge de manera similar a aquello que Gideon Toury denomina “*tertium comparationis*”; es decir, hemos utilizado un tercer texto que sirva de base para medir la distancia o proximidad de la traducción con su original. Pues bien, aquel tercer texto es la traducción bilingüe de Fernando Gutiérrez. Así también, remarcamos que el proceso de identificación de las normas operacionales se limita al canto 1, pero nos atrevemos a asegurar que, guardando las proporciones, la conducta traductora se replica en el resto de la versión reyista.

2.1.2.1 El nivel léxico.

Apenas se anuncia el asunto en la primera estrofa del canto I y Reyes ya plasma el tono de su traducción reconfigurando el léxico y las oraciones de la *Iliada* original:

Tabla 1

<i>Iliada</i> de Fernando Gutiérrez.	<i>Iliada</i> de Alfonso Reyes
<p>“μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος “Canta, diosa, la cólera aciaga de Aquiles Périda,</p> <p>οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἄχαιοις ἄλγε' ἔθηκε, que a los hombres de Acaya causó innumerables desgracias</p> <p>πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν y dio al Hades las almas de muchos intrépidos héroes</p>	<p>“Canta, diosa, la cólera de Aquiles el Périda 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</p>

<p>ἥρώων, αὐτοῦς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν cuyos cuerpos sirvieron de presa a los perros y pájaros</p> <p>οἰωνοῖσί τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή, de los cielos; que así los designios de Zeus se cumplieron</p> <p>ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε desde que separáronse un día, tras una disputa,</p> <p>Ἄτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἄχιλλεύς. el Atrida, señor de los hombres, y Aquiles el divino”. (54)</p>	<p>iban adelantando por su propio camino- desde que la disputa enemistó al Atrida, príncipe de los hombres, y a Aquiles el divino”. (59)</p>
--	--

Al comparar las dos estrofas notamos cambios significativos en cada una de las líneas versales: las primeras contrastan con la interjección “oh” y el cambio sintáctico de la frase adjetiva “Pélida Aquiles” por “Aquiles el Pélida”; en las segundas, la oración subordinada “que causó infinitos males” se reduce en el verso par a “haz de calamidades”; las líneas terceras, por su lado, intercambian el verbo “precipitó” y el adjetivo “valerosas” por “dio” y “fieras” respectivamente. Ahí mismo, aparece otro intercambio léxico con los sustantivos “héroes” y “guerreros”. Por último, ya casi al final de la estrofa la oración simple “cumplíase la voluntad de Júpiter” queda transformada con otra del tipo “en tanto que de Zeus las altas voluntades iban adelantando su propio camino”, y, para cerrar la estrofa, vuelve a repetirse el cambio sintáctico del adjetivo, pero ahora por medio del epíteto “Aquiles el divino”. Todavía resulta muy anticipado asegurar que estamos ante una constante de traducción. Hace falta contrastar un par de estrofas más para afirmar que, efectivamente, Alfonso Reyes tiende a alejarse considerablemente de los esquemas textuales originales.

Incluidas en el mismo canto, el siguiente par de estrofas ofrece matices distintos respecto a la depresión de Aquiles por haber cedido a Briseida:

Tabla 2

<i>Iliada</i> de Fernando Gutiérrez	<i>Iliada</i> de Alfonso Reyes
<p>“ὣς φάτο, Πάτροκλος δὲ φίλῳ ἐπεπέθειθ' ἑταίρῳ “Así dijo, y su amigo Patroclo, cumpliendo su orden</p> <p>ἐκ δ' ἄγαγε κλισίης Βρισηίδα καλλιπάρηον de la tienda sacó a la de bellas mejillas, Briseida</p> <p>δῶκε δ' ἄγειν: τὼ δ' αὖτις ἴτην παρὰ νῆας Ἀχαιῶν: la entregó, y los heraldos por entre las naves aqueas</p> <p>ἦ δ' ἀέκουσ' ἅμα τοῖσι γυνὴ κίεν: αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς se marcharon, y contra su gusto detrás fue la joven.</p> <p>δακρύσας ἐτάρων ἄφαρ ἔξετο νόσφι λιασθείς, Rompió Aquiles al punto a llorar, se alejó de los suyos</p> <p>θῆν' ἔφ' ἄλῳς πολυῆς, ὀρόων ἐπ' ἀπείρονα πόντον se sentó junto al mar blanquecino, y clavados los ojos</p> <p>πολλὰ δὲ μητρὶ φίλῃ ἠρήσατο χεῖρας ὀρεγνύς en el agua, tendiendo las manos rogóle a su madre”. (62)</p>	<p>“Dijo, y dócil Patroclo la tienda de su amigo busca y da con Briseida, la de la faz gustosa.</p> <p>A las naves aquivas, y muy a su pesar, la llevan los heraldos. Apartase a llorar</p> <p>Aquiles, y tumbándose por la orilla espumosa, mientras ruega a su madre con manos anhelosas</p> <p>explora la envinada lejanía del mar”. (74)</p>

“Amigo” y “dócil” ya marcan una distinción desde el primer verso, pero además se elimina la frase adverbial “cumpliendo su orden”. Tres líneas después, la traducción descompone la oración “Rompió Aquiles al punto a llorar” en una de cuatro palabras “Apartase a llorar Aquiles”. Así también, rompe parcialmente con la imagen desoladora del héroe al omitir renglones como “se alejó de los suyos” y “clavados los ojos en el agua”. No obstante, los verbos “tumbándose” y “explora” recuperan muy bien una parte de la profunda tristeza del personaje. Lo esencial es que, nuevamente, Alfonso Reyes ha realizado una transformación del TF con un grado más alto, pues ahora ha prescindido prácticamente de toda una línea. Las libertades traslativas se mantienen conforme avanza la lectura del canto 1. Aunque muy sutil, el autor del *Aquiles agraviado* continúa recortando la obra homérica sin trastocar el sentido. La viveza con que retoca la arenga del rey

Agamenón hacia el Périda, omitiendo y agregando vocablos, subraya la habilidad del traductor para reelabora el discurso sin alterar la psicología de los oradores. Reza así una parte del altercado entre el rey y el guerrero:

Tabla 3

<i>Iliada</i> de Fernando Gutiérrez	<i>Iliada</i> de Alfonso Reyes
<p>“τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη κρείων Ἀγαμέμνων: “Y repúsole entonces así Agamenón soberano:</p> <p>μη δ' οὕτως ἀγαθός περ ἐὼν θεοείκελ' Ἀχιλλεῦ No por bravo, ¡oh, Aquiles deiforme!, me ocultes qué piensas</p> <p>κλέπτε νόω, ἐπεὶ οὐ παρελεύσεαι οὐδέ με πείσεις porque no has de poder engañarme ni aun persuadirme.</p> <p>ἢ ἐθέλεις ὄφρ' αὐτὸς ἔχῃς γέρας, αὐτὰρ ἔμ' αὐτῶς ¿Debo, para que guardes tu premio, quedar sin el mío</p> <p>ἦσθαι δευόμενον, κέλει δέ με τήνδ' ἀποδοῦναι; y, por esto, me das el consejo que lo devuelva?</p> <p>(...)</p> <p>ἀλλ' ἦτοι μὲν ταῦτα μεταφρασόμεσθα καὶ αὖτις pero todo eso hablaremos en día oportuno.</p> <p>νῦν δ' ἄγε νῆα μέλαιναν ἐρύσσομεν εἰς ἄλα δῖαν Mas botemos un negro navío a las ondas divinas”. (57)</p>	<p>“Y el rey Agamenón le dice:</p> <p style="text-align: right;">-Bravo Aquiles,</p> <p>aunque tan arrojado, de las deidades par, no esperes engañarme con palabras sutiles. ¿Quieres, para mejor tu prenda conservar, que yo ceda la mía? ¡Engaño singular! (...) Quede para más tarde; pues lo que urge es echar la embreada nave a la mar sonora”. (65)</p>

Cambiando la puesta en página del epíteto “Bravo Aquiles” el tono eufórico del discurso del rey se dramatiza todavía más, pues la disposición a la derecha señala una pausa, como si el enunciador se detuviera un momento para fijar la mirada en el interlocutor y, así, enunciar su amenaza. No tiene caso ya conservar el enunciado “No por bravo, ¡oh, Aquiles deiforme!, me ocultes qué piensas!”, pues todo su contenido semántico ha quedado incluido en “Bravo Aquiles”, y todavía se refuerza con el cierre exclamativo “¡Engaño singular!”. Acontece algo muy similar con el cierre de la estrofa: en un enunciado

de 4 términos se ha introducido el mensaje de otro, compuesto de 7. Nos referimos al binomio de enunciados “pero todo eso hablaremos en día oportuno” y “quede para más tarde”. Se podría argumentar aquí que los sintagmas adverbiales “en día oportuno” y “más tarde” no tiene paralelismos tonales, pues pareciera que el segundo es mucho más coloquial que el primero, pero lo cierto es que la variedad lingüística se incrusta en “quede”. El modo imperativo del verbo está, por un lado, en concordancia con el estado de irritación del personaje y, por otro, consigue preservar la voz culta.

Los recortes léxicos y la compensación de éstos en la lengua meta representa la constante en los demás cantos. El genio traductor de Reyes no tiembla a la hora de desarmar el lenguaje épico de Homero y recomponerlo en el TM. Y resulta aún más visible cuando avanzamos al nivel oracional

2.1.2.2 El nivel sintáctico.

Cualquiera que emprenda la lectura de la *Iliada* advertirá que hay rasgos de oralidad y que se reflejan en recursos discursivos como el epíteto, la replicación de toda una plegaria o estructura solemne y fórmulas del discurso referido que en el desarrollo de la lectura llegan a abrumar al lector moderno. Respecto a estas últimas, estructuras como “así dijo”, “dichas estas palabras”, “replicó”, “díjole en respuesta” son neutralizadas eliminándolas o resumiéndolas en una sólo expresión. La confirmación de la respuesta de Agamenón al sacerdote Crises, después de que éste le solicitara al Atrida la liberación de su hija, ilustra el tratamiento traslativo: Homero reitera el mensaje del rey aqueo expresando la oración “Así dijo”; a lo que Reyes pasó por alto yéndose directamente a la enunciación del efecto producido en el sacerdote a causa de la respuesta poco empática del furioso rey. Sobre el mismo hilo temático, después de que Crises enuncia su plegaria al dios Apolo, la súplica

vuelve a reafirmarse con la fórmula discursiva “Tal fue su plegaria”; el traductor, fiel a su regla, desecha la reafirmación dando prioridad a la reacción de la deidad. La ausencia de dicha expresión del discurso referido no tiene cabida por tanto en el comportamiento traductor del poeta regiomontano.

En cuanto a los epítetos, es decir, expresiones fijas que acompañan al nombre de un personaje, ciudad o cualquier otro sustantivo (Parry 73), encontramos una lista variada de calificativos que no están presentes en el TF; pongamos como muestra al mismo dios Apolo, cuyo ejemplo es aplicable a cualquier otro héroe. Ahí donde se lee “el flechador Apolo”, Reyes aprovecha para desplegar una variedad de calificativos como “Apolo el que de lejos hiera”, “Apolo el que de lejos caza”, “Apolo el flechero”, “Apolo, el arquero”, “Apolo el arquero” y “Apolo el Cazador Distante”; el caso de Briseida corre la misma suerte, pues allí donde se conserva siempre el calificativo “hermosas mejillas”, la traducción se desparrama en virtudes variadas del tipo “Briseida, la del semblante suave”, “Briseida, la del semblante apuesto” o “Briseida, la de la faz gustosa”.

Si nos desplazamos a las estructuras solemnes, se observa que, a diferencia de los epítetos tradicionales, éstas se conservan parcialmente. La plegaría de Crises se mantiene intacta en la traducción, pero apenas abriendo el canto dos la estructura repetitiva con que el pernicioso Sueño pretende convencer a Agamenón de invadir Troya desaparece en la traducción, justo como se muestra a continuación:

Tabla 4

<i>Iliada</i> de Fernando Gutiérrez	<i>Iliada</i> de Alfonso Reyes
<p>“βάσκ' ἴθι οὐλε ὄνειρε θοὰς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν “Ve a las rápidas naves aqueas, ¿oh sueño Egañoso!</p> <p>(...)</p> <p>θωρήξαι ἐ κέλευε κάρη κομόωντας Ἀχαιοὺς mándale que al momento arme a los melenudos aqueos,</p> <p>πανσυδῆη: νῦν γάρ κεν ἔλοι πόλιν εὐρύαγιαν porque ahora podría tomar la ciudad de anchas calles,</p> <p>Τρώων: οὐ γὰρ ἔτ' ἀμφὶς Ὀλύμπια δόματ' ἔχοντες Troya, pues cuantos dioses habitan mansiones olímpicas</p> <p>ἀθάνατοι φράζονται: ἐπέγναμψεν γὰρ ἅπαντας ya no están desunidos, pues Hera los ha persuadido”. (69)</p>	<p>“Parte, Sueño funesto, ve a las veleras naves Aqueas y al albergue del poderoso Atrida, (...) <i>Que arme a los aqueos melenudos y apreste íntegras a sus huestes, que la hora es venida de sojuzgar a Troya, la espaciosa ciudad; pues la junta de dioses lo otorga, persuadida a los ruegos de Hera</i> (89).</p>

Como se aprecia, el verso “pues cuantos dioses habitan mansiones olímpicas” no fue incluido en la estrofa en español y tampoco será traducida en párrafos posteriores donde aparece por segunda vez. Si embargo, la diferencia en la tipografía recompensa el significado perdido porque distingue la voz del Sueño asignándole categoría de deidad, recurso que suple la función solemne que tenía la estructura repetitiva. No hay estrofa en que no se aprecie una alteración, o, mejor dicho, un juego del lenguaje. La manera en que se reacomodan las frases y oraciones para dotarlas de expresividad moderna sin desatender el carácter épico es significativa incluso en la expresión más mínima: después de haber ofendido Aquiles al rey de los aqueos diciéndole “cara de perro”, inmediatamente suelta el segundo reclamo arengando “No te importa”. La intuición alfonsina, por supuesto, no borró la injuria, pero ciertamente intercambió aquel “no te importa” por un emotivo “Mira bien lo que haces”. Consideramos aquella mínima frase porque su enunciación está cargada de la

bien justificada rabia de Aquiles: Agamenón no valora el sacrificio de todos los aqueos que han venido a Troya por el capricho y los intereses de dos hermanos.

En los apartados ulteriores habrá oportunidad de profundizar en las propiedades estéticas del *Aquiles agraviado*. Por ahora, a pesar de que en el transcurso hemos abordado brevemente el estilo del texto, conseguimos reconocer la conducta traslativa de Alfonso Reyes: si consideramos a Gideon Toury, el autor orienta su práctica hacia la aceptabilidad, puesto que manipula el material lingüístico del TF con el propósito de ajustarlo al molde de la lengua del TM. No sorprendería que sus lectores se sientan cómodos con la construcción y disposición de los versos. Ya que se ha comprobado que las normas inicial y operacional se rigen por cierto margen de libertad, procedemos a describir el plano estético de la versión.

2.2 La reestilización de la obra original.

2.2.1 El tono de Homero: lenguaje solemne.

En su *Arte poética* Aristóteles comprende a la epopeya como la imitación que representa a los hechos y “hombres de calidad” (12). Y añade que tanto la epopeya como la tragedia necesitan del estilo elevado, es decir, un lenguaje digno para los sucesos y sus actores. El héroe no sólo se distingue por sus hazañas, sino también por sus capacidades de orador; de ahí la excelsa habilidad retórica de Aquiles para injuriar a Agamenón. El lenguaje es por tanto majestuoso y ritualizado. ¿Cómo reestilizar el lenguaje de Homero sin que se dañe el tono épico? Jiří Levý apela a la imaginación e inventiva del traductor para explotar los medios estilísticos en la lengua meta. Así pues, nos proponemos a examinar los movimientos de nuestro traductor con la finalidad de sentir los efectos estéticos de su

genio. Lejos de contrastar todos y cada uno de los cantos, nuestro estudio ha seleccionado 5 extractos de entre los cantos 6 y 3, teniendo cuidado de que estos proyecten, por una parte, rasgos literarios de la *Iliada* y, por otra, que sean funcionales para ver con exactitud el método traductor de Alfonso Reyes.

Tomamos como punto de partida el diálogo que sostiene Héctor con Andrómaca en el colofón del canto 6, puesto que en dicha instancia el lenguaje épico el hijo de Príamo nos deja ver la problematización entre la identidad heroica y el amor por su esposa. Reyes reconstruye el discurso del héroe así:

Tabla 5

<i>Iliada</i> de Fernando Gutiérrez	<i>Iliada</i> de Alfonso Reyes
<p>“ἤ καὶ ἐμοὶ τάδε πάντα μέλει γύναι: ἀλλὰ μάλ' αἰνῶς “Yo también he pensado estas cosas, mas grande vergüenza</p> <p>αἰδέομαι Τρωῶας καὶ Τρωάδας ἑλκεσιπέπλους, sentiría ante teucros y teucas de peplos holgados,</p> <p>αἶ κε κακὸς ὧς νόσφιν ἀλυσκάζω πολέμοιο: si me vieran huir de la lucha como hace un cobarde</p> <p>οὐδέ με θυμὸς ἄνωγεν, ἐπεὶ μάθον ἔμμεναι ἐσθλὸς A ello no me da pie el corazón, que aprendí a ser valiente</p> <p>αἰεὶ καὶ πρότοισι μετὰ Τρώεσσι μάχεσθαι siempre y supe luchar con los teucros delante de todos</p> <p>ἀρνύμενος πατρός τε μέγα κλέος ἠδ' ἐμὸν αὐτοῦ deseando la gloria inmortal de mi padre y la mía”. (143)</p>	<p>“-Pienso en lo que tú piensas, como tú me acongojo Mas fueran más punzantes mi duelo y mi sonrojo Si teucros y troyanos de peplos rozagantes vieran que me sustraigo a la dura porfía. Ni puede aconsejármelo tampoco el corazón: siempre en las delanteras luché con valentía, como me lo imponían la propia estimación, la gloria de mi padre y mi generación”. (218)</p>

El discurso de Héctor es la respuesta a Andrómaca luego de que ésta exhortara al troyano a no regresar a la guerra. La estructura estética del párrafo resulta de una combinación entre el lenguaje elevado y la construcción de una antítesis. El tono oratorio

de la estrofa, el epíteto “teucros y teucras de peplos holgados”, la metáfora del corazón y la hipérbole de la gloria inmortal convergen en la contradicción que antepone los valores morales del héroe por sobre los intereses individuales. Por un lado, la vergüenza y la cobardía del héroe al sucumbir a los deseos de su esposa y, por otro, la valentía como cualidad de cualquier príncipe que desee llevar la gloria a su pueblo. Reyes aprehende la fuerza poética de las palabras de Héctor reorganizando el funcionamiento de la antítesis respetando el matiz tonal del lenguaje. La aliteración del verso “Pienso lo que tú piensas, como tú me acongojo” encarna el cariz reflexivo que sufre el personaje, además de que contiene la cualidad oratoria en oraciones como “Mas fueran más punzantes mi duelo...” o en “...me sustraigo a la dura porfía”. Contrariamente al TF, la estrofa en español suplanta la idea de la cobardía aumentando el contenido sémico de la voz “lucha”, es decir, a través de “dura porfía”, cuyo significado no es una mera lucha, sino una batalla encarnizada, Reyes provoca implícitamente que Héctor pueda ser cobarde si abandona a los teucros en las peores contiendas.

De este modo, “me sustraigo a la dura porfía” ocupa el lugar de la cobardía y la vergüenza, la cual contrasta con los siguientes versos donde Reyes mantiene la voz “valentía”. La hipérbole, que había tomado la forma de “inmortal” con Homero, despliega su significado en una frase de tres elementos, a saber “la propia estimación, la gloria de mi padre y mi generación”. El traductor concede la gloria inmortal no sólo al padre, sino a todo el linaje. La antítesis queda así resignificada por una estructura vehiculada en el lenguaje solemne. El conflicto moral de Héctor se resuelve por los valores más elevados del heroísmo, pero el amor por Andrómaca resuena mejor en las subsiguientes líneas:

Tabla 6

<i>Iliada</i> de Fernando Gutiérrez	<i>Iliada</i> de Alfonso Reyes
<p>“ἀλλ' οὐ μοι Τρώων τόσσον μέλει ἄλγος ὀπίσσω, “Mas no tanto me inquieta el futuro fatal de los teucros,</p> <p>οὐτ' αὐτῆς Ἑκάβης οὔτε Πριάμοιο ἄνακτος ni la vida de Príamo el rey, ni aún la vida de Hécuba</p> <p>(...)</p> <p>ὄσσον σεῦ, ὅτε κέν τις Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων como tú, cuando algún hombre aqueo vestido de bronce</p> <p>δακρυόεσσαν ἄγεται ἐλεύθερον ἦμαρ ἀπούρας: se te lleve llorosa y de tu libertad se apodere.</p> <p>καί κεν ἐν Ἄργει εἰοῦσα πρὸς ἄλλης ἰστὸν ὑφαίνοις, Quizás en Argos habrás de tejer tú para otras las telas”. (143)</p>	<p>“Mas ni el mal que se cierne ya sobre los troyanos, y ni el dolor de Hécuba o de Príamo el rey</p> <p>(...)</p> <p>Me angustian cual negra suerte que te amenaza</p> <p>si tal vez un aqueo de sólida coraza</p> <p>cautiva te arrebatara, sin oír tus amargos</p> <p>lloros, para que tejas un telar en Argos”. (219)</p>

El amor de Héctor hacia Andrómaca se hace presente en el momento que el héroe lo antepone por sobre la vida de Príamo y Hécuba e incluso sobre Troya. Los sintagmas “futuro fatal”, “hombre aqueo vestido de bronce”, así como, la conjugación en futuro de la oración “... habrás de tejer tú para otras telas” materializan ese lenguaje ritualizado y poético. En lugar de “futuro fatal”, Reyes incrusta nuevamente significados apelando a voces que acarrear tanto valores denotativos como connotativos. “Ciernes”, por ejemplo, connota “promesa” o “nacimiento de algo” para comunicar un acontecimiento próximo y, al mismo tiempo denota “amenaza”. Por esta razón es que el verso “Me angustian cual negra suerte que te amenaza” encaja perfectamente con el sentido de los anteriores y no hace falta, en consecuencia, buscar un verbo en futuro para traducir la última línea, puesto que el tiempo verbal ha quedado sugerido desde un principio. Utilizando dos palabras clave,

“ciernes” y “amenaza”, el traductor comunica el sentido de la estrofa, así como, el tono elevado.

Posteriormente abordaremos otros ejemplos en torno a los epítetos, pero nótese cómo la estructura “hombre aqueo vestido de bronce” se ha reducido a “aqueo de sólida coraza” sin riesgo a rebajar el lenguaje, pues se ha mantenido la disposición sintáctica, y la voz “coraza” eleva más el registro lingüístico que cuando se ocupa el simple “vestido”. No esperaríamos otra cosa que un tratamiento semejante para recursos como el símil y el epíteto.

2.2.2 Epíteto y símil.

Entiéndase por epíteto aquella “figura sintáctica que consiste en agregar a un nombre una expresión (...) de naturaleza adjetiva...” (Beristain 196), y por símil “figura que consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo, la relación de homología” (99). Los epítetos prueban, según Parry, la naturaleza oral del poema épico: aedos o rapsodas acudían al mecanismo para memorizar los pasajes o mantener el ritmo del verso dactílico. Narrativamente, en cambio, fijan los atributos esenciales de los héroes, dioses, ciudades y demás humanos; en ocasiones, aportan sentido simbólico según la situación en que se actualicen. Por su parte, el símil pinta imágenes muy concretas estableciendo relaciones análogas entre los personajes y su situación circundante.

Después de que Héctor hubo hablado con Andrómaca, aquel abraza a su hijo en medio de una escena narrativa adornada de epítetos:

Tabla 7

<i>Iliada</i> de Fernando Gutiérrez	<i>Iliada</i> de Alfonso Reyes
<p>“ὡς εἰπὼν οὗ παιδὸς ὀρέξατο φαίδιμος Ἴκτωρ: “Así dijo, y los brazos al niño tendió el noble Héctor. (...)” ἐκ δ' ἐγέλασσε πατήρ τε φίλος καὶ πότνια μήτηρ: Sonrieron el padre y la madre augustísima al verlo.</p> <p>αὐτίκ' ἀπὸ κρατὸς κόρυθ' εἴλετο φαίδιμος Ἴκτωρ, Al momento el gran Héctor quitó de sus sienes el casco</p> <p>καὶ τὴν μὲν κατέθηκεν ἐπὶ χθονὶ παμφανώωσαν: que dejó sobre el suelo, lanzando brillantes fulgores</p> <p>αὐτὰρ ὃ γ' ὄν φίλον υἱὸν ἐπεὶ κύσε πῆλέ τε χερσὶν A su hijo querido besó y acunó entre sus brazos,</p> <p>εἶπε δ' ἐπευξάμενος Δίι τ' ἄλλοισίν τε θεοῖσι y rogó de este modo a Zeus padre y a todos los dioses:</p> <p>Ζεῦ ἄλλοι τε θεοὶ δότε δὴ καὶ τόνδε γενέσθαι —Zeus y todos los dioses, hacedme que sea mi hijo</p> <p>παῖδ' ἐμὸν ὡς καὶ ἐγὼ περ ἄριπρεπέα Τρώεσσιν, como yo, y se distinga entre todos los hombres troyanos,</p> <p>ὥδε βίην τ' ἀγαθόν, καὶ Ἰλίου ἴφι ἀνάσσειν: e igualmente esforzado y que reine de Ilión soberano”. (144)</p>	<p>“Y el claro Héctor tiende las manos a su hijo, (...)” Y ambos ríen a una, el amoroso padre, la madre venerada.</p> <p>Deja Héctor por el suelo su casco refulgente, al tierno niño besa y en sus brazos lo cuna y a Zeus y a los dioses levanta la mirada: -Zeus y demás dioses!- dice. Otorgad clementes que el hijo mío sea como su padre ha sido, campeón escogido y orgullo de gente; que poderoso reine sobre la vasta Ilión”. (219)</p>

Mantener la sustancia adjetiva aquí es indispensable, pues al margen de que reproduzca el tono majestuoso nos ayudan a pintar la escena familiar en la que el domador de caballos establece un vínculo con su hijo. De aquí que Homero haya usado la fórmula “noble Héctor” y califique a la madre de “augustísima”. Las denominaciones “claro Héctor” y “amoroso padre” y “venerada madre” de la traducción se acoplan por eso al flujo de emociones que está describiendo el narrador. En la siguiente acción, cuando el héroe se aproxima al hijo, el casco juega un papel crucial porque simboliza el lado guerrero del personaje que se ennoblece en cuanto se lo quita para abrazar al niño. El yelmo brillante y

el padre amoroso convergen en la misma habitación. No hay manera de eliminar el epíteto, por lo que Reyes atinadamente traduce “casco refulgente”, sintagma que resume las tres palabras del original. Finalmente, el símbolo del casco y el hijo se funden en los versos finales con el epíteto “igualmente esforzado”. Sucede algo muy típico del estilo alfonsino con el traslado de la frase, debido a que “campeón escogido” sigue la misma estrategia de incrustar significados en una sólo palabra, pues el lexema “escogido” incorpora el sentido del verso “se distinga entre todos los hombres troyanos”; mientras que “campeón” acarrea la denotación de “esforzado”.

La traducción recupera las especificades semánticas y también recrea la experiencia estética producida por los epítetos al mostrar juntamente las dos caras de Héctor, la heroica y la paternal. Si bien el epíteto da cuenta de los aspectos identitarios y simbólicos de los actores, el símil, en cambio, potencia la fuerza dramática de las acciones. En los cantos 2, 3 y 4, cuando menos, la analogía entre la naturaleza y los hechos de la guerra se funden para dar mayor viveza a las hazañas y refriegas bélicas. Antes de narrar el combate entre Menelao y Paris en el canto 4, Homero comunica las emociones de los guerreros comparando al primero con un león hambriento y al segundo con el miedo que provoca la serpiente:

Tabla 8

<i>Iliada</i> de Fernando Gutiérrez	<i>Iliada</i> de Alfonso Reyes
<p>“τὸν δ' ὡς οὔν ἐνόησεν ἀρηϊφίλος Μενέλαος “Menelao, el amado por Ares, al ver que llegaba</p> <p>ἐρχόμενον προπάροιθεν ὀμίλου μακρὰ βιβάντα con el paso arrogante y al frente de toda su hueste</p> <p>ὥς τε λέων ἐχάρη μεγάλῳ ἐπὶ σώματι κύρσας como hambriento león que ha encontrado el cadáver de un ciervo</p> <p>εὐρῶν ἢ ἔλαφον κεραὸν ἢ ἄγριον αἶγα de gran cuerna provisto, o una cabra montesa, y se alegra</p> <p>πεινάων: μάλα γάρ τε κατεσθίει, εἴ περ ἂν αὐτὸν y voraz lo devora, aunque estén acosándolo en torno</p> <p>σεύωνται ταχέες τε κύνες θαλεροί τ' αἰζηοί: agilísimos perros lanzados por mozos robustos”. (89)</p>	<p>“Según él adelanta con arrogante paso, remeda Menelao, de Ares favorito, al hambriento león que encuentra muerto acaso a un gran ciervo ramoso o un silvestre cabrito, y cébase en su cuerpo y alegre lo devora, cérquenlo perros ágiles o denodados mozos”. (144)</p>

La furia de Menelao queda retratada como el felino hambriento que, muerto de hambre, encuentra a su presa sin inmutarse por el riesgo de perder su vida a manos de los mozos robustos o los perros ágiles. Se carga así de energía estética el impulso instintivo del soldado aqueo que, guiado por la venganza, busca asesinar al troyano Paris. Esta relación de homología debe mantenerse intacta en cualquier traducción: el autor del *Aquiles agraviado* no se vale del término comparativo “como”, sino del verbo “remedar”, sustitución que enriquece todavía más el efecto poético porque no sólo se parece, más bien Menelao encarna a aquel famélico león. Así mismo, la ramosa cabeza del ciervo intensifica más el carácter visual de la presa que la simple cuerna del animal. Se trata de un ciervo cuya cornamenta debe semejarse a la frondosidad con que viste Paris, príncipe que al ver a su adversario “desaparece junto a sus compañeros (...) como el que en la espesura descubre una serpiente y tembloroso y lívido recula de repente” (Reyes 144). La cobardía del teucro

queda definida a través de la presa y del hombre que se espanta de la serpiente. Pero dejamos este extracto para abordar el apartado de versificación.

2.2.3 Versificación: metro y ritmo

Volvemos al *Arte poética* para recordar el estilo de la epopeya: “En orden al verso, el heroico ha probado ser el mejor por la experiencia, pues si uno quisiese hacer la imitación narratoria en cualquier otro verso o en varios, parecería, sin duda, disonante; cuando, al contrario, el heroico es el más pausado y grave de los metros” (Aristóteles 62). El razonamiento prueba dos puntos, las particularidades rítmicas del verso épico y su justa medida para las narraciones heroicas. Que sea pausado y grave conduce a pensar en la cadencia lenta y extendida del primer verso de la *Iliada*: “Canta, oh diosa, la cólera del Pélida Aquiles”. Pareciera como si se alargaran las sílabas haciendo una pausa en la mitad del verso para descansar la respiración y volver luego a enunciar una serie más de sílabas largas. El panorama se aclara cuando pasamos el ritmo por la unidad métrica del hexámetro dactílico, considerando que éste se compone de 6 pies dactílicos constituidos a su vez por una sílaba larga y dos breves. Esquemáticamente el hexámetro heroico queda así:

— U U | — U U | — U U | — U U | — U U | — X

Dado que la sustancia fonética del español no posee el rasgo de la cantidad, es decir, la propiedad que le permite al griego escanciar las sílabas en unidades de tiempo como largas y breves, quedan tres caminos si se desea imitar la cadencia del metro griego: hacer un esfuerzo por mantener el metro original, adaptarlo a una estructura rítmica de la literatura meta, o recurrir al verso libre (Levy 209). El primero conduce hacia la máxima de Alonso López Pinciano, la cual reza así: “Consideremos en los latinos el número de

sílabas que tienen y las partes donde ponen su acento, y haremos sus versos nuestros”

(Saavedra, 28). De seguir el consejo de Pinciano habría que adaptar la cantidad al sistema silábico-acentual, interponiendo correspondientemente sílabas tónicas y débiles ahí donde el griego coloca unidades largas y breves. El segundo no se dirige a la mera transplantación de ritmos; antes bien, se orienta a la búsqueda de repertorios métricos propios del español tal como hizo José Gómez Hermosilla con su versión en endecasílabos, medida aclimatada en la épica de la literatura española. Finalmente, el tercer camino, lleva al verso libre.

Cuando hacemos una primera aproximación al *Aquiles agraviado*, se advierte que Alfonso Reyes echó mano del segundo procedimiento adaptando el hexámetro dactílico al verso alejandrino. Falta ver si salva los riesgos que conlleva dicha estrategia traslativa como desarraigar el poema de su raíz, a tal grado que pierda el tono de la literatura clásica (Levy 210). A continuación, analizamos dos estrofas para ilustrar el modo en que el traductor aplicó a Homero el verso alejandrino:

Tabla 9

<i>Iliada</i> de Fernando Gutiérrez	<i>Iliada</i> de Alfonso Reyes
<p>“Pero cuando el deiforme Alejandro lo vio en la primera ἐν προμάχοισι φανέντα, κατεπλήγη φίλον ἦτορ</p> <p>línea, su corazón se turbó poseído de miedo, ἄψ δ' ἐτάρων εἰς ἔθνος ἐχάζετο κῆρ' ἀλεείνων.</p> <p>y, esquivando la muerte, volvió a donde estaban los suyos</p> <p>ὡς δ' ὅτε τίς τε δράκοντα ἰδὼν παλίνρσος ἀπέστη Como el hombre que advierte de pronto una sierpe en el</p> <p>οὔρεος ἐν βήσσης, ὑπό τε τρόμος ἔλλαβε γυῖα bosque en la densa espesura, y el miedo sus miembros invade</p> <p>ἄψ δ' ἀνεχώρησεν, ὄχρός τέ μιν εἶλε παρειάς y se vuelve hacia atrás y su rostro se torna muy pálido”. (89)</p>	<p>“Mas apenas advierte Alejandro el divino que salva Menelao los grupos delanteros, su corazón flaquea, quiere huir al destino; y al pavor que le infunde el valeroso Atrida, ceja y desaparece junto a sus compañeros, entre la turba intrépida buscando una salida, como el que en la espesura descubre una serpiente y tembloroso y lívido recula de repente”. (144)</p>

En la tabla 8 vimos cómo Reyes había enriquecido la homología entre Menelao y el león. Ahora, en la tabla 9, nos topamos con otro símil, pero lo evaluaremos en relación con la musicalidad del verso que lo dibuja. Remitiéndonos a la estética traductológica de Jiří Levý, hay tres factores que están en juego en el momento de trasladar el ritmo: la forma, el significado y el efecto estético. Para el teórico checo no hay manera de conservar las tres perfectamente, por lo que se debe elegir qué sacrificar priorizando el efecto estético por sobre los demás. Aplicado al párrafo en cuestión, contrastamos el efecto estético de la cadencia rítmica elegida con respecto al metro dactílico y a su eficacia para vehicular el símil expuesto.

Si calcamos el esquema del hexámetro dactílico en el sistema silábico-acental, obtenemos un ritmo parecido a la siguiente serie sonora:

tántata tántata tánta – tántata tántata tánta

No es quimérico pensar que Reyes se pudo haber apoyado de dos versos octosílabos, pero eligió el alejandrino, y lo fundamental es que reproduzca el efecto marcial de la *Iliada*. El verso inicial contiene 14 sílabas escanciadas de esta manera *Ma-sa-pe-nas-ad-vier-te // A-le-jan-dro-el-di-vi-no*. Leyendo el poema en voz alta se identifican dos dactilos en el primero y segundo hemistiquio representados así: [**pen-** nas -ad /**vier** - te - A/le], [**jan-**dro-el/ di-**vi**-no]. La sílaba en negrita evoca la unidad de tiempo larga de la lengua helena y las restantes las correspondientes breves. La tabla 10 divide las sílabas métricas y señala la distribución de los acentos para apreciar si el tono dactílico es constante o sufre desvíos:

Tabla 10

Verso	Sílabas métricas.	Acentos principales
<i>Mas apenas advierte Alejandro el divino</i>	7 + 7	3 - 6 // 3 - 6
<i>que salva Menelao los grupos delanteros</i>	7 + 7	2 - 6 // 2 - 6
<i>su corazón flaquea, quiere huir al destino</i>	7 + 7	3 - 6 // 1 - 6
<i>y al pavor que le infunde el valeroso Atrida</i>	7 + 7	3 - 6 // 3 - 6
<i>ceja y desaparece junto a sus compañeros</i>	7 + 7	1 - 6 // 1 - 6
<i>entre la turba intrépida buscando una salida</i>	7 + 7	1 - 6 // 2 - 6
<i>como el que en la espesura descubre una serpiente</i>	7 + 7	1 - 6 // 2 - 6
<i>y tembloroso y lívido recula de repente</i>	7 + 7	3 - 6 // 2 - 6

A partir del segundo verso existe una variación sonora apenas distinta porque el primer apoyo de ambos hemistiquios cae en la segunda sílaba logrando un impulso más fuerte y ágil a la manera del pie trocaico; el tercer y cuarto verso regresa al patrón dactílico, pero el texto acelera otra vez la secuencia sonora a través de las líneas versales quinta, sexta y séptimas pues éstas colocan sus bases tónicas en las primeras sílabas de sus respectivos hemistiquios. Finalmente, Reyes clausura la estrofa con el ritmo más pausado y extenso del pie dactílico. Naturalmente, toda esta parte pudo haberse constituido a la manera del primer verso, justo como lo pensó Homero, sin embargo, el que la estructura fonética posea un ritmo dinámico se corresponde muy bien con la misma tensión dramática que retrata la escena: la cadencia aumenta o se agiliza cuando el miedo invade el corazón de Paris y también en el instante en que el símil retrata su cobardía. Se funden así el significado y el ritmo, o el fondo y la forma, para transmitir el efecto dramático sin descuidar la solemnidad de los dactilos.

Si bien no se despliega el hexámetro completo, el alejandrino, apoyando los acentos en la tercera y sexta sílaba, reproduce una sonoridad muy similar. Por último, las rimas consonantes dotan al poema de una armonía que suple adecuadamente el flujo del verso suelto, y organizadas en un patrón ABACBCDD, junto con el impulso rítmico, entran en juego también en el desarrollo de la acción, otorgándole musicalidad y fuerza expresiva. A propósito de esto último, es muy ilustrativo cómo el par consonántico *serpiente* y *repente* recrea el movimiento de alguien que recula por el miedo.

Después de hacer una aproximación al sistema de traducción reyista, se confirma que la norma inicial es la adaptabilidad. No obstante, es importante matizar cómo es que se adapta la versión al contexto lingüístico del TM desde la aprehensión, la interpretación y la reestilización. En el prólogo del *Aquiles agraviado* Alfonso Reyes alude a Cicerón expresando “No creí necesario traducir palabra por palabra, pero conservé el valor y la fuerza de todas ellas: no las conté, sino las pesé” (91). Pesar las palabras requiere aquello que Jiří Levý llama “*considerable powers of imagination*” (34), considerando que aprehender una obra narrativa como la epopeya de Homero significa encontrar el tono, así como una serie de relaciones extrínsecas e intrínsecas de los personajes. No alcanzaría el espacio para exponer todas las relaciones que Reyes reconoce perfectamente en su lectura de la *Iliada*, sin embargo citamos algunos rasgos estilísticos que nos permiten confirmar la aprehensión de Reyes: uno de ellos se proyecta en la elección del léxico refinado pues el poeta es muy consciente del precepto aristotélico que reza que a todo tono elevado corresponde un lenguaje de la misma altura.

Otra prueba de magistral comprensión es el vínculo entre los epítetos y las cualidades simbólicas y emocionales que éstos otorgan a la identidad de los personajes. Así

como el epíteto cambia el TF de acuerdo con la situación por la que pasa el héroe, la traducción ajusta igualmente los calificativos asignados, tal como se observó en el canto de Héctor y Andrómaca. Indudablemente, el TM refleja una comprensión objetiva de su original y, al mismo tiempo, revela su posición interpretativa. Recuérdese que por posición interpretativa se entiende la selección que hace el traductor de los elementos del TF teniendo en mente al lector de su traducción. Por este motivo, a pesar de que contiene un lenguaje elevado, Reyes busca eliminar las estructuras demasiado arcaizantes, supliéndolas por estructuras modernas; está pensando en un lector no tan especializado como para interesarse en la etimología de las voces griegas. Considerando una forma conocida en la tradición literaria de la cultura meta, el verso alejandrino resultó ser una estrategia efectiva para reestilizar la cantidad de la lengua griega, ya que replica parcialmente el movimiento grave y pausado del hexámetro. Así, se resuelven dos tensiones de las que nos había referido Levý: la tensión de las lenguas y la tensión de los estilos.

El metro alejandrino explota el sistema silábico-acentual del español para dar con la musicalidad dactílica pero, además, su flexibilidad acentual permite crear ritmos mixtos tal como hizo Reyes en el pasaje de Menelao y Alejandro. De esta suerte, alcanzando el balance adecuado, las huellas de la obra clásica se cuelan por las venas de la literatura moderna. Al margen del verso alejandrino, subrayamos otro procedimiento creativo de reestilización: el principio de economía. En el reconocimiento de las normas lingüístico-textuales notamos que había una propensión por comprimir oraciones en una sola frase adjetiva tal como aconteció en el traslado de “que a los hombres de Acaya causó innumerables desgracias” a “haz de calamidades”; posteriormente, vimos la estrategia de reducción en el ámbito semántico aplicándose ésta a la traducción de “futuro fatal” por el

verbo “cernir”. Pero si los dos ejemplos no fuesen suficiente para demostrar el principio, veamos rápidamente cómo la información contenida en dos versos se compacta en un solo. En el canto cinco, el caso de Diomedes se describe con el símil “parecida a una estrella que luce en otoño y tilila / cuando sale del baño que toma en el mar del Océano” (113); Reyes comunica lo mismo diciendo “como el astro de otoño que baña el mar” (177).

No le ha importado al traductor descomponer las formas verbales del original; en vez de eso, ha procurado reconocer la sustancia poética y materializarla artísticamente con los medios de la lengua meta. Alfonso Reyes cumple el requisito primordial de la estética de la traducción. “*The translator has to preserve not the formal pattern of the text, but its semantic and aesthetic values, by employing means which are capable of conveying these values to the reader*” (Levy 61). Estilizar el texto con el propósito de llegar a otro objeto artístico ha sido el hilo conductor desde que nos sumergimos en las páginas del *Aquiles Agraviado*. Por ello, asociamos el pensamiento traductológico del poeta regiomontano con los fundamentos de la estilística

2.3 La estilística como sustento teórico del método reyista.

2.3.1. La estilística de Amado Alonso.

Dado que otro de los objetivos del análisis es discernir el aparato conceptual que sostiene el sistema traslativo de Alfonso Reyes, consideramos que ciertos preceptos del paradigma estilístico de Amado Alonso son de gran ayuda para asimilar la propuesta estética del poeta-traductor. Traemos nuevamente a colación el título de su traducción de la *Iliada* porque el vocablo “traslado” tiene resonancias con el constructo teórico de la estilística. Tanto en el reconocimiento de las normas de traducción como en el análisis

contrastivo, se hizo evidente que detrás de las estrategias traslativas hay un acto creativo; un acto que requiere las habilidades necesarias para crear otro texto literario. No está de más recordar la experiencia del polígrafo regiomontano cuando vertía a Mallarmé al español, donde perseguía la reconfiguración de una experiencia estética similar al TF. Así, los principios de la estilística intervienen en la práctica traductora en dos momentos: durante la comprensión del TF y en el curso de la estructuración del TM. Lograr experiencias estéticas análogas resulta, por tanto, de una lectura apropiada y de un conocimiento gramatical y expresivo de la lengua de traducción.

Influenciado por el pensamiento de Leo Spitzer y Karl Vossler, Amado Alonso precisa que la tarea de la estilística consiste en la búsqueda del “conocimiento íntimo de una obra literaria o de un creador de literatura por el estudio de su estilo” (2). Inmediatamente después, profundiza el filólogo “El principio en que se basa es que a toda particularidad idiomática en el estilo corresponde una particularidad psíquica” (2). De la precisión de Alonso se desprende que las estructuras lingüísticas están de alguna manera ancladas a las emociones humanas y, mediante la lengua, se vuelven visibles. Lo que se busca, por tanto, no son los significados referenciales, sino más bien los expresivos. Al pronunciar una frase no interesa en la misma medida su lazo con la realidad como su poder sugerente. Ahí reside, según la estilística, el valor de la obra literaria y su autor. Cada palabra, oración, frase, y fonema presentan el contenido asignado por la lengua, pero también evocan valores afectivos.

En virtud de dichos valores, la crítica estilística de Amado Alonso se sostiene sobre el método de análisis que Spitzer llamó “círculo filológico”, y que el propio romanista austriaco desglosa como sigue:

(...) lo que, a mi juicio, le puedo sugerir es (...) que observe primero los detalles en el aspecto superficial de la obra particular; (...) que agrupe después aquellos detalles y trate de integrarlos en un principio creador que pueda haber estado presente en el alma del artista; que finalmente, intente un hábil ataque por la espalda, para comprobar de este modo, si la forma interna, que ha reconstruido por vía de ensayo, da razón del conjunto de la obra (33).

En síntesis, el procedimiento estilístico empieza por la localización de una sucesión de detalles lingüístico; continúa con la interpretación de tales detalles a partir de la intención poética del autor y, finalmente, el círculo filológico se cierra comprobando si todos los constituyentes de la obra giran en torno a ese principio poético rector.

Todo estudioso del estilo, asevera el autor de *Materia y forma en poesía*, “trata de sentir la operatoria de las fuerzas psíquicas que forman la composición de la obra, y ahonda en el placer estético que mana de la contemplación y experimentación de la estructura poética” (4). Leyendo a Alfonso Reyes con las claves estilísticas, el escritor ya había elucubrado la comprensión del texto literario por medio del estilo cuando señaló, en su reseña a Stevenson, que el “estilo es el hombre” (11), y que “a cada asunto corresponde un estilo” (12). Es muy revelador que, en *Materia y forma en poesía*, citando a Georges-Louis Leclerc, el conde de Buffon, Amado Alonso defina a la estilística con palabras muy similares: “Estilística es el estudio del estilo. Por estilo se suele entender el uso especial del idioma que el autor hace (...). Pero hay otra acepción de la palabra estilo que es la que más conviene a los propósitos de la estilística, la que dice Buffon que *le style c’est l’homme*” (89). Reyes y Alonso coinciden en el hecho de que las palabras son el espejo del

temperamento del hombre; es decir, la formulación verbal refleja la composición psíquica de la experiencia íntima del autor original de la obra literaria.

Si los postulados de la estilística estaban ya activos en su crítica, en la faceta de traductor funcionan con cabalidad. En el prólogo de *El hombre que fue jueves*, Reyes diserta con perfil de estilista: “Chesterton padece de abundancia calificativa, se llena de adjetivos y adverbios. Y como no desiste de convertir la vida cotidiana en una explosión continua de milagros, todo para él resulta imposible, gigantesco, absurdo, salvaje, extravagante. Esto no quiere decir que Chesterton use las palabras al azar” (28). El traductor de la obra chestertoniana presume sus habilidades estilísticas enunciando los recursos lingüísticos a los que recurre el autor inglés para transmitir una vivencia poética. Se proyecta la misma actitud en la traducción de la *Ilíada*, ya que, siguiendo la ruta del círculo filológico de Spitzer, Alfonso Reyes se preocupa inicialmente por detalles lingüísticos como el tono elevado, la versificación métrica y las fórmulas orales; secundamente, enlaza estos atributos con la identidad heroica que Homero intenta transmitir en su canto; y por último confirma si la vivencia homérica se plasma en toda la arquitectura de la obra.

De este modo asumimos que la proposición reyista de la fidelidad a la obra y no a las palabras descansa sobre la base de la asociación de estructuras textuales a la vivencia poética del autor que las produjo. Tal como hizo con Chesterton, Reyes echa mano de la estilística para hallar el sistema expresivo del poeta de Quíos en aras de comprenderlo y reconstruirlo, posteriormente, en otra lengua. Tras enlazar elementos del TF a una intención literaria, Alfonso Reyes estudia las alternativas que le ofrece el español para generar experiencias sugestivas análogas. El principio estilístico que guía, por ejemplo, la elección

del metro alejandrino en la reproducción del hexámetro griego se comprende por el hecho de que imita el patrón rítmico de los dáctilos y, al mismo tiempo, sugiere la solemnidad y cadencia de la pasión heroica. Mediante el verso alejandrino se crea una forma verbal que encarna la misma emoción épica. En otros términos, Reyes ha recreado el lazo entre forma y contenido expresivo del original hurgando en los materiales verbales del español.

De este modo, recobra sentido la otra máxima reyista sobre la preservación de la fuerza de todas las palabras, pues no ha intentado trasplantar literalmente los vocablos griegos, sino el espíritu estético que ha dejado Homero en la *Iliada*. Considerado así, el método traductor de Alfonso Reyes establece correspondencias conceptuales con el marco teórico de Amado Alonso, enraizado éste último en la estilística idealista de Leo Spitzer y Karl Vossler. El lazo que los une se sujeta de la visión que tanto el poeta regiomontano como el filólogo español comparten en cuanto al estudio de la obra literaria: ambos suponen que detrás de la disposición lingüística se oculta la emoción poética del autor que la originó, por lo que el proceso de traducción consistiría en la recreación estilística de aquel sentimiento, que el hispanista alemán Karl Vossler denominó “impresión espiritual” (Aguar e Silva 438). La atención al asunto del estilo no tomó pocas horas de estudio estuvo muy presente en las reflexiones de Alfonso Reyes, no obstante, de acuerdo con Sergio Ugalde, se acentuó mucho más en la década de 1940, década en que mantuvo una relación más cercana con Amado Alonso y Vossler.

Capítulo 3. *Iliada*, la versión rítmica de Rubén Bonifaz Nuño.

Del traslado de Alfonso Reyes, avanzamos a la versión rítmica de Rubén Bonifaz Nuño. El procedimiento analítico del Capítulo 2 vuelve a efectuarse en este bloque. Escudriñamos las páginas de la traducción de acuerdo con los parámetros del tono, epíteto, símil y ritmo. No obstante, ya no correlacionamos el método bonifaciano a la estilística, sino a la mirada hermenéutica de Georg Steiner y Paul Ricoeur.

3.1. Las normas operacionales.

3.1.1 Normas matriciales.

La primera parte de la *Iliada* de Rubén Bonifaz se publicó en 1996 y la segunda en 1997 por la editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México. Pertenece a la colección de texto clásicos de la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*. Contrariamente a la edición de Reyes, la de Bonifaz sí aporta información respecto a la fuente original: el texto griego fue tomado del *Thesaurus Linguae Graecae* de la Universidad de California de Irvine. Con el sello de la UNAM y su inclusión en la serie de la biblioteca clásica, progresivamente va dibujándose el perfil de la traducción. Estamos quizá ante un trabajo con rigor más filológico que literario, y es que la versión rítmica de Bonifaz abre con un estudio introductorio acerca del origen de Homero, la estructura narrativa de la obra y, finalmente, clausura sus reflexiones ahondando en el método de traducción.

La estructura introductoria no es muy distinta de todo el compendio de traducciones que uno encuentra en el catálogo de la colección ya citada; de hecho, no hay título de traducción que no esté acompañado de los vocablos “introducción”, “versión” y “notas”, lo

que sugiere que, en el marco editorial al que pertenece la versión del poeta veracruzano, es imperativo que el traductor acompañe su versión de un estudio preliminar. La norma se confirma si acudimos al apartado III de los lineamientos de la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*: “Cada volumen de la colección presentará un estudio preliminar que reunirá la información necesaria para la comprensión general de la obra, y el análisis, en su caso de los principales testimonios sobre la vida del autor (...)” (s.f.). En el párrafo posterior, el consejo editorial también dicta la norma de traducción: “La traducción apegada y precisa, sin alterar el sentido esencial del texto ni su registro estilístico; así mismo, deberá ser escrita en lenguaje correcto y fluido de acuerdo con la norma culta del español, evitando, por un lado, el exceso de libertad, y por otro, la libre interpretación. Es decisión del traductor verter los textos poéticos en verso, en cuyo caso dará noticia de los criterios que aplique para el traslado métrico o rítmico, en el estudio preliminar” (s.f.).

Vistos los criterios editoriales se colige que, efectivamente, la versión rítmica de Rubén Bonifaz está inserta en un círculo académico interesado en el estudio histórico y lingüístico de los autores clásicos. Al margen de lo que se identifique en el nivel microtextual, por ahora no hay forma de no asociar los procedimientos traslativos de la versión con la norma inicial de la adecuación. Los mecanismos de fidelidad, demandados por la política editorial, están perfectamente asimilados en el pensamiento traductológico del autor, pues cuando nos aproximamos a las descripciones teóricas que nos legó en esta versión de Homero y en las demás traducciones latinas, advertimos una constante: el respeto al fondo y la forma de las obras grecolatinas. En la introducción de su *Iliada*, Bonifaz Nuño comenta al respecto: “(...) he buscado dar una noción de la sencillez y la precisión expresiva del original, he evitado, por eso, ceder a cualquier tentación de

introducir ornamentos o aclaraciones” (21); en líneas subsiguientes, prosigue “empleo en mi versión la transcripción “bárbara” del hexámetro por un verso de un número de sílabas variables entre las 13 y las 17, con acentos fijos en la primera y en la cuarta de las últimas cinco” (21).

El término “versión rítmica” refiere, por consiguiente, a la reproducción métrica y sonora, en este caso, del hexámetro dactílico. No aborda con toda precisión aquí el tratamiento del significado, por lo que en aras de ilustrar con mayor tino lo que el traductor señala sobre el asunto traemos a colación otro pasaje de su pensamiento dejado en la versión de la *Eneida*:

En efecto, antes que pretender que el latín, al ser traducido, se acerque a las formas naturales del español, he querido que el español, para estar en condiciones de recibir el contenido del original que traduce, se aproxime al latín (...) he preferido atenerme a la literalidad más cabal (...), en vez de buscar el fondo del original por medio del sistema siempre chapucero e innoble, cuando se trata de verter una obra clásica, que entraña la dilución parafrástica (163).

Ritmo y sentido no se conciben separadamente en la construcción de la versión rítmica, si acaso a veces puede sobreponerse el primero sobre el segundo como lo sugiere en el caso de la poesía de Píndaro: “En realidad, el entendimiento es de muy secundaria significación en el hecho de gozar del encuentro con un poema lírico. De hecho, esta clase de poemas no se hace para la razón sino para los sentidos, particularmente, el del oído” (25). No decimos que el sentido quede totalmente relegado al trasvasar la *Iliada*, sino que los rasgos rítmicos son el eje central de su práctica traductora. Interpretando plenamente las

aseveraciones, se colige que el sentido de las estrofas homéricas está subordinado a la gravedad de los dáctilos.

Macrotextualmente, por un lado, el servilismo de Bonifaz lo obliga a no modificar ni dañar la disposición lógica y narrativa de los 24 cantos y, al mismo tiempo, lo fuerza a privilegiar el hexámetro griego en la disposición de las estrofas. Por otra parte, la inmersión de su texto en la visión de los estudios clásicos también lo orilla a cumplir con el rigor científico de la academia. Así, literalidad y filología encarnan la norma inicial de la versión bonifaciana. Habrá que ver en el léxico y en la sintaxis de las raciones si continúa actualizándose la fidelidad a los ritmos y las palabras de Homero.

3.1.2 Normas lingüístico-textuales.

3.1.2.1 El nivel léxico.

Así como recurrimos al canto 1 para indagar en las relaciones léxicas de la versión reyista, también utilizamos el mismo extracto para reconocer el patrón traslativo del autor de *El manto y la corona*.

Tabla 11

<i>Ilíada</i> de Fernando Gutiérrez.	<i>Ilíada</i> de Rubén Bonifaz Nuño.
<p>“μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος “Canta, diosa, la cólera aciaga de Aquiles Pélica,</p> <p>οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἄχαιοις ἄλγε' ἔθηκε, que a los hombres de Acaya causó innumerables desgracias</p> <p>πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν y dio al Hades las almas de muchos intrépidos héroes</p> <p>ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν cuyos cuerpos sirvieron de presa a los perros y pájaros</p> <p>οἰωνοῖσι τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,</p>	<p>“La cólera, canta, diosa, del Pélica Aquileo, funesta, que miríadas 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,</p>

<p>de los cielos; que así los designios de Zeus se cumplieron</p> <p>ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε desde que separáronse un día, tras una disputa,</p> <p>Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς. el Atrida, señor de los hombres, y Aquiles el divino”. (54)</p>	<p>el Atrida señor de hombres y el divino Aquileo”. (1)</p>
---	---

A simple vista, las líneas versales muestran una extensión similar. Por ejemplo, las frases “innumerables desgracias” y “miríadas de dolores” poseen estructuras adjetivas paralelas; fuera de ligeros cambios sintácticos, el mismo caso acontece entre “almas de muchos intrépidos héroes” y “muchas almas valientes de héroes”. El quinto verso del original se diferencia únicamente porque éste conjuga el verbo “cumplir” en tiempo pretérito mientras que Bonifaz lo pasa al imperfecto. Los últimos ya mantienen una equivalencia fija con las formas verbales “separáronse” y “se apartaron”; haciendo a un lado los verbos y poniendo la mirada en ellos sustantivos, igualmente “altercado” y “disputa” presentan paralelismos semánticos. Se nota, prácticamente, que el intercambio de categorías gramaticales es muy parejo; apenas identificamos una leve distinción entre “ave de los cielos” y “aves rapaces”, sin embargo, el cambio no es lo bastante representativo como para decir existe una alteración del significado. El cambio más significativo en el TM es la distancia que separa al sintagma “La cólera” del modificador “funesta”, debido a que el hilo semántico se rompe después de las cinco palabras que anteceden a este último. Seguramente la separación responde a una cuestión de ritmo, pero, mientras tanto, no hallamos razón alguna para no haber dejado el sintagma adjetivo completo, “cólera funesta”.

El esfuerzo de Bonifaz por ir intercambiando palabra por palabra es tal que nos atrevemos a decir que es mucho más preciso que la versión utilizada como *tertuim*

comparationis. Si bien “innumerables” y “miríadas” transmiten el sentido hiperbólico de lo que causó la cólera funesta de Aquiles, sólo la segunda aporta el tinte refinado para retener el lenguaje solemne y poético con el que el narrador invoca a la diosa. La exactitud de la voz escogida es perfecta; Alfonso Reyes, recordemos, en otro contexto, necesitó de la expresión “haz de calamidades” para comunicar estéticamente tal hipérbole. Puesto que desconocemos el griego clásico, no tenemos la certeza total de lo que haya referido realmente la voz helena, no obstante, conociendo la estructura narrativa y estilística del género épico y apelando al diccionario etimológico de Corominas, el cual apunta que el término griego μυριάς es la raíz de “miríada”, pensamos que la selección de Rubén Bonifaz es tan acertada como literaria, pues llena el vacío semántico y reproduce el estético. No sorprende, entonces, que, en materia de tratamiento léxico, el traductor privilegie la fidelidad etimológica. Veremos si el patrón continúa reproduciéndose en otra estrofa del mismo canto.

Tabla 12

<i>Iliada</i> de Fernando Gutiérrez	<i>Iliada</i> de Rubén Bonifaz Nuño
<p>“ὥς φάτο, Πάτροκλος δὲ φίλῳ ἐπεπέιθεθ' ἐταίρω “Así dijo, y su amigo Patroclo, cumpliendo su orden</p> <p>ἐκ δ' ἄγαγε κλισίης Βρισηίδα καλλιπάρηον de la tienda sacó a la de bellas mejillas, Briseida</p> <p>δῶκε δ' ἄγειν: τῷ δ' αὖτις ἴτην παρὰ νῆας Ἀχαιῶν: la entregó, y los heraldos por entre las naves aqueas</p> <p>ἦ δ' ἀέκουσ' ἅμα τοῖσι γυνὴ κίεν: αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς se marcharon, y contra su gusto detrás fue la joven.</p> <p>δακρύσας ἐτάρων ἄφαρ ἔζετο νόσφι λιασθεῖς, Rompió Aquiles al punto a llorar, se alejó de los suyos</p> <p>θῖν' ἔφ' ἄλῳς πολιῆς, ὀρόων ἐπ' ἀπείρονα πόντον se sentó junto al mar blanquecino, y clavados los ojos</p> <p>πολλὰ δὲ μητρὶ φίλῃ ἠρήσατο χεῖρας ὀρεγνύς</p>	<p>“Así habló, y Patroclo obedeció al compañero querido, y sacó de la tienda a Briseida de bellas mejillas y la dio a llevar; y a las naves de los aqueos volvieron, y fue con éstos la mujer, no de grado; en tanto Aquileo muy aparte de sus compañeros, tras llorar, se sentaba a la orilla del mar cano, al vinoso ponto mirando; y mucho a su madre querida oró tendiendo las manos”. (11)</p>

en el agua, tendiendo las manos rogóle a su madre”. (62)	
--	--

Oponiendo los dos renglones de apertura vuelve a ocurrir el paralelismo semántico, pues comparten similitudes en cuanto a la información que transmiten. Basta la mención de una serie de pares léxicos para confirmar la equivalencia: “cumplió/obedeció”, “sacó/sacó”, “tienda/tienda” y “bellas mejillas/ bellas mejillas”. La alarma de que hay una posible diferencia se activa en el momento que aparece un distanciamiento evidente como en los casos de “joven/mujer”, “blanquecino/cano”, y “rogóle/oró”. Naturalmente, hemos echado mano de una fuente lexicográfica como el *Greek-English Lexicon* de Robert Scott para interpretar los términos helenos. Respecto al par “joven/mujer”, el diccionario de Scott define el sustantivo γυνή como “*a woman, opposite of ἀνὴρ (man)*” (357). Es decir, en sentido estricto, no se trata de una joven sino, efectivamente, como traduce Bonifaz, el texto está hablando de una mujer. Buscando en nuestro diccionario el vocablo de la segunda oposición vemos que el núcleo semántico de πολίης gira en torno a las acepciones “gris” y “canoso”, por lo que el sintagma “mar cano” es atinado, aunque dudamos de su sugestión emotiva, pues “mar blanquecino” está en consonancia con el sentimiento de Aquiles porque pinta la escena de tonos nostálgicos; en cambio, el adjetivo “cano” entra abruptamente sin detenerse en la melancolía del héroe. En el tercer conjunto, “rogóle” y “oró”, hay un equilibrio semántico, dado que ἤρησατο remite al significado de “solicitar” o “pedir”. No obstante, el verbo “orar” se corresponde mejor con la situación del personaje, en vista de que desea hablar con una diosa.

Con el propósito de constatar que la norma de fidelidad es una constante en el traslado del material léxico comparamos un breve extracto más: dado que las líneas

versales son demasiado extensas realizamos el contraste individualmente. Ahí donde Fernando Gutiérrez traduce “No por bravo, ¡oh, Aquiles deiforme!, me ocultes qué piensas / porque no has de poder engañarme ni aun persuadirme”, Rubén Bonifaz pone “No así, en verdad, aun siendo bravo, igual a un dios Aquileo / me ocultas tu pensar, pues no has de vencerme ni persuadirme”. En cuanto a significado y longitud versal ambos versos corren paralelamente; sólo habría que precisar la variación semántica de “engañarme” y “vencerme”. El lexema griego *παρέρχομαι* guarda relación con la idea de “liberarse o librarse de algo”, por lo que una y otra elección se acoplan al sentido original.

Centrándonos en la psicología de Agamenón, quizá “vencer” revele con mayor profundidad la expresividad del discurso, pues el rey aqueo no tolera que Aquiles resulte vencedor en todas las batallas.

Tras haber observado el comportamiento traductor en el nivel léxico, pasamos a identificar el mismo patrón en el estadio de las oraciones.

3.1.2.2 El nivel sintáctico.

En el nivel oracional la versión rítmica de Rubén Bonifaz Nuño empieza por transmitir todos los rasgos de oralidad. Es decir, preserva las marcas del discurso referido, así como, las fórmulas ritualizadas y, por último, no altera o modifica los epítetos. Nos adentraremos en el texto para comprobar la preservación de tales constituyentes. En oposición a Reyes, Bonifaz deja todas las estructuras que introducen el discurso directo como: “dijo”, “así dijo”, “así hubo hablado”, “profirió”, etc. Las cuatro páginas con las que abre el primer canto disponen de marcas discursivas como “así dijo”, “tal fue su plegaria”, “así hubo hablado”, “respondiole” y “replicole”. En concordancia con la literalidad,

Bonifaz se empeña en mantenerlas al traducirlas por “así habló”, “así hubo suplicado”, “en diciendo él así”, “respondiendo, le dijo” y “allí le respondió”.

Por su lado, las fórmulas ritualizadas igualmente pasan casi intactas. En el canto II el pernicioso sueño repite dos veces la fórmula ritual “ahora podría tomar Troya, la ciudad de anchas calles, pues los inmortales que poseen olímpicos palacios, por haberlos persuadido Juno” (69). Pues bien, cambiando Troya por troyanos, la traducción reza “hoy tomará la ciudad de anchas calles / de los troyanos; pues los inmortales que tienen olímpicas / moradas ya no discuerdan; pues a todos ha doblegado Hera” (19). Comunicar la oralidad es central para el autor tal como nos lo hace ver en su introducción: “(...) para conservar en algo el sistema formular del poema y las maneras de su origen oral, he mantenido las repeticiones de expresiones en él persistentes” (21).

Por último, al contrastar los epítetos advertimos una fidelidad todavía más precisa que las veces anteriores. Pongamos por caso los epítetos “Apolo, el flechador” y “Aquiles, el de los pies ligeros” para los que Rubén Bonifaz asigna el calificativo de “el hierielejos Apolo” y “el raudo de pies Aquileo”. Al examinar el vocablo “hierielejos” suponemos que el origen griego también debe ser una estructura compuesta, por lo que, indagando en el diccionario de Robert Scott, es posible desarticular el término en dos lexemas cuyas raíces son “ἔκη”; que significa “lanzar”, y “βόλον” que viene a significar “lejos”. Desarmada así la palabra, el sentido literal tendría que ser “lanzalejos”, pero el autor lo estiliza apropiadamente con el verbo “herir”. Aquiles presenta una situación similar, dado que su epíteto “raudos pies” es un calco de “πούς” y “ὠκύς”, que juntos se entienden como “pies veloces”. Si acaso el traductor pule ligeramente el significado, pero no transforma en su totalidad los lexemas.

Tras recorrer los pasajes de la *Iliada* para obtener una muestra del comportamiento traductor del Rubén Bonifaz Nuño, se colige que las normas lingüístico-textuales se supeditan, efectivamente, a la norma inicial, la adecuación. No obstante, estamos ante un tipo de fidelidad o literalidad que se sustenta demasiado en la erudición. Imaginamos al traductor yendo hasta el último rincón etimológico de las estructuras léxicas y sintácticas para trasladar todo el sentido de la lengua y la cultura helena al español. Evidentemente, Bonifaz traduce pensando en la utilidad filológica de su texto, pero ello no quiere decir que, en automático abandone las condiciones estéticas de la *Iliada*. A continuación, exploramos la manera en que el poeta se aproxima o se distancia de dichas condiciones.

3.2 La reestilización de la obra original.

3.2.1 El tono de Homero: lenguaje solemne.

Para tratar los mecanismos estilísticos de Rubén Bonifaz, echamos mano de los 5 extractos obtenidos de los cantos 6 y 3, e igualmente citados en el capítulo 2. Del mismo modo que evaluamos el tono de los personajes en el diálogo de Héctor y Andrómaca, pondremos sobre el filtro de la crítica la tarea traductora del autor en cuestión. Antes, exponemos individualmente el par de fragmentos a contrastar, ya que los versos de la traducción son demasiado extensos:

Tabla 13

<i>Iliada</i> de Fernando Gutiérrez	<i>Iliada</i> de Rubén Bonifaz Nuño
<p>“ἤ καὶ ἐμοὶ τάδε πάντα μέλει γύναι: ἀλλὰ μάλ' αἰνῶς “Yo también he pensado estas cosas, mas grande vergüenza</p> <p>αἰδέομαι Τρωῶας καὶ Τρωάδας ἐλκεσιπέπλους, sentiría ante teucros y teucas de peplos holgados</p> <p>αἶ κε κακὸς ὧς νόσφιν ἀλυσκάζω πολέμοιο: si me vieran huir de la lucha como hace un cobarde</p> <p>οὐδέ με θυμὸς ἄνωγεν, ἐπεὶ μάθον ἔμμεναι ἐσθλὸς A ello no me da pie el corazón, que aprendí a ser valiente</p> <p>αἰεὶ καὶ πρότοισι μετὰ Τρώεσσι μάχεσθαι siempre y supe luchar con los teucros delante de todos</p> <p>ἀρνύμενος πατρός τε μέγα κλέος ἠδ' ἐμὸν αὐτοῦ deseando la gloria inmortal de mi padre y la mía”. (143).</p>	<p>“También todo esto me es cuidado, mujer; mas muy grandemente</p> <p>me avergonzaría, ante troyanos y, de largos peplos, troyanas,</p> <p>si lejos, como un cobarde, esquivara la guerra;</p> <p>y no me lo manda mi alma, pues aprendí a ser valiente siempre, y a combatir entre los primeros troyanos,</p> <p>buscando adquirir la gran gloria de mi padre y la mía”. (114)</p>

Los versos de apertura están encarrilados ya en el lenguaje elevado y no tanto por las palabras elegidas, sino por la sintaxis. Los verbos que dirigen el sentido de las dos oraciones ahí incrustadas son “es” y “avergonzaría”, y los llena de solemnidad el funcionamiento del hipérbaton. No tienen efecto similar las oraciones “Me es cuidado todo esto” que “También todo esto me es cuidado”, pues la segunda ennoblece el mensaje y pone énfasis en el foco emocional de Héctor. De igual manera, no hay relación de igualdad poética en “Me avergonzaría grandemente” y “Muy grandemente me avergonzaría”, pues ésta última remarca la cantidad de vergüenza más que el acto de avergonzarse en sí. El efecto majestuoso del lenguaje se cierra en la mitad de la estrofa con la oración “si lejos, como cobarde, esquivara la guerra”, porque el símil “como un cobarde” no clausura el verso; más bien, lo ordena inmediatamente después de haber mencionado la vergüenza. Si hubiese cerrado a final de verso, tal como sucede en nuestra traducción base, se hubiera

quebrado el curso de pensamiento que alimenta dicho dilema. Pese a que desconocemos la gramática del griego, notamos que “κακὸς”, según Scott, remite a la acepción de cobardía, por lo que nos da pie a pensar que, incluso en el nivel estético, Bonifaz no pretende modificar nada.

Así, por medio de la disposición sintáctica va tejiéndose el tono con que Héctor encara su dilema: o se muestra cobarde y huye con su esposa, o cumple con el deber que le demanda Troya. Como vimos, el hijo de Príamo se inclina por la segunda opción. Contrastemos, por tanto, desde la visión de Bonifaz, la otra cara de Héctor, la del esposo preocupado por Andrómaca.

Tabla 14

<i>Iliada</i> de Fernando Gutiérrez	<i>Iliada</i> de Rubén Bonifaz Nuño
<p>“ἀλλ' οὐ μοι Τρώων τόσσον μέλει ἄλγος ὀπίσσω, “Mas no tanto me inquieta el futuro fatal de los teucros,</p> <p>οὐτ' αὐτῆς Ἐκάβης οὔτε Πριάμοιο ἄνακτος ni la vida de Príamo el rey, ni aún la vida de Hécuba</p> <p>(...)</p> <p>ὅσσον σεῦ, ὅτε κέν τις Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων como tú, cuando algún hombre aqueo vestido de bronce</p> <p>δακρυόεσσαν ἄγεται ἐλεύθερον ἡμαρ ἀπούρας: se te lleve llorosa y de tu libertad se apodere.</p> <p>καί κεν ἐν Ἄργει ἐοῦσα πρὸς ἄλλης ἰστὸν ὑφαίνοις, Quizás en Argos habrás de tejer tú para otras las telas”.</p> <p>(143)</p>	<p>“pero el dolor de los troyanos no me es de hoy más tanta cuita</p> <p>ni el de Hecabe misma ni el de Príamo el señor</p> <p>como el tuyo, cuando alguien de los aqueos de veste bronceína,</p> <p>privada del día de tu libertad, lagrimante te lleve;</p> <p>y acaso, estando en Argos, para otra tejas la tela”.</p> <p>(115)</p>

Continúa Bonifaz estirando la sintaxis del español pero en este pasaje agrega resonancias arcaicas o poco usuales en el léxico cotidiano como “cuita”, “veste” y “lagrimante”, por lo que convergen sin problemas en el habla heroica. Pensamos, sin

embargo, que la energía épica del texto circula por dos conductos: obviamente el hipérbaton y la sonoridad resultante de los fonemas /o/, /d/, /m/ y /e/. Leyendo pausadamente como lo exige el hexámetro advertimos en el primero verso que vocablos como “pero”, “dolor”, “los”, “troyanos” “no” y “hoy” producen el sonido vocálico /o/; al mismo tiempo, la sustancia fonética de /d/ emerge de “dolor”, “día” y las ocho veces que se repite la preposición “de”; el sonido de /m/ nace de “me”, “más”, “misma”, “Príamo”, “como” y “lagrimante”; finalmente, el fonema /e/ se actualiza en la última sílaba de “lagrimante”; en el pronombre átono “te” y en el verbo “lleve”.

Si se escucha detenidamente, el verso uno reproduce /o/, /m/ y tenuemente /d/; el dos, /m/ y /d/; el tres resalta /o/ y /d/, y en el cuatro la hilera “privada del día de tu libertad” impulsa a vibración de /d/ para cerrar el verso con /m/ y /e/ en la oración “lagrimante te lleve”. Si ya el hipérbaton por sí sólo conduce al registro épico, la armonía tejida por el conjunto de fonemas enriquece todavía más la solemnidad de Homero. La inversión sintáctica efectuada en “no es de hoy más tanta cuita” y “lagrimante te lleve” retumba al final de la línea versal porque descarga la eufonía que Bonifaz venía armando desde el comienzo de la estrofa. Se funde así, en la sintaxis y la sonoridad, el lenguaje heroico con el que Héctor sufre el destino de su esposa.

En el apartado de 3.1.2.1 reconocimos los calcos semánticos en el tratamiento de los epítetos, mas no abordamos completamente sus efectos literarios poniéndolos en relación con la estructura poética de la obra; desde nuestra perspectiva, resulta interesante hacer notar que estos se entremezclan en juegos sonoros y sintácticos como el que acabamos de presenciar.

3.2.2 Epíteto y símil.

Tabla 15

<i>Iliada</i> de Fernando Gutiérrez	<i>Iliada</i> de Rubén Bonifaz Nuño
<p>“ὥς εἰπὼν οὗ παιδὸς ὀρέξατο φαίδιμος Ἴκτωρ: “Así dijo, y los brazos al niño tendió el noble Héctor. (...) ἐκ δ' ἐγέλασσε πατὴρ τε φίλος καὶ πότνια μήτηρ: Sonrieron el padre y la madre augustísima al verlo.</p> <p>αὐτίκ' ἀπὸ κρατὸς κόρυθ' εἴλετο φαίδιμος Ἴκτωρ, Al momento el gran Héctor quitó de sus sienes el casco</p> <p>καὶ τὴν μὲν κατέθηκεν ἐπὶ χθονὶ παμφανώωσαν: que dejó sobre el suelo, lanzando brillantes fulgores</p> <p>αὐτὰρ ὃ γ' ὄν φίλον υἱὸν ἐπεὶ κύσε πῆλέ τε χερσὶν A su hijo querido besó y acunó entre sus brazos,</p> <p>εἶπε δ' ἐπευξάμενος Δί τ' ἄλλοισίν τε θεοῖσι y rogó de este modo a Zeus padre y a todos los dioses:</p> <p>Ζεῦ ἄλλοι τε θεοὶ δότε δὴ καὶ τόνδε γενέσθαι —Zeus y todos los dioses, hacedme que sea mi hijo</p> <p>παῖδ' ἐμὸν ὡς καὶ ἐγὼ περ ἄριπρεπέα Τρώεσσιν, como yo, y se distingue entre todos los hombres troyanos,</p> <p>ὥδε βίην τ' ἀγαθόν, καὶ Ἰλίου ἴφι ἀνάσσειν: e igualmente esforzado y que reine de Ilión soberano” (144)</p>	<p>“En diciendo así, hacia su niño se tendió Héctor preclaro (...) Y el padre querido y la veneranda madre sonrieron;</p> <p>al punto, de la testa el yelmo se quitó Héctor preclaro, y, omniluciente, lo depositó sobre el suelo;</p> <p>mas cuando besó al hijo querido y lo mimó con sus manos, él dijo, a Zeus y a los otros dioses rogando:</p> <p>"Zeus y los otros dioses: donad que aun llegue a ser este mi niño, así como yo, muy entre los troyanos ilustre, valiente en su fuerza, y que fuertemente a Ilión señoree (...). (115)</p>

En el capítulo 2 expresamos que, tanto los epítetos como el símil contaban, entre otras funciones, con la de pintar o retratar la situación psicológica de los héroes. De manera que ahora profundizaremos en el cómo el traductor consiguió mantener intacta dicha función estilística. La selección de los calificativos no está discordante con la representación de Héctor adorando a su hijo, pues los epítetos “padre querido”, “veneranda madre” y “tierno niño” coinciden con la armonía de la escena. Desde luego, se aprecian ciertas sutilezas

estilísticas con los adjetivos “preclaro” y “omniluciente”, puesto que robustecen todavía más el impacto afectivo del retrato.

De la escena paternal de Héctor, avancemos al combate de Menelao y Paris para ver cómo Rubén Bonifaz enfrenta la recreación de una acción más dramática.

Tabla 16

<i>Iliada</i> de Fernando Gutiérrez	<i>Iliada</i> de Rubén Bonifaz Nuño
<p>“τὸν δ' ὡς οὖν ἐνόησεν ἀρηϊφίλος Μενέλαος “Menelao, el amado por Ares, al ver que llegaba</p> <p>ἐρχόμενον προπάροιθεν ὀμίλου μακρὰ βιβάντα con el paso arrogante y al frente de toda su hueste</p> <p>ὣς τε λέων ἐχάρη μεγάλῳ ἐπὶ σώματι κύρσας como hambriento león que ha encontrado el cadáver de un ciervo</p> <p>εὐρὸν ἢ ἔλαφον κεραὸν ἢ ἄγριον αἶγα de gran cuerna provisto, o una cabra montesa, y se alegra</p> <p>πεινάων: μάλα γάρ τε κατεσθίει, εἴ περ ἂν αὐτὸν y voraz lo devora, aunque estén acosándolo en torno</p> <p>σεύωνται ταχέες τε κύνες θαλεροί τ' αἰζηοί: agilísimos perros lanzados por mozos robustos,”. (89)</p>	<p>“Y cuando lo advirtió Menelao amante de Ares,</p> <p>yendo adelante de la tropa, a magnos trancos andando,</p> <p>se regocijó como el león que al azar cayó en un gran cadáver,</p> <p>al encontrar un cornudo ciervo o una cabra salvaje,</p> <p>hambriento; pues mucho lo devora, aunque a él mismo</p> <p>lo persigan raudos perros y fornidos mancebos” (45)</p>

Con la frase “al azar” Rubén Bonifaz aumenta el regocijo de Menelao por haber visto a Paris en el campo de batalla, ya que el verbo “encontrar” supone la búsqueda, y es que en el fondo Menelao no se imaginó toparse con el príncipe tan repentinamente.

“Cornudo ciervo” y “cara salvaje” no aportan ni quitan nada a la homologación del símil con el guerrero, están en la justa medida semántica y literaria. No obstante, contrariamente a lo que había sucedido en otras estrofas, la sintaxis no surte efectos positivos, ya que deshace la analogía. Al distanciar “león” del adjetivo “hambriento” se pierde el orden

lógico indispensable para que la imagen quede impregnada en la memoria del lector.

Teniendo en mente que Bonifaz ha sido muy servil al original y fijándonos en la oración traducida, consideramos que tal vez se apegó tanto a la lengua griega que descuidó no la gramática del español, sino los efectos estéticos.

3.2.3 Versificación: metro y ritmo.

En el apartado anterior colegimos que quizá el traductor se acercó demasiado al sistema lingüístico de la lengua origen, acabando por disminuir el artefacto estético de la obra. Pero pensamos que las condiciones cambian en la imitación del ritmo y, especialmente, cuando el traductor es un excelente versificador. Si el deseo de Rubén Bonifaz es apegarse a la más cabal literalidad, ya se comprende que haya recurrido al sistema silábico-acental con el objetivo de trasplantar el hexámetro dactílico al español. Realizar tal procedimiento, recordemos, implica imitar la métrica cuantitativa de las sílabas largas y breves. Examinemos cómo lo aplicó Bonifaz en el párrafo que relata el pavor de Paris hacia Menelao:

Tabla 17

<i>Iliada</i> de Fernando Gutiérrez	<i>Iliada</i> de Rubén Bonifaz Nuño
<p>“Pero cuando el deiforme Alejandro lo vio en la primera <i>ἐν προμάχοισι φανέντα, κατεπλήγη φίλον ἦτορ</i></p> <p>línea, su corazón se turbó poseído de miedo, <i>ἄψ δ' ἐτάρων εἰς ἔθνος ἐχάζετο κῆρ' ἀλεείνων.</i></p> <p>y, esquivando la muerte, volvió a donde estaban los suyos</p> <p><i>ὡς δ' ὅτε τίς τε δράκοντα ἰδὼν παλίνροσος ἀπέστη</i> Como el hombre que advierte de pronto una sierpe en el</p> <p><i>οὔρεος ἐν βήσσης, ὑπὸ τε τρόμος ἔλλαβε γυῖα</i> bosque en la densa espesura, y el miedo sus miembros invade</p> <p><i>ἄψ δ' ἀνεχώρησεν, ὄχρός τέ μιν εἶλε παρειάς</i></p>	<p>“Y cuando, por tanto, lo advirtió Alejandro deiforme</p> <p>aparecerse en la vanguardia, en su corazón fue golpeado,</p> <p>y a su raza, atrás, de compañeros, fue, esquivando el destino;</p> <p>como cuando alguien salta retrocedente al ver una sierpe</p> <p>en lo más denso del monte, y un temblor sus miembros asió,</p>

A pesar de que pueda existir cierto desencanto en el retorcimiento de la sintaxis Rubén Bonifaz lleva hasta el límite la sustancia lingüística del español, hilvanando con ello nuevos ritmos. Si aplicamos los tres momentos que, de acuerdo con Jiří Levý, acontecen en todo proceso de traducción, diríamos que el poeta, evidentemente, aprehende la *Iliada* y demás textos clásicos con un perfil filológico; es decir se nutre de la historia, la filosofía y la cultura helena para interpretar a los autores antiguos, pero, sobre todo, se apropia de ellos a través de sus expresiones rítmicas. Lo que le interesa al autor es decodificar las claves melódicas que dan sentido a la poesía clásica, y no tanto esta o aquella estrategia narrativa. La posición interpretativa del poeta se finca en la clara intención de transmitir a sus lectores el mensaje exacto de la obra homérica, pero la exactitud nunca es tal si el traductor no atiende a la música del poema. De ahí que la reestilización de cualquier traducción de Rubén Bonifaz Nuño suponga la conservación del ritmo.

3.3 La hermenéutica traductológica como paradigma de traducción.

En la historia de la teoría de la traducción Amparo Hurtado clasifica el primer tercio del siglo XX como la etapa de la “hermenéutica traductológica” (118) citando como ejemplos representativos los trabajos teóricos de Walter Benjamin y José Ortega y Gasset. En contraste, Ángel Vega nos presenta brevemente el panorama, expresando que “se abandonan las poéticas preceptivas y se instaura un fuerte pensamiento hermenéutico que entronca con las ideas de Herder y Humboldt: se trata de orientar la traducción desde una concepción filosófica del lenguaje” (51). En torno a este punto resulta interesante que, en su artículo “¿Qué onda con la colonización? Traducción”, al discurrir sobre los procedimientos adecuados para traducir a los autores clásicos, Bonifaz recurre al pensador alemán para sustentar su práctica traductora; a la letra dice: “Un teórico notable de estos asuntos, Walter

Benjamin, me ofrece el más preciso ejemplo de la segunda opinión” (7). Y cita un extracto del filósofo, correspondiente a una de las obras pioneras en la traductología alemana, hablamos de *La tarea del traductor* publicada en 1923. De Benjamin, Bonifaz obtiene esta reflexión: “Todas las obras literarias conservan su traducción virtual entre las líneas, cualquiera que sea su categoría. Pero las Escrituras Sagradas lo hacen en medida muy superior. La versión interlineal de los textos sagrados es la imagen primigenia e ideal de toda traducción” (8).

Cabe aclarar aquí que esta noción filosófica de la traducción se basa en el hecho de que existe un lenguaje puro, el cual se dispersó en las distintas lenguas, tal y como sucedió en la torre Babel, y empata con la visión bonifaciana porque ambas conciben a la transposición de las palabras como única forma de acceder al significado de las obras o al lenguaje puro.

Sin embargo, las afinidades de Bonifaz con este enfoque no van por los mismos senderos místicos que recorre Walter Benjamin. En su lugar, en la búsqueda del sentido auténtico, el traductor de la *Geórgicas*, la *Eneida* y las *Odas* de *Píndaro* actúa como el exégeta descrito por George Steiner y Paul Ricoeur. Steiner retrata al traductor como aquel que emprende un “desplazamiento hermenéutico” (303) concebido éste como la inmersión del traductor dentro del TF con el fin de comprenderlo y, posteriormente, reescribirlo dentro de otro sistema cultural. En el desplazamiento hay inherentemente una intención de transformación en los receptores de la traducción, al respecto apunta Steiner: “Ninguna lengua, ningún sistema simbólico tradicional, ningún grupo cultural, importa elementos ajenos sin correr el riesgo de transformarse” (342). La transformación, o si le podemos

llamar “enriquecimiento”, supone la necesidad de que el proceso de traducción no oculte lo extraño, es decir, lo extranjero que importa a la cultura receptora.

En el mismo tenor, Paul Ricoeur desarrolla su idea de la “hospitalidad lingüística”, como un estado de la traducción en el que el traductor logra conciliar las resistencias léxico-semánticas que oponen los textos en las distintas lenguas. Sin embargo, para alcanzar tal estado, es indispensable aceptar las inevitables diferencias entre lo propio y lo ajeno. Aquí reside la definición de su propuesta: “Hospitalidad lingüística, pues, donde el placer de habitar la lengua del otro es compensado por el placer de recibir en la propia casa la palabra del extranjero” (28).

Como se observa, ambos enfoques están muy ligados hacia la percepción del Otro, pero no hay que olvidar que tanto George Steiner como Paul Ricoeur retoman en todo momento las dimensiones lingüística e histórica. El proceso de traducción tiene en cuenta, por tanto, el sistema lingüístico con el que se construye el texto, así como su horizonte histórico. De este modo, la tarea del traductor como hermeneuta consiste en el análisis del todo y las partes donde “impregnándose por vastas lecturas del espíritu de una cultura, el traductor vuelve a descender al texto, a la oración y a la palabra. La última decisión corresponde al establecimiento de un glosario” (Ricoeur, 63). El análisis filológico que despliega Bonifaz en cada una de las obras traducidas refleja el procedimiento que el filósofo francés refiere, pues basta con abrir una de sus versiones para que aparezca un estudio introductorio extenso con el que se pretende que sus receptores se enteren de la tradición cultural en la que se enmarca la obra clásica que leerán.

Cuando Rubén Bonifaz diserta sobre las particularidades de trabajar con las lenguas modernas y lenguas clásicas, asevera “No existe, para quien traduce de lenguas modernas,

dificultad alguna para conocer el significado de una palabra (...), le basta, en todo caso, con acudir a alguien que (...) conozca adecuadamente la lengua de la cual traduce. (...) Quien traduce de las reinas de las lenguas (...) tiene que fundarse en tradiciones equívocas o dudosas en múltiples ocasiones. Nadie podría saber, en efecto, lo que un griego o un romano entendía de lo expresado” (7). De aquí se explica la intención del traductor de completar el sentido de las obras clásicas con los estudios introductorios y las notas finales, pues tiene la finalidad de mostrar el espacio y tiempo donde se gestó la obra de tal suerte que se hagan comprensibles para el lector moderno.

Capítulo 4. Dos procesos de socialización

Estudiar la trayectoria social del traductor es sacarlo del lugar donde la solapa del libro lo oculta misteriosamente, o en el mejor de los casos, donde los datos bibliográficos lo comprimen en letra diminuta antecedido por la frase “traducido por”. No es el lugar para discutir las razones por las que ha estado oculto, pero nos arriesgamos a afirmar que develarlo implicaría el descubrimiento de un horizonte histórico que permaneció agazapado bajo la máxima de que la tarea de quien traduce se reduce a la producción de un texto que sea equivalente a otro que lo antecede. Esta creencia ingenua hizo que el traductor quedara relegado a un mero reproductor de información o, si se prefiere, a un mediador.

Al margen de que el resultado de su trabajo sea valorado con base en el parecido o no de un original, el traductor es un agente activo que piensa, lee y, especialmente, interactúa con su entorno. Para indagar en la relación que el traductor fija con su espacio social, recuperamos la noción de *habitus* de Pierre Bourdieu, pues al definirse como “(...) *the product of an individual history, but also, through the formative experiences of earliest infancy, of the whole collective history of family and class*” (Gouanvic 158), nos permite identificar las relaciones sociales que, de uno u otro modo, influyeron en la práctica y pensamiento traductológicos de Alfonso Reyes y Rubén Bonifaz Nuño. En la exploración del *habitus* traductor, parcelamos la historia social determinando ciertas etapas de su vida. En lo que atañe al poeta de Monterrey, utilizamos estas etapas: “Años de aprendizaje”, “Década madrileña y años de maduración” y “El regreso a México y los estudios griegos”; en cuanto al escritor veracruzano, usamos las divisiones “Años de formación” y “El poeta y la Universidad Nacional Autónoma de México”.

4.1 El *habitus* traductor de Alfonso Reyes.

4.1.2 Años de aprendizaje.

El *habitus* general, aquel que corresponde a la estructura social donde se inserta Alfonso Reyes, empieza por trazarse en el seno de una familia acomodada. Su padre, el general Bernardo Reyes, representó un brazo político de Porfirio Díaz en el norte del país, particularmente en el estado de Nuevo León. Consecuentemente, el autor de la *Visión de Anáhuac* nacería entre los miembros de una clase con valores un tanto ligados a la élite porfirista. Javier Garciadiego describe así los orígenes del escritor: “Su infancia transcurrió en un Monterrey aún rústico, pero en una amplia mansión, cuidado y atendido por numerosos sirvientes y asistentes de su padre el gobernador” (16). El capital de la familia Reyes no sólo abarcaba lo político y económico, sino también lo cultural: en la biblioteca personal de su padre, Alfonso leía a una variedad de autores como Cervantes, Racine, Corneille, Víctor Hugo entre otros. En el Liceo Francés de México, relata José Luis Martínez, “debió recibir las bases del francés, y luego aprenderá el inglés, para leer a Wilde, y cuanto puede del italiano, para leer a D’Annunzio” (12).

Dada la habilidad de Alfonso Reyes para la comprensión de las lenguas extranjeras, no fue difícil encajar en la esfera intelectual de Pedro Henríquez Ureña quien, para su Ateneo, exigía de cualquier integrante el conocimiento de todas las literaturas en sus lenguas originales. En *Correspondencias. Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña*, Martínez recupera, en palabras de Ureña, el perfil de los ateneístas: “El escritor (...) debía conocerlo todo, lo propio y lo extranjero, y de ser posible, en sus propias lenguas: inglés, francés e italiano para comenzar” (30). A pesar de que, en la década de 1910, Reyes no tiene una práctica de traducción muy cultivada, su postura en torno al tema está muy en consonancia

con las ideas del maestro dominicano. Formado con una visión universal de la literatura e inmerso en un ambiente de plurilingüismo, aparecen los primeros atisbos de un *habitus* traductor.

En su ensayo “De la traducción”, hablando con Henríquez Ureña a propósito del fenómeno estético, el escritor regiomontano rememora el asunto de los registros lingüísticos:

(...) la ida de la lengua neutra en las traducciones, sin demasiados alardes castizos que adulteren el sabor del original, parece muy recomendable en principio. Hace años, cuando Pedro Henríquez Ureña, trabajaba en la traducción de los *Estudios griegos*, de Pater, solíamos discutir estos puntos. Él, por su cuenta, sostenía (...) una doctrina muy semejante. Yo apenas comenzaba a hacer mi herramienta; me cohibía el purismo, y era partidario de cierta discreta castellanización. El paladar, no hecho, todavía se negaba a tomar el gusto a ciertos desvíos que parecen devolver a las lenguas viejas algo de su acre verdor (143).

Es en el año de 1908 que el intelectual dominicano está trabajando en la traducción de Walter Pater. Destacamos en esta primera década de 1900 dos aspectos que indudablemente determinarán el perfil traductor: por una parte, Reyes está en la búsqueda de los valores estéticos que poseen las palabras, es decir, comienza apenas a hacerse una idea propia de los efectos que produce el estilo en los textos; y por otra, no es gratuito que Ureña esté traduciendo al ensayista inglés Pater, pues tal hecho es síntoma de la nueva interpretación con la que se están leyendo los textos clásicos. Sergio Ugalde reconoce que hay dos maneras en que los cánones literarios están apropiándose de la literatura grecolatina en el primer tercio del siglo XX: uno proviene de la red de intelectuales que se afianza en la Escuela Nacional

Preparatoria y la otra brota del Ateneo. La primera se fraguó en los discursos ideológicos de Jesús Urueta:

Urueta evocaba líricamente una Grecia armoniosa y juvenil que, en términos generales, habían exaltado otros modernistas de Hispanoamérica (...). Las fuentes intelectuales con las cuales el orador modernista construía su idea de la antigüedad clásica eran las mismas que las referidas por Rubén Darío o las aludidas por José Enrique Rodó. En otras palabras, se trataba fundamentalmente de la Grecia de la tradición francesa que (...) había instrumentalizado el estudio de la antigüedad con fines políticos e ideológicos (84).

La segunda, la de Henríquez Ureña, se fundamentaba en el proyecto ateneísta de las conferencias en torno a la Grecia clásica. En la preparación del curso “Los jóvenes no sólo leyeron las traducciones de los poemas de Homero, de Hesíodo, de las obras de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Platón, sino también a los filólogos encargados de editarlos, comentarlos e historiarlos: Ernest Curtius, Otfried Müller, Henri Weil, Gilbert Murray y muchos otros” (Ugalde 90). El Reyes que publica *Cuestiones estéticas* en 1911 es producto de esta segunda ola de estudios grecolatinos, y continuará enriqueciendo su vena filológica principalmente en Europa. Antes de que la agitación revolucionaria lo obligara a exiliarse en España, el escritor ya contaba con un conocimiento sólido sobre la literatura helena.

No obstante, además de su dedicación a los temas clásicos, Reyes había imaginado una teoría del estilo literario, pues en la reseña de *Las Nuevas noches árabes* de Louis Stevenson elabora un razonamiento muy hondo respecto al tema:

(...) el estilo, profundamente considerado – ‘el estilo es el hombre mismo’-, se obtiene por un reflejo natural del temperamento en el espejo de las palabras. Mas, digámoslo así, para que la superficie de las palabras brille como espejo y refleje, pulida, al hombre interior, un lento trabajo de depuración se necesita (11).

Más adelante, complementa la idea:

Mas hay otra idea del estilo: el estilo como procedimiento para tratar los asuntos que el autor se propone. Así como en el primer sentido el estilo se califica de amanerado natural (...); en este segundo se lo califica de adecuado o inadecuado: y esta cualidad de mera disciplina y cultura (11).

Ambas aseveraciones no se distancian del principio esencial de cualquier paradigma estilístico: por un lado, la idea de conocer el pensamiento del autor por medio de los aspectos formales del texto y, por otro, la adecuación del lenguaje a las necesidades expresivas de quien lo usa. Del mismo modo que Charles Bally y Leo Spitzer, Reyes considera que hay un paralelismo entre los recursos textuales de la obra literaria y la psicología del escritor. Habiéndose nutrido por los círculos literarios de los modernistas y el Ateneo, Reyes entrará en contacto con los intelectuales españoles formados alrededor de Ramón Menéndez Pidal.

4.1.3 Década madrileña y años de maduración.

No es sino hasta el periodo de 1914 a 1924 que emprende profesionalmente la carrera de traductor. El poeta Juan Ramón Jiménez lo llevaría con el editor Rafael Calleja para traducir por primera vez en lengua española las obras de G.K. Chesterton: entre 1917 y 1922 tradujo *Ortodoxia*, *Pequeña historia de Inglaterra*, *El candor del Padre Brown* y *El hombre que fue Jueves*. En el mismo periodo publicaría, bajo el sello de la edición de Calpe, *Viaje*

sentimental por Francia e Italia de Laurence Sterne y *Olalla* de Robert Louis Stevenson. Alfonso Reyes rememora en *Historia documental de mis libros* su primera experiencia de traductor así: “Mis relaciones con la Editorial Saturnino Calleja, nominalmente con Rafael Calleja, comenzaron cuando Juan Ramón Jiménez intervino en la dirección artística de las nuevas colecciones. Lo primero que se me encomendó en diciembre de 1916, fue una traducción de la *Ortodoxia* de Chesterton... Y en abril de 1917 me encargaron una nueva traducción de *El hombre que fue jueves*” (45).

Reconocido plenamente como traductor en el campo intelectual de España, Alfonso Reyes deja en algunas de sus obras traducidas los prolegómenos de una teoría de traducción. Sin embargo, ésta empieza a solidificarse hasta 1919 cuando publica en *Huellas* “El abanico de Mll. Mallarme” de Stéphane Mallarmé. En *Mallarmé entre nosotros* Reyes señala que la traducción de la poesía de Mallarmé conllevó una operación tripartita:

La traducción en prosa, tan literal como la consienta la índole del idioma, nos permitiría “entender” todo lo que haya que entender: trazar la línea de las oraciones, y fijar la escena dramática que hay en todo poema (escena dramática: escenario, personaje y acción). La segunda traducción —rítmica— nos acercará más al calor emocional, que no viene sólo de “entender”. La idea original, redibujada, irá entrando más en nuestros hábitos de expresión poética, merced a las infidelidades ligeras que aquí —como en todo— son indispensables a la verdadera fidelidad. Así, además de entender, podremos gustar. Finalmente, la tercera traducción procura crear de nuevo la poesía de Mallarmé, sujetándose a la ley severa de su estrofa, con una equivalencia que esté más allá de lo literal (221-222).

No es quimérico pensar que se va erigiendo aquí una fórmula muy útil para traducir poesía: antes que todo, es preciso descomponer el poema en prosa; después, se vuelve indispensable buscar un ritmo en la tradición poética que genere un efecto estético, y, por último, mezclar sentido y ritmo en aras de crear un poema nuevo. En el mismo año que publica su traducción, Reyes, como miembro del Centro de Estudios Históricos, prepara la adaptación del *Mío Cid* en prosa moderna a petición de Ramón Menéndez Pidal. Su paso por el cenáculo de Américo Castro, Federico Onís y Tomás Navarro Tomás significó el contacto con las ideas estilísticas de Leo Spitzer y Karl Vossler. Amado Alonso, traductor del filólogo alemán, representó el vínculo epistemológico entre la estilística vossleriana y la asimilación de la misma en la crítica literaria de Alfonso Reyes. Se habían conocido, por supuesto en Madrid pero, coincidiendo en Argentina en 1927, se afianzó el vínculo intelectual entre ambos. La relación continuó cultivándose al grado de que en 1940 el regiomontano le dirige una misiva solicitándole una definición del método estilístico:

Conozco estudios de estilística, pero me pregunto si no podría encontrar en alguna parte una definición concreta de este método crítico. Lo de Vossler por usted publicado y las explicaciones de los prólogos de usted me dan ideas en el aire. ¿No hay una definición, acompañada de los principales problemas considerados? Lo que me interesa es deslindar bien el concepto frente a los tradicionales métodos de crítica histórica y de crítica psicológica⁴ (Reyes 129).

El 29 de noviembre del mismo año, Amado Alonso respondió a la solicitud disertando de la siguiente manera: “Para usar las palabras de Leo Spitzer que, a su vez, se apoya como

⁴ Carta del 16 de agosto de 1940 en *Crónica parcial. Cartas de Alfonso Reyes y Amado Alonso*, edición y prólogo de Martha Elena Venier.

yo en las doctrinas de Karl Vossler: ‘Ha de haber, pues, en el escritor una como armonía preestablecida entre expresión verbal y el todo de la obra, una misteriosa correspondencia entre ambas. Nuestro sistema de investigación se basa por entero en ese axioma’ (141). El marco metodológico al que refiere el autor resume de cierta manera los principios estilísticos que citamos anteriormente: a todo signo lingüístico corresponde una categoría expresiva. Más adelante, en la respuesta a la misiva, Alonso comprende el elemento expresivo como un acontecimiento de naturaleza psíquica: “(...) el nombre de *estilística* denuncia que se quiere llegar al conocimiento íntimo de una obra literaria o de un creador de literatura por el estudio de su estilo. El principio en que se basa es que a toda particularidad idiomática en el estilo corresponde una particularidad psíquica” (78).

Una vez que asimila los preceptos de esta teoría, Reyes analiza el lenguaje a partir de una concepción triádica. La reflexión queda registrada en “Apolo o de la literatura”: “El lenguaje tiene un triple valor: 1. De sintaxis en la construcción, y de sentido en los vocablos: gramática. 2. De ritmo en las frases y periodos, y de sonidos en las sílabas: fonética. 3. De emoción de humedad espiritual que la lógica no logra absorber: estilística” (84). Vuelve a aparecer en las aseveraciones reyistas un proceso de tres estados, pero paulatinamente va emergiendo con mayor sistematización. El auge de la estilística entre las décadas de 1930 y 1940 en Hispanoamérica no puede ser más propicio para que el autor de *El plano oblicuo* publique el ensayo “De la traducción”. La primera impresión aparece en el número IX de *Contemporáneos* en 1931, y Reyes continuará reescribiéndolo hasta 1941.

La publicación en la revista no deja de ser significativa: al margen de que la traducción ocupe un lugar central en el afán cosmopolita de sus integrantes, el ensayo encaja con su ideario en el sentido que concibe el fenómeno como una manera de alimentar el genio

creativo del escritor. El grupo de *Contemporáneos* está traduciendo poesía francesa, pero al mismo tiempo está imitando modelos estéticos. En aras de entender y apropiarse de un modelo poético a través de la traducción de una obra literaria, encontramos, dispersos en el citado ensayo, numerosos razonamientos que giran en torno a una estilística de la lengua y a una estilística del texto: “En *Los dos caminos*, he contado cierta charla con Wells, a quien expliqué cómo, contra lo que él sospechaba, me había resultado más difícil reducir a Sterne que a Chesterton, porque para aquél no encontraba yo el molde hecho, y para este me lo daba nuestra prosa del Siglo de Oro: conceptismo, antítesis, paradoja” (Reyes 147). Siguen resonando los principios reyistas: explorar un molde en la tradición literaria del traductor que lo auxilie en la transmisión de los mecanismos afectivos. En los párrafos posteriores declara su enfoque netamente estilístico: “Con las confesiones de los traductores podría poco a poco levantarse un inventario de problemas de grande utilidad para la estilística. Después de todo, ¿no fue conducido Charles Bally a la Estilística por sus experiencias de catedrático en inglés? ¿No fue empujado Mallarmé hacia algunas investigaciones del lenguaje poético por una experiencia semejante?” (Reyes 148).

Antes de que se publicara *El Deslinde*, lugar donde expone una teoría científica de la traducción, Reyes condensa sus reflexiones traductológicas en esta obra ensayística. Por ahora, pensamos que, a raíz de su experiencia en el Ateneo de su Estancia en Madrid, el autor adquirió la madurez cultural necesaria para acometer la traducción de la *Iliada*.

4.1.4 El regreso a México y los estudios griegos.

Después de veinticinco años de ausencia, y con el Cerro de la Silla de fondo, Alfonso Reyes arribó a Monterrey en 1939. El nueve de febrero del mismo año ya estaba en la Ciudad de México con la idea de construir una casa con biblioteca amplia. El regreso es definitivo y el presidente Lázaro Cárdenas le ha encomendado la dirección de la Casa de España para estrechar un vínculo con la España republicana. Más que continuar cumpliendo con funciones administrativas y diplomáticas, el autor de la *Visión de Anáhuac* traía nuevos bríos que se habían ido agudizando desde que se interrumpió su carrera intelectual en la segunda década del siglo XX. El estudio sistemático de Grecia no sufrió ninguna fractura, por el contrario, significó el pase de entrada al reconocimiento por parte del campo literario en México. Habiéndose percatado de que el espacio de las letras mexicanas estaba inundado de un nacionalismo imperante, Reyes no dudó en valerse de los temas helenos para distinguirse de los demás. A esto responde que sus cursos y conferencias en El Colegio de México, antes Casa de España, en El Colegio Nacional y la Universidad Autónoma de México tengan el claro propósito de incentivar el estudio de las obras clásicas en el país.

A estas alturas, Alfonso Reyes ya estaba cargado de todo el arsenal filológico que había adquirido en Europa: no sólo leyó a los teóricos más importantes de la época, sino que estableció una red intelectual con ellos. En su estancia en España conoció a Karl Vossler, Victor Bérard y Henri Bergson; a través de correspondencias mantuvo contacto con Werner Jaeger, filólogo alemán exiliado en Estados Unidos y catedrático en la Universidad de Harvard. Nutrido de una gran masa de estudios académicos, Reyes se esforzaría por ser el primero en abrir una rama de estudios clásicos en México y su esfuerzo no sería en vano, pues su *Crítica en la edad ateniense*, producto de su labor como conferencista, ganaría en

1941 el Premio Nacional. Esto significaba de alguna manera la entrada de Grecia en la esfera literaria del México de 1940. Si los positivistas no quisieron voltear al pasado, ahora los nacionalistas juzgan de extranjerizantes y distantes de México los intentos universalistas del regiomontano.

Pero los esfuerzos por difundir y asentar una tradición clásica continuarían con una retahíla de traducciones y ensayos posteriores. En el periodo de 1942 y 1949 publicaría *La antigua retórica* y *Junta de sombras*, así como una serie de traducciones como *Introducción al estudio de Grecia* de Alexander Petrie, *Historia de la literatura griega* de Cecile Maurice Bowra y *Eurípides y su época* de Gilbert Murray. No es gratuito, por tanto, que a finales del mismo periodo Jaeger y otro clasicista, el sueco Ingemar Düring, reconozcan la preocupación de Reyes por afianzar un vínculo entre la antigüedad y el pensamiento mexicano.

El estudioso alemán no lo concebía tanto como un especialista en la materia, pero tampoco lo tenía en el concepto de un simple aficionado; más bien, resaltaba su papel de precursor de los estudios helénicos en su país. Sin afán de justificar un colonialismo epistemológico, tal vez la consideración de no especialista provino de aquello que Alfonso Reyes comunicaba a Werner Jaeger en sus cartas: “Yo no soy un verdadero especialista en filología clásica; mi viaje a través de este campo es el de un cazador furtivo que anda procurando robarse lo que le conviene” (Guichard 435). En otra ocasión declaró que no se consideraba helenista, sino humanista, pues la intención de su estudio consistía más en una función de civilizador; es decir, traer a México a la Grecia antigua para que los mexicanos atravesaran la fase helenista por la que ya había pasado Europa. Había que tomar lo mejor de los griegos y trasplantarlo en otro suelo, de lo contrario el escritor mexicano permanecería en su costumbrismo. Todo aquel que se oponga al acercamiento sistemático de la cultura

mexicana con el origen de la civilización occidental será un escritor regionalista para Reyes. De aquí que en sus *Diarios* llame “incomprensiva” y “provinciana” a la nota que publica *Tiempo*, revista dirigida por Martín Luis Guzmán, a propósito de su ensayo *Juego de sombras*.

El afán divulgador y civilizatorio quedará inscrito en la mayoría de sus reflexiones. En *Estudios helénicos* y *Religión griega* advirtió que su trabajo está destinado a la enseñanza y la divulgación. En el fondo Alfonso Reyes desea que el público lector se apropie de lo ajeno tal como él lo hiciera en todo su proceso de asimilación. La etiqueta de “cazador furtivo” puede ser entendida en estos términos, puesto que se aproxima a las obras antiguas y a los estudios classicistas ya sea para buscar un estilo o, como expresa él mismo, para obtener un “instrumento de trabajo”. La traducción de la *Iliada* no se escapa a este procedimiento, ya que su traductor obtiene, por una parte, su herramienta de trabajo en traducciones bilingües y estudios filológicos y, por otra, sin perder la esencia poética, se apropia de la obra homérica transformándola en la tradición estética de su tiempo y espacio literarios. Bajo tales condiciones adquiere otra significación la oración con que comenzó el prólogo a su versión: “No leo la lengua de Homero; la descifro apenas.” (91).

En las lecturas filológicas de Reyes hallamos una posible explicación a la omisión de algunos rasgos orales en su traducción. Quizá se deba a Víctor Bérard, helenista muy conocido por el autor durante sus andanzas en Madrid, y con quien simpatizaba respecto a su teoría unitaria de los poemas homéricos. La percepción del helenista francés se hace manifiesta explícitamente cuando Reyes, en su prólogo, diserta sobre el origen del poema homérico: “Respecto a la autoría de la *Iliada*, carácter y texto del poema, la doctrina más sana y más nueva puede resumirse así: 1) Hay un poeta, un Homero, que responde a la

asombrosa unidad artística de la obra, de su creciente arrastre patético y de alto sentido moral.

2) Este poeta trabaja sobre leyendas de larga tradición muy difundidas y aun acaso elaboradas por sus predecesores en poemas breves” (95). Así, suponemos que, al dejar de lado el argumento de que la *Iliada* habría sido resultado de la transmisión oral y, en consecuencia, el producto de una composición de poetas anónimos, Alfonso Reyes no vacila en modificar los rasgos de oralidad.

Después de haber ahondado en el proceso de socialización de Alfonso Reyes, se abre ante nosotros el panorama para observar la configuración del *habitus* mediante la relación de la trayectoria individual del escritor y las estructuras sociales. Siendo hijo de un político importante en la élite porfirista, el escritor crece en un ambiente con acceso a educación y vida intelectual proclive al cosmopolitismo, por lo que no tropieza con dificultad alguna para encajar en el círculo del Ateneo de la Juventud, espacio que, de la mano de Pedro Henríquez Ureña, sirvió como laboratorio filosófico, donde los ateneístas aprendieron a interiorizar y reinterpretar la literatura universal desarrollando una sensibilidad crítica.

Se trató de una generación de autodidactas preocupada por el estudio riguroso del fenómeno estético del arte. En conformidad con el Ateneo, Alfonso Reyes configura un *habitus* traductor que, por un lado, le permite examinar la literatura clásica desde perspectivas más filológicas que impresionistas, y, por otro, en virtud de las profundas reflexiones eruditas y estéticas, el conjunto ateneísta dota a su práctica traductora de un equilibrio entre fidelidad y estilo. Durante la estancia en Europa, no sorprende que el poeta se desenvuelva con soltura en el trasvase de autores ingleses, puesto que Pedro Henríquez Ureña había impulsado significativamente la literatura anglosajona entre sus alumnos; no obstante, la conducta traductora de Reyes se enriquece por segunda vez en el momento que absorbe el paradigma

estilístico de Amado Alonso. En *El deslinde* se aprecia la inclusión de la estilística en el pensamiento traductológico de su autor al exponer que la traducción opera en el límite de las tres notas lingüísticas del lenguaje literario, a saber: el significativo, el fonético y el afectivo (Reyes 226). La presencia conjunta de los tres valores en la obra literaria obliga al traductor a la creación de una nueva cohesión semántico-poética en el TM, tal como lo observamos en el apartado 2.3.1.

A su llegada a México, el estudio de Grecia continuó afirmándose en el *habitus* universalista del escritor regiomontano. Parte del universalismo del poeta, consistía, asegura Ignacio Sánchez Prado, en “una relación necesaria entre el humanismo helenista y la formación de proyecto de nación y de continente que tuviera relación directa con la incorporación de México y América al ‘banquete de la civilización’”. (152). Ya desde 1930, en “Discurso por Virgilio”, Alfonso Reyes dejaba en claro su intención de empatar a los clásicos con la literatura mexicana: “(...) quiero las Humanidades como el vehículo natural de todo lo autóctono” (160, 161). Asumir completamente el legado de la tradición grecolatina es otra de las claves para entender la conducta traductora, puesto que, para Reyes, traducir se convirtió en un acto de mediación que resuelve el conflicto entre lo universal y lo propio.

Así como *Ifigenia cruel* y *Homero en Cuernavaca* se adueñan de los temas griegos, el *Aquiles agraviado* representa también, en distinto grado, una forma de reescribir el canto épico. Bajo el influjo la estilística y el ideal universal, el *habitus* traductor de Alfonso Reyes configura una versión de la *Iliada*, cuyo fin es apropiarse de Homero no a través del tema, sino por medio de la lengua. Aludiendo a la castellanización de la epopeya homérica y a la adopción del mundo griego, Carlos Montemayor elogia la labor traductora de Reyes manifestando que “La *Iliada* que nos dejó Reyes puede leerse con gusto como una obra

notable dentro de su trabajo como helenista y como poeta. (...). Al final de esa larga Odisea por el mundo griego, al final de su vida, lleno de días, siguió mirando ese mundo como una verdad suya. Su Ítaca fue sus obras, su helenismo, sus señeras palabras españolas” (15,16).

Para concluir este apartado y dar continuidad al siguiente, resulta pertinente recordar la crítica severa que realiza Alfonso Reyes al método de la escuela de traductores encabezada por Alfonso Méndez Plancarte, un sistema de traducción que se encarna en el *habitus* de Rubén Bonifaz Nuño: “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” (91). Independientemente de que no coincidamos con la aseveración de Reyes, pues la versión rítmica de Bonifaz posee sus virtudes poéticas, conviene destacar cómo métodos traslativos de la primera mitad del siglo XX se interiorizan en el pensamiento traductológico de dos figuras clave en la traducción de la *Iliada* al español.

4.2 El *habitus* traductor de Rubén Bonifaz Nuño.

4.2.1 Años de formación

Refiriéndose a su padre, el poeta recuerda: “Como eran los tiempos de la Revolución, mi padre, como empleado del gobierno, estaba en los lugares donde se le mandaba” (Estrada 23). Rubén Bonifaz Rojas fue telegrafista, y dadas sus condiciones laborales, su hijo, Bonifaz Nuño, evoca el tema de la mudanza como una constante en la familia: de Acapulco se mudaron a Córdoba; después, a Guanajuato; posteriormente, a la colonia Guerrero en la Ciudad de México y, por último, estando ya en la Ciudad de México, se mudaron a la calle Frontera, lugar en el que el escritor viviría su infancia y parte de su

vez. El poeta, en entrevista con Josefina Estrada recuerda: “En la infancia no sentí la pobreza porque yo vivía en San Ángel, un barrio donde estaban las fábricas (...). Todos mis compañeros eran de clase obrera. Yo era igual, exactamente, a ellos” (26). Evidentemente, Bonifaz Nuño adquirió prácticas sociales asociadas a valores humildes. No obstante, Sara Nuño Scott, madre del poeta, fue una persona muy culta en materia de música, e inculcó saberes de este arte, especialmente, en la ópera.

Para fomentar su hábito lector, el escritor cita a la educación socialista y la biblioteca pública José Martí, espacio donde conocería la literatura universal. Respecto a la biblioteca, Rubén Bonifaz señala que “Ahí completé mi lectura de Salgari, Alejandro Dumas, y Julio Verne. Empecé a leer a Pérez Galdós y a Pedro Antonio de Alarcón” (Estrada, 45). Inmerso en el campo público de la educación, no resulta extraño que su primer acercamiento a la *Iliada* fuese en la edición de los libros verdes de José Vasconcelos. Tampoco sorprende, por tanto, que su educación profesional esté muy ligada a una institución pública como la Universidad Nacional Autónoma de México. Una vez que hubo concluido su formación en Derecho, estudió la carrera de Letras Clásicas en la UNAM donde se codearía con un grupo de académicos, intelectuales y funcionarios como Amparo Gaos, Enrique González Cassanova, Pablo González Cassanova, Javier Barros Sierra, entre otros.

4.2.2 El poeta y la Universidad Nacional Autónoma de México.

Pero antes de consolidar el capital cultural, Bonifaz amasó su capital simbólico a través del campo literario. La Escuela Nacional Preparatoria fue el primer semillero de formación literaria para el poeta. Respecto a Erasmo Castellano Quinto, recuerda “(...) fue mi maestro de literatura en mi primer año de preparatoria (...) nos enseñó en primer

término a leer la *Iliada*. Castellanos Quinto dedicaba los último diez minutos a hacer lo que él llamaba *ejercicios*. Y fue entonces cuando empecé a tratar de escribir poemas, de hacer versos” (55); de Julio Jiménez Rueda, expresa: “Una lección de él es la siguiente: (...). Me preguntó que qué estaba haciendo y le dije que estaba leyendo a José Gómez Hermosilla. Y me dijo: -hace bien. Porque para aprender a escribir hay que leer a los autores y hay que saber las normas (59). De su paso por la preparatoria Bonifaz encarna las reglas retóricas en la construcción de los versos; es decir, no es ajeno al preceptismo didáctico de la educación tradicional. No obstante, la preparatoria representó la primera escuela técnica del poeta. La segunda vendría a ser con otro grupo de escritores, ya encumbrados en la rigidez del canon de la segunda mitad de la década de 1940.

No viene a mal citar brevemente una experiencia del poeta, ligada a su carrera artística. Hablando de los Juegos Florales de Aguascalientes de 1944, en entrevista con Marco Antonio Campos, Bonifaz recuerda “Mandé los poemas a unos juegos florales donde eran jurados, entre otros, Xavier Villaurrutia, Gabriel Méndez Plancarte y Agustín Yáñez. Villaurrutia fue quien encontró –o rescató– mi trabajo de entre los demás. Méndez Plancarte por su lado, me dio una fundamental lección de retórica al señalarme defectos que yo no había percibido.” (Campos 199). Al año siguiente, siendo ganador del premio ya mencionado, Agustín Yáñez lo reconoce entre las jóvenes promesas de la poesía nacional: “Rubén Bonifaz Nuño es el nombre del joven veracruzano en el despuntar de cuya obra presiento una gran voz de la poesía nacional” (169). Del jurado de los juegos florales se confirma la segunda ola de escritores que influyeron en él y de los cuales obtuvo capital simbólico.

De modo que en 1950 la carrera literaria del escritor ya estaba lo suficientemente fortalecida como para que Enrique González Casanova, director general de Publicaciones de la UNAM, le asignara el puesto de jefe de redacción de la Dirección General de Publicaciones. Estando en la Universidad, se desarrolla el *habitus* traductor de Rubén Bonifaz pues, mediante el humanismo de Alfonso Méndez Plancarte, establece vasos comunicantes con la escuela de traductores que había llegado del exilio español, cuyos miembros más destacados fueron Agustín Millares Carlo, Juan David García Bacca y José Manuel Gallegos Rocafull. Junto con el grupo de estos humanistas exiliados, Méndez Plancarte y Agustín Yáñez, enfilados en el proyecto universitario, fundaron la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum* a fin de traducir en México directamente del griego o el latín las obras clásicas. Naturalmente, teniendo fines educativos, el perfil de traducción se orientó hacia el polo de la adecuación teniendo como base la filología y el método silábico-acental, el cual, según Herón Pérez, fue introducido a México por el prelado Alfonso Méndez Plancarte. Consecuentemente, es el sistema de traducción que asimila el autor de *La muerte del ángel* en su práctica traductora.

El lazo maestro-alumno se comprueba en las palabras del mismo Bonifaz cuando opone su versión de las cuarenta odas de Horacio a las de su mentor: “Este presente trabajo pretende ser homenaje a mi maestro Alfonso Méndez Plancarte, a su doctrina de la literalidad de la versión horaciana en el ritmo y en las palabras. He tratado de ir adelante del punto a que él llegó. Creo haberme ceñido más al original aun en las odas por él traducidas” (19). En 1954, enlistado en la carrera de Letras Clásicas de la UNAM no tendrá problema en congeniar con Amparo Gaos, filóloga y también traductora de textos grecolatinos. En la traducción a las *Geórgicas* de Virgilio reconoce su colaboración y en una entrevista con

Josefina Estrada asegura “Uno de los favores más recientes que a Amparo le debo, es la revisión de mi traducción de la *Lírica de Horacio*. Lo cuidadoso de esa labor suya me salvó de cometer no pocos errores” (65).

Buscando una posición en el campo académico, Bonifaz Nuño llegó a fundar en 1972 el Instituto de Investigaciones Filológicas, lugar que, entre otras funciones, tuvo la tarea de analizar y traducir a los autores clásicos desde una aproximación filológica. Aquí se consolida el *habitus* traductor de Rubén Bonifaz Nuño, pues con el sello de la UNAM y bajo su sistema traslativo emprende más de 60 traducciones entre las que destacan autores grecolatinos como Píndaro, Eurípides, Julio César, Lucrecio, Catulo, Virgilio, Horacio, Propertio, Ovidio y, por supuesto, Homero. Entre toda su empresa traductora, el escritor vio a la *Iliada* como su obra cumbre de traducción: “Considero que es mi obra de traducción; si me preguntan: ¿cómo justificas tus obras de traducción? Yo digo que con la *Iliada*” (Estrada 87). Haciendo un resumen de la trayectoria social de Rubén Bonifaz colegimos que progresivamente obtuvo capital cultural de la escuela pública: la Escuela Nacional Preparatoria, la Escuela de Jurisprudencia y la carrera de Letras Clásicas en la Universidad Nacional Autónoma de México le permitieron acceder a los estudios formales de la literatura, y en especial de la literatura antigua; no obstante, su capital literario obtenido a raíz de los premios literarios le aseguró el ascenso por todos los niveles del campo académico; así mismo, lo condujo a Alfonso Méndez Plancarte y Amparo Gaos, de quienes aprendió el latín, además del sistema silábico-acentual.

Los dos campos, el literario y el universitario, están imbricados tanto en su obra literaria como en sus traducciones, pues Bonifaz asegura que las versiones hechas en la UNAM han representado una formación insustituible como versificador: “La traducción, la

he realizado por tratar de poner en este tiempo, como un fenómeno vivo e inmediato, la poesía de los romanos. Ha sido para mí una escuela poética insustituible. Traduciendo cien hexámetros diarios, he adquirido una facultad de versificador que considero magistral, y que creo que me presta justeza verbal de gran eficacia” (Campos 196).

Contrariamente a Alfonso Reyes, Rubén Bonifaz Nuño transita por un campo cultural más institucionalizado, donde espacios como la Universidad Nacional Autónoma de México ofrecen a los intelectuales oportunidades para la investigación y la difusión de sus obras. Dadas las condiciones de clase media, la posición social del autor de *Los demonios y los días* no podía más que encausarse hacia la educación pública. De aquí que su *habitus* traductor haya encontrado su cause en los círculos filológicos de la Universidad, y, especialmente, haya heredado el modelo de traducción de Alfonso Méndez Plancarte, quien buscaba la importación de los poetas grecolatinos teniendo en mente el perfil de traducción que su hermano, Gabriel Méndez Plancarte, reclamó en el ensayo *Horacio en México*: “poca importancia solían atribuir los antiguos traductores a la conservación del metro original (...), ahora, por el contrario, en versiones del francés, del italiano y de otras lenguas modernas, exítese (...) este requisito, que se estima esencial para que, al pasar a otra lengua, no pierda un poema su característico ritmo y su tono peculiar” (286).

Teniendo en cuenta que el ensayo se publicó en 1937, nos permitimos asociar el requisito mencionado, a la hermenéutica traductológica promovida en Europa por Walter Benjamin y José Ortega y Gasset en el primer tercio del siglo XX; o, en su defecto, con la estética romántica de finales del siglo XIX, según la cual, “el literalismo tiene una doble manifestación: un literalismo lingüístico basado en el principio de arcaización, y un literalismo histórico (...), que preconiza un mantenimiento del color local y del exotismo de

lo lejano” (Hurtado 115). En 1946, Alfonso Méndez Plancarte traduce al español las cuarenta odas de Horacio; tampoco refiere a la escuela hermenéutica, pero sí nombra a la “métrica bárbara” (17), esquema silábico-acental que no contraviene a las normas de aquel paradigma filosófico, debido a que la imitación de los ritmos clásicos empata con la idea de Ortega y Gasset respecto a la transparencia de los “modos de hablar propios del autor traducido” (332) en la lengua anfitriona.

A partir de la visión plancartiana, entendemos las razones de que el *habitus* traductor de Rubén Bonifaz Nuño se haya decantado por la extranjerización y la adopción de versos bárbaros en todas sus traducciones. Se comprende, así mismo, por qué, en su artículo “¿Qué onda con la colonización? Traducción”, el escritor apele a Walter Benjamin para argüir que la verdadera traducción es la estrictamente literal. Y, por último, no sorprende en absoluto que, así como Alfonso Reyes desdeñara las traducciones filológicas, Bonifaz Nuño desprecie las versiones que alteran o parafrasean las palabras del autor original: “(...) he preferido atenerme a la literalidad más cabal (...), en vez de buscar el fondo del original por medio del sistema, siempre chapucero e innoble, cuando se trata de verter una obra clásica, que entraña la dilución parafrástica”⁵ (163).

⁵ La cita está en su traducción de la *Eneida*.

CONCLUSIONES

Ante la lupa de la crítica hemos contrastado dos versiones de la *Iliada*, una realizada por Alfonso Reyes y la otra por Rubén Bonifaz Nuño. De ambas, apreciamos tonos, matices y sentidos que nos llevaron a develar experiencias estéticas particulares, fundadas en paradigmas variados de traducción. A su vez, desplazamos al traductor del ámbito estrictamente textual para situarlo en los márgenes del espacio social y literario con el propósito de determinar si su conducta y pensamiento responden a las disposiciones ideológicas de la sociedad o grupo intelectual al que se adhiere.

A partir de ahí, en la convergencia de la dimensión estética y sociológica, se retoman los objetivos que guiaron esta investigación a efectos de evaluar su grado de cumplimiento. Inmersos en el concepto de “norma” de Gideon Toury, en la crítica traductológica de Jiří Levý y en la noción de *habitus* de Pierre Bourdieu describimos el pensamiento traductológico de Alfonso Reyes y Rubén Bonifaz Nuño. El contraste entre sus versiones nos permitió identificar patrones de comportamiento que emergían al cotejar las versiones con el texto base, utilizado como *tertium comparationis*. Al aproximarnos a la constitución macrotextual y microtextual de las dos traducciones, encontramos dos conductas distintas: el título, por caso, arrojaba ya incógnitas tempranas, ¿por qué Alfonso Reyes tildó a su versión de “traslado”?, y ¿por qué Rubén Bonifaz denominó a su texto “versión rítmica”? ¿Acaso son sinónimos vacíos que aluden al mismo significado? La comparación entre uno y otro texto rechaza la afirmación de esta última pregunta. Tanto el traslado como la versión rítmica tienen diversas resonancias estilísticas distribuidas por todo el TM.

De tal suerte, asociamos la noción reyista con la libertad creativa para alterar, intervenir o retocar el material semántico y lingüístico del TF. Tras hurgar en las páginas del *Aquiles agraviado* percibimos transformaciones a nivel léxico y sintáctico, pues Reyes no se guarda ninguna reserva en cambiar los epítetos de Apolo y de Briseida ahí donde Homero los mantiene. Existe, por tanto, en el comportamiento traductor del autor de *Ifigenia cruel* una intención de eliminar ciertos rasgos orales de la *Iliada*, y nos arriesgamos a decir que, al menos en los pasajes seleccionados, hay un claro propósito de jugar con el discurso de los personajes, asignándoles una identidad mucho más íntima que heroica: los versos “Pienso lo que tú piensas, como tú me acongojo” y “Mas fueran más punzantes mi duelo” transmiten el lenguaje heroico, pero con la eufonía del verbo “pensar” y el vocablo “punzante” el tono queda opacado por las emociones del personaje. Esa es la norma inicial de Alfonso Reyes, la cual se esparce con menor o mayor impacto por todas las estrofas traducidas.

En cambio, Bonifaz se ciñe al más mínimo detalle del original e intenta, en la medida de lo posible, no modificar ni agregar nada; pretende interpretar hasta la más rebuscada etimología; desea traer al español el mundo y la tradición literaria de los griegos, por lo que registra cada huella histórica de la *Iliada* conservando los rasgos de la oralidad. De este modo, no cambia ni un ápice de los epítetos y demás fórmulas rituales, las conserva todas. Llega incluso al grado de reproducir calcos semánticos y sintácticos, retorciendo la gramática de su lengua materna hasta que se refleje, como espejo, el griego en el español. Por tanto, el Héctor y el Aquiles de Bonifaz se quedan anclados a su condición primigenia, la del héroe épico, valeroso y digno de imitar; no puede consentirse este traductor que la emoción se sobreponga al heroísmo, por eso no modula el tono del discurso, incluso lo

refuerza llenándolo de arcaísmos: cuando Aquiles llama a la diosa Tetis para quejarse, Bonifaz no recurre a un verbo neutro como “rogar”, sino que selecciona otro con matices divinos como “orar”; así mismo, ennoblece el diálogo de Héctor cuando pone en su boca la voz poética “veste”, en lugar de “vestido”.

El genio creativo de Bonifaz Nuño no estriba en la manipulación del TF. En cambio, la hazaña de la versión rítmica radica en la habilidad del poeta para ajustar la forma semántica y fonética de la lengua helena al sistema lingüístico del español. Con Bonifaz y Reyes estamos en la encrucijada de Schleiermacher: uno lleva al lector hacia el autor del TF, mientras que el otro conduce al autor hacia el lector. Que el primer procedimiento sea mejor que el segundo, o viceversa no depende el método en sí; más bien, ello está sujeto, tal y como lo expresa Jiří Levý, a las habilidades del traductor: *“The nature of the method is not crucial for the assessment of the value of a translation (...). It is the translator’s skill in applying the method that is decisive”* (65).

Parafraseando a Levý, el sistema de traducción aplicado no tiene relevancia en tanto la traducción deje abiertos los canales de la reproducción estética. En lo que concierne a Alfonso Reyes la sustancia poética de la *Iliada* circuló primordialmente por el principio de economía; lo que significó podar los adornos, sin dañar las funciones del tono, el símil, el epíteto y el ritmo. En lo que respecta al tono, el caso del verso “Mas ni le mal que se cierne ya sobre los troyanos” fue representativo para observar cómo, utilizando el contenido semántico de “ciernes”, Reyes acertó la frase original “futuro fatal”; sobre el epíteto y el símil, nos percatamos que no se rompió el lazo forjado entre los epítetos y la escena familiar de Héctor con su hijo y, así mismo, la manera en que se repite el procedimiento

comprimiendo la oración “se distinga entre todos los hombres troyanos” en la sola frase “campeón escogido”.

Por último, a fin de hacer más ágil la lectura e imitar el galope del hexámetro, Reyes se vale del verso alejandrino distribuyendo los acentos artificiosamente para combinar la expresividad contenida en la escena de la estrofa con la serie rítmica del verso. Así, Reyes, por un lado, hace que la obra épica discurra por la tradición literaria y la gramática del español y, por otro, se apropia de ella modificándola con un estilo personal. Opuesta al texto reyista, parecería que la versión rítmica de Bonifaz carece de agilidad prosódica puesto que, en determinadas ocasiones, como hemos mencionado, tensa hasta sus límites la lengua de llegada. No obstante, la inventiva del poeta veracruzano relumbra cuando sigue los pasos de su poética en la traducción. Para crear un poema, asegura Rubén Bonifaz:

Primero se crea un ritmo vacío; pero no hablo de ritmo sólo como distribución uniforme y seriada de acentos o de números de sílabas (...), sino de la combinación de silencios con sonidos vocales y consonantes que se van distribuyendo entre espacios en cierta forma simétricos. De tal manera, frente a la máquina de escribir, funciona en mí aquel ritmo que va a llamar a una palabra; ésta como además de sonidos tiene sentido, va a jalar otras por su ritmo, atrayendo sentidos cuya suma por sí sola dará un sentido general que, en realidad, proviene de la combinación sonora (Campos 2010).

La cita reafirma la hechura de su poesía; más que de ideas, los versos están contruidos de sonidos. La máxima se cumple al pronunciar la traducción de aquellos versos con los que Héctor le expresa su aflicción a Andrómaca. Basta con recodar sólo las líneas iniciales para ver como un ritmo vacío se llena por palabras que se atraen unas otras: “pero el dolor de los troyanos no me es de hoy más tanta cuita / ni el de Hecabe misma ni el

de Príamo el señor...” (115). Los sonidos de los fonemas /d/, /o/ y /m/ se urden artísticamente de modo que llenan el ritmo extenso del hexámetro; incluso, es tan fino el embalaje musical del verso que ni siquiera se siente el cambio sintáctico que ejecuta el hipérbaton al final de la primera línea versal. La literariedad de Bonifaz, sin embargo, no sólo se aprecia en el nivel del ritmo, pues ocurre también en el plano del significado. Resaltamos, a modo de ejemplo, el sustantivo “miríadas”, cuyo contenido, además de denotar los infinitos males causados a los aqueos por la cólera de Aquiles, connota el estilo elevado del género épico. No olvidemos que Reyes ocupó toda una frase para expresar ambos significados. Siendo servil al TF, Rubén Bonifaz Nuño alcanza también la literariedad.

Habiendo visto la práctica traductora de Alfonso Reyes y Rubén Bonifaz Nuño, podemos concluir que el pensamiento traductológico de Reyes se corresponde perfectamente con los preceptos de la estilística, pues en el núcleo de su método yace el interés por buscar los valores afectivos del lenguaje y traspasarlos a las unidades expresivas de otra lengua. De este modo, cada frase, ritmo y giro es interpretado por Reyes en términos de la vivencia interior de los personajes o el narrador, y los reestiliza buscando los recursos estéticos del español. Si la estilística, como sugiere Amado Alonso, llega al espíritu poético por medio del lenguaje, entonces la tarea del traductor consiste en empatar dos almas poéticas, provocando en el lector meta una emoción similar a la de los lectores del original. Bonifaz, por su parte, quiere dejar intocable el TM; no lo explica ni le agrega nada con el propósito de que deje solo al lector en su proceso interpretativo y que, por consiguiente, éste se aproxime al TF, promoviendo el encuentro entre el horizonte histórico del texto y el de lector.

¿Cómo llegaron los poetas a dos formas y pensamientos de la traducción? Lo atribuimos parcialmente a un *habitus* traductor; es decir, al sistema de disposiciones que dirigió el comportamiento de Alfonso Reyes y Rubén Bonifaz en el seno del campo social y literario. Ambos escritores llegaron a la traducción de Homero por trayectorias sociales diferentes. Respecto a Reyes, su origen de clase, el contacto con Pedro Henríquez Ureña y su estancia en Europa, donde conoció a Amado Alonso y a los más destacados helenistas, consolidó un *habitus* traductor mediado tanto por un afán cosmopolita como por el análisis profundo del fenómeno estético. De aquí la motivación, en su regreso a México, por el estudio tanto de la estilística como de la cultura helena. Paulatinamente, al tiempo que redactaba ensayos en torno a Grecia, Reyes adquirió el capital simbólico suficiente para diferenciarse de los autores nacionalistas en el campo literario mexicano de mediados del siglo XX. La traducción de la *Iliada*, pensamos, es entonces, por un lado, producto de una poética asimilada por Reyes en su paso por el Ateneo, el Centro de Estudios Históricos en España y el contacto de helenistas europeos, pero también, por otro lado, significa el afianzamiento de su posición dominante en el campo artístico, al ser el primer traductor en el México del siglo XX en acometer una empresa de tal tamaño.

Muy similar a Alfonso Reyes, en Rubén Bonifaz Nuño hay un guiño por querer traducir la *Iliada* para sumar capital simbólico a su posición, pues justifica toda su labor traductora, expresando: “Si me preguntan: ¿cómo justificas tus obras de traducción? Yo digo que con la *Iliada*” (Estrada 76). El *habitus* traductor de Bonifaz afianza su raíz en el proyecto humanista de los hermanos Alfonso Méndez Plancarte y Gabriel Méndez Plancarte, quienes se nutrieron de sistemas de traducción implantados en Europa, como el ya mentado sistema silábico-acentual. Si bien en su formación literaria adquirió la profunda

consideración por el ritmo, no fue sino hasta su ingreso a la Universidad Nacional Autónoma de México que su *habitus* traductor absorbe completamente la estructura ideológica de Alfonso Méndez Plancarte y la de Amparo Gaos. La *Iliada* de Bonifaz es así resultado de una poética rítmica aprendida en el campo literario, y de un método de traducción asimilado en el campo académico.

Después de haber hecho el análisis estético y sociológico declaramos que, en términos de Gideon Toury, el pensamiento traductológico de Alfonso Reyes se rige por las normas de la aceptabilidad, mientras que el de Rubén Bonifaz Nuño se restringe a las normas de la adecuación. Lejos de llevar a cabo una tarea mecanizada, los traductores ejercen su práctica en el marco de una intención poética particular. En este sentido, las relaciones comunicativas que los escritores tejen alrededor de las categorías “autor”, “texto”, “lengua” y “lector” se encaminan hacia dos direcciones opuestas. En la visión reyista, el texto homérico es un organismo vivo, abierto a reinterpretaciones, donde su traducción no busca la literalidad, más bien, la revitalización del tono y la musicalidad en español. Por tanto, la lengua es concebida como materia disponible para crear equivalencias estéticas. Hemos evidenciado que, confiando en las formas expresivas del castellano, Reyes trasvasa la sustancia poética del griego. El mensaje así codificado fija la relación autor-lector en un círculo comunicativo hasta cierto punto equilibrado: en los medios poéticos de su idioma, los lectores de la traducción experimentan las virtudes rítmicas y emotivas de Homero.

En cambio, el planteamiento de Bonifaz organiza su esquema comunicativo forzando la sustancia lingüística y poética de lengua meta. El alumno de Alfonso Méndez Plancarte concibe a Homero como el artífice de estructuras métricas precisas, cuya

grandeza está en la sonoridad de los versos, la narración y el lenguaje heroico de los personajes. En este escenario, la *Iliada* es obra de perfección estética digna de ser imitada a cabalidad en los ritmos, la gramática y la oralidad. El español no tiene por qué hurgar en su tradición literaria para recibir a la lengua helena; por el contrario, debe hacer un espacio para acoger recursos textuales nuevos. En consecuencia, el mensaje de la versión bonifaziana hace que el circuito comunicativo autor-lector se oriente hacia una sola dirección: el lector no transita por las veredas léxicas y sintácticas que le son familiares; antes bien, avanza por caminos lingüístico-textuales más acordes a la poética de Homero. Con Rubén Bonifaz Nuño, la lengua, el texto y los lectores entran en el universo de lo ajeno.

Lo extraño y lo propio representan dos maneras de interpretar los paradigmas traductológicos de Reyes y Bonifaz: el primero, de la mano de la estilística deshebra el artefacto expresivo de Homero y lo reorganiza en el TM valiéndose de los medios propios de la lengua castellana. La traducción se convierte en un ejercicio creativo en el que el traductor tiene oportunidad de desplegar su propia sensibilidad lingüística dentro de los límites del TF. En contraste, el segundo paradigma, asociado a la hermenéutica traductológica, no cede ante la tentación de manipular el artefacto estético porque la belleza artística ya está dispuesta en él; el trabajo del traductor consiste, por tanto, en tensar los hilos gramaticales y fonéticos de la lengua receptora para que la literariedad de Homero brote naturalmente en el texto nuevo.

Así pues, bajo el marco de la estilística y la hermenéutica, en el cruce entre lo propio y lo ajeno, se impulsaron dos modos de traducir a los clásicos en la primera mitad del siglo XX mexicano, cuyas raíces son más hondas de lo que imaginamos. En este

entendido, Reyes representa la continuidad del modelo parafrástico que arcades como Ignacio Manuel Montes de Oca y Joaquín Acadio Pagaza venían apuntalando a finales el siglo XIX. En cuanto a la traducción, no tenemos alguna evidencia directa que vincule al autor de *El plano oblicuo* con los poetas de la Arcadia Mexicana, pero sí identificamos paralelismos en cuanto a los métodos traductores, que en palabras de Carlos Montemayor quedan sugeridos así: “Reyes participaba de un mundo en el que el concepto de traducción no era igual que al que ahora tenemos (...), la literalidad. Sabemos que Ipandro Acaico⁶ leía con fluidez a Teócrito, por ejemplo; pero algunas de sus traducciones se alejan del texto al punto de que no sabemos de dónde ha traducido” (13).

En *El helenismo en México* Ignacio Osorio Romero reconoce también las amplias libertades de los traductores decimonónicos. Al citar la traducción que hizo Mariano Esparza de la *Odisea*, Osorio apunta: “Algunas de sus particularidades (...) son las siguientes: suprimir frecuentemente los epítetos con que Homero caracteriza héroes y a dioses; omitir versos o pequeños pasajes o introducir ligeras variantes” (109). La relación de Alfonso Reyes con sus predecesores radica en su inclinación por un método de traducción libre, sin embargo, los trasciende al ser de los primeros traductores en México en concebir una teoría estilística que sistematizara los procedimientos de traducción.

De acuerdo con Herón Pérez el humanismo de la Arcadia Mexicana es el humanismo heredado a Alfonso Méndez Plancarte y Gabriel Méndez Plancarte, no obstante, llama la atención que los hermanos Plancarte no hayan adoptado la práctica traductora de Montes de Oca y Pagaza. Más allá de que las reglas rigurosas del campo académico, las pretensiones de universalización y la formación filológica hayan orillado a

⁶ “Ipandro Acaico” fue el seudónimo de Ignacio Montes de Oca.

Alfonso Méndez Plancarte a la adopción del sistema literal de traducción, la realidad es que desde el Ateneo de la Juventud ya estaba en el aire del campo literario mexicano la imperiosa necesidad de entender a latinos y helenos, pero interpretarlos en el código de sus lenguas no fue posible, sino hasta que Agustín Yáñez y el prelado Alfonso Méndez Plancarte hicieron lazos con los filólogos españoles Agustín Millares Carlo y Juan David García Bacca, principalmente. Se fraguó, entonces, en la década de 1940, la escuela traductológica que habría de continuar firmemente Rubén Bonifaz Nuño en 1966 con la fundación del Centro de Traductores de Lenguas Clásicas.

Alfonso Reyes y Rubén Bonifaz Nuño representan, por lo tanto, continuidades de dos perspectivas traductológicas acuñadas en torno a la apropiación de la tradición grecolatina. La recepción que tuvieron uno y otro método en el curso del siglo XX, y que siguen teniendo hasta nuestros días ha sido muy variada. Los simpatizantes del esquema bonifaciano tildan de imprecisos a los que estilizan el TF, y los suscritos al sistema reyista tachan de ilegibles las versiones literales. En el periodo de 1950, las reseñas⁷ al *Aquiles agraviado* elogiaron su fluidez poética, pero otras, como la de Antonio Alatorre, reprocharon el desconocimiento del griego a su traductor, hecho que hacía desconfiar de la versión, pues era más literaria que fiel. Ya en la actualidad, en los albores del siglo XXI, sobre todo en la esfera académica, la traducción rítmica de Bonifaz ha sido bien recibida por investigadores como Amparo Gaos, Bulmaro Reyes Coria, Vicente Quirarte, sin embargo, tampoco ha estado exenta de la crítica severa como la de Julio Hubbard, quien sostiene que la *Ilíada* del poeta veracruzano dista mucho de ser la mejor en español porque reproduce una sintaxis que se pierde en “nudos” y “retruécanos” (s.f.).

⁷ *Páginas sobre Alfonso Reyes* ofrece un esbozo sobre la recepción de la *Ilíada* de Alfonso Reyes.

Este contraste revela el dilema permanente que acompaña toda labor de traducción, y dentro del cual las versiones de la *Iliada* han tenido un desarrollo histórico particular. En este escenario, Reyes y Bonifaz se adscriben a dos corrientes traductológicas que se han mantenido vigentes en el devenir cultural del país. Aquí encontramos el sentido de la investigación: más que determinar si un traductor fue fiel o no al TF, buscamos describir el pensamiento traductológico de ambos autores a partir del análisis de los recursos estéticos de sus versiones y de las estructuras sociohistóricas que las motivaron. De ello se desprende que el traslado de Alfonso Reyes y la versión rítmica de Rubén Bonifaz posee ecos estéticos y sociológicos.

Nuestro estudio no ha pretendido ser absoluto, ya que resta continuar reflexionando en torno a la labor traductora de los autores desde otros ámbitos como la incidencia del pensamiento de José Gaos en Reyes, y los distanciamientos y afinidades de Walter Benjamin con Bonifaz. Así también, con miras a entrar en la selva de la traductología mexicana quedan todavía terrenos por explorar, a saber: las *Versiones y diversiones* de Octavio Paz, las *Aproximaciones* de José Emilio Pacheco, las reflexiones de Salvador Elizondo en “Traducciones. La poesía transformada”, o las disertaciones de Ulalume González sobre sus traducciones de los poemas de E.E. Cummings. Así, las consideraciones aquí presentadas se inscriben como un primer acercamiento dentro de un campo en expansión, cuyo estudio sistemático permitirá delinear con mayor claridad las dinámicas culturales e intelectuales que articulan la práctica traductora en México.

OBRAS CITADAS

- “Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.” *Colección Scriptorum*, Instituto de Investigaciones Filológicas / Coordinación de Humanidades, UNAM, 2019, <https://SCRIPTORUM.HUMANIDADES.UNAM.MX/>
- Alonso, Amado y Reyes, Alfonso. *Crónica parcial. Cartas de Alfonso Reyes y Amado, Alonso*. Ed. Matha Elena Venier, El Colegio de México, 2008.
- Alonso, Amado. “Carta a Alfonso Reyes”. *Materia y forma en poesía*. Editorial Gredos, 1969.
- Aristóteles. *Arte poética*. Edición de José Luis Pardo, Editorial Porrúa, 2003
- Auty, Robert. *Traditions of Heroic and Epic Poetry*, vo. 1, The Modern Humanities Research, 1980.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Editorial Porrúa, 2004
- Bonifaz Nuño, Rubén. “Erasmus Castellanos Quinto”. *De otro modo el hombre. Retrato hablado de Rubén Bonifaz Nuño*. Ed. Josefina Estrada. UNAM, 2013.
- . “Julio Jiménez Rueda”. *De otro modo el hombre. Retrato hablado de Rubén Bonifaz Nuño* Ed. Josef
- . “¿Qué onda con la colonización? Traducción”. *Humanidades*. Ciudad Universitaria, 1995.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Traducido por Thomas Kauf, Anagrama, 1995.
- . *The logic of Practice*. Traducido by Richard Nice. Standford University Pess, 1990
- Campos, Marco Antonio. “Resumen y Balance”. *Rubén Bonifaz Nuño. Ensayos*. UNAM, Fomento editorial: Gato Negro Ediciones, 2009.
- Catford, J.C. *A linguistic theory of translation*. Oxford University Press, 1965.
- Celis, Martha. *Alfonso Reyes: traductor de relatos de Chesterton*. 2013. El Colegio de México, tesis de maestría.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Editorial Gredos, 1987.
- De Aguiar e Silva, Vítor Manuel. *Teoría de la literatura*. Editorial Gredos, 1979.

- De Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Traducido por Mauro Armiño. Ediciones Akal, 2002.
- Estrada, Josefina. “El órgano que cuenta las sílabas”. *De otro modo el hombre. Retrato hablado de Rubén Bonifaz Nuño*. UNAM, 2013.
- Even-Zohar, Itamar. *Papers in Historical Poetics*. Porter Institute for Poetics and Semiotic, 1978.
- García Pérez, David. “Notas sobre la traducción de la *Iliada*: Lugones, Reyes y Bonifaz”. *Traducción en el ámbito de las lenguas clásicas*. Ed. David García Pérez. UNAM, 2023, pp. 79-109.
- Gentzler, Edwin Charles. *Contemporary Translation Theories*. Routledge, 1993.
- Gouanvic, Jean Marc. “A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances: Field, ‘Habitus’, Capital and ‘Illusio’”. *The Translator*. vol.11, no. 2005, pp. 147-166.
- Guichard, Luis Arturo. “Notas sobre la versión de la *Iliada* de Alfonso Reyes”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 52, no. 2, julio-diciembre, 2004, pp. 409-447.
- Hermans, Theo. “Descriptive translation studies”. *Routledge Encyclopedia of Translation*. Ed. Mona Baker y Gabriela Saldanha, 2020.
- , “Translation Studies and New Paradigm”. *The Manipulation of Literature*. Ed. Theo Hermans. Routledge, 1985.
- Holmes, S.J. “The Name and Nature of Translation Studies”. *The translation studies reader*. Ed, Lawrence Venuti. Routledge, 2000, pp.172-186.
- Homero. *Iliada*. Traducido por Alfonso Reyes. *Obras completas*, vol. 19. FCE, 1968, pp.89-338.
- , *Iliada*. Traducido por Fernando Gutiérrez. Editorial Gredos, 1991.
- , *Iliada*. Traducido por Rubén Bonifaz Nuño. UNAM, 1996-1997.
- Horacio, Flaco. *Odas: olímpicas, píticas, nemeas, ístmicas*. Traducido por Rubén Bonifaz Nuño. UNAM, 2005.
- Hurtado, Amparo. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Cátedra, 2001.
- Jakobson, Roman. “On linguistic aspects of translation”. *On Translation*. Harvard University Press, 1959.

- Lambert, José y van Gorp, Hendrik. "On describing translations". *The Manipulation of Literature*. Ed. Theo Hermans. Routledge, 1985
- Lefevere, André. *Translation, rewriting, and the Manipulation of the Literary Fame*. Routledge, 1992.
- Levý, Jiří. *The Art of translation*. Traducido por Patric Corness. Benjamins Translations Library, 2011.
- Madrigal, Elena. *Hecho sin cuidarse mucho, por ociosidad. Un manuscrito traductor de Alfonso Reyes*. El Colegio de México, 2023.
- Martínez, José Luis. *Alfonso Reyes. Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia*. FCE, 1986
- Méndez Plancarte, Gabriel. *Horacio en México*. Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1937
- Montemayor, Carlos. "El helenismo de Alfonso Reyes". *Vuelta*, no. 154. septiembre, 1989
- Moya, Virgilio. *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*. Ediciones Cátedra, 2004.
- Ortega y Gasset, José. "Miseria y esplendor de la traducción". Textos clásicos de la teoría de la traducción. Ediciones Cátedra, 2004.
- Osorio, Ignacio. *El helenismo en México*. UNAM, 2003
- Parry, Milman. *The making of homeric verse*. Ed. Adam Parry. Oxford Press, 1971.
- Pérez Martínez, Herón. "Alfonso Reyes y la traducción en México". *Relaciones. Estudios de Historia y sociedad*. vol. XIV, num.56, 1993, pp. 27-74
- "Alfonso Reyes, el traductor y el teórico de la traducción". *Alfonso Reyes de cuerpo entero*. Compilación, introducción y notas de Jorge Pedraza Salina. UANL, 1999, pp.117-141.
- Píndaro. Odas: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmica. Traducido por Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, 2007.
- Publio, Virgilio. *Eneida*. Traducido por Rubén Bonifaz Nuño. UNAM, 2016.
- *Geórgicas*. Traducido por Rubén Bonifaz Nuño. UNAM, 1963.
- Pym, Anthony. *Method in Translation History*. Routledge, 1998.
- Quirarte, Vicente. "El traductor de los héroes". YouTube, subido por El Colegio Nacional, 2 de julio. 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=QFJG1W2Bmm4>

Reyes Coria Bulmaro. “Bonifaz, el filólogo, está bien”. *Revista de la Universidad de México*, no.109, marzo, 2013, pp. 27-29.

----- “Rubén Bonifaz Nuño, traductor literal”. *Traducción en el ámbito de las lenguas clásicas*. Ed. David García Pérez. UNAM, 2023, pp. 13-35.

Reyes, Alfonso. “Apolo o de la literatura”. *Obras completas*, vol. XIV, 1962.

----- “De la traducción”. *Obras completas*. vol. XIV. FCE, 1962.

----- “Discurso por Virgilio”. *Obras completas*, vol, XI. FCE, 1997 pp. 157-177

----- “El hombre que fue jueves, de Chesterton”. *Obras completas*, vol XII. FCE, 1997.

----- “Las ‘Nueva noches árabes’ de Stevenson”. *Obras completas*, vol. XII. FCE, 1997

----- “Mallarmé entre nosotros”. *Obras completas*, vol, XXV. FCE, 1991.

----- *Alfonso Reyes, “Un Hijo Menor de la Palabra”*: Antología. Compilación y prólogo de Javier Garciadiego, Fondo de Cultura Económica, 2015

----- *El deslinde: Prolegómenos a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica, 1944

Richards, I. A. “Toward a Theory of Translating.” *Studies in Chinese Thought*. Ed. Arthur F. Wright, The University of Chicago Press, 1953, pp. 247–262

Ricoeur, Paul. *Sobre la traducción*. Traducido por Patricia Willson. Paidós, 2005.

Saavedra, Julio. *Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío*. Universidad de Chile, 1935.

Sánchez Prado, Ignacio M. *Naciones intelectuales: Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*. Colección Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica

Schironi, Francesca. “La recepción de Homero en Alejandría”. *Anales de Filología Clásica*, vol 32, no. 2, 2019.

Schleiermacher, Friedrich. “Sobre los diferentes métodos de traducir” *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Ed. Dámaso López García, Ediciones de la Universidad de Castilla, 1996.

Scott, Robert, y Henry George Liddell. *A Greek-English Lexicon*. Oxford University Press, 1940.

Shklovsky, Víktor. “El arte como artificio”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI, 1970.

Snell-Hornby, Mary. *The turns of Translation Studies*. Benjamin Translations Library, 2006.

Spitzer, Leo. *Lingüística e Historia literaria*. Editorial Gredos, 1961.

Steiner, George. *Después de Babel*. Traducido por Adolfo Castañón y Aurelio Major. FCE, 2013.

Toury, Gideon. *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Traducido por Rosa Rabadán y Raquel Merino, 2004.

Ugalde, Sergio. *Filología, creación y vida: Alfonso Reyes y los estudios literarios*. El Colegio de México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2024.

Vega, Miguel Ángel. *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Cátedra, 2004.

Yáñez, Agustín. “Patrias del espíritu mexicano”. *Revista Occidente*, septiembre-octubre, 1945, pp.169-170