

## EXPRESIVIDAD POÉTICA Y TRADUCCIÓN CON BREVE LECTURA DE FEDRO, I. 1

---

JOÃO BATISTA TOLEDO PRADO<sup>1</sup>

Universidade do Estado de São Paulo (UNESP), Araraquara, Brasil  
jbtprado@uol.com.br

El término “expresividad poética” se refiere a las múltiples articulaciones del plano de la expresión, derivadas del valor expresivo del signo lingüístico (ROSSET 1970: 135) y de su particular papel en los dominios poéticos. Los rasgos de significado (como proyección, elevación y relieve) permiten considerar expresivos todos los enunciados poéticos que constituyen un momento particularmente denso en la consolidación formal de la convergencia entre los dos planos (expresión/contenido); por eso se destacan de los otros por su alta densidad de paralelismos estructurales y de isomorfismos, procedimientos responsables de que uno tenga la impresión de que una forma particular de contenido sólo puede ser manifestada por el recorte determinado de una expresión específica. Estas consideraciones tienen un impacto inmediato en la lectura, interpretación y práctica de traducción de poemas, lo que se pretende aquí demostrar, a través del ejemplo de traducción de una fábula de Fedro, escrita en metro yámbico.

poética de la expresión / métrica latina / poética y expresividad / traducción / Fedro I. 1.

The term “poetic expressiveness” refers to the multiple joints of the plan of expression, derived from the expressive value of the linguistic sign (ROSSET: 1970, 135) and its particular role in the field of poetry. The features of meaning, such as projection, elevation and salience, make it possible to consider expressive all poetic statements which constitute particularly dense instances in the formal consolidation of a convergence between the two planes (expression/content), and therefore it stands out from the others due to the high density of structural parallelisms and isomorphisms, which are procedures responsible for the impression that a particular form

---

<sup>1</sup> Doctor en Letras Clásicas por la Universidade de São Paulo (USP), Profesor Adjunto (Ph.D.) en la UNESP, *campus* de Araraquara, SP, Brasil, en el área de Lengua y Literatura Latinas, Departamento de Lingüística. Miembro de la SBEC (Brasil), de la SEC (Portugal) y de los siguientes grupos académicos certificados por el CNPq: a) “Linceu: Visiones de la Antigüedad Clásica”; b) “Verve (Brío): *Verbum vertere* - Estudios Poéticos, Traducción e historia de la traducción de textos latinos y griegos”; c) “PROAERA - Programa de Estudios Avanzados en representaciones de la Antigüedad”.

of content can only be expressed by cutting that same specific form of expression out. These considerations have an immediate impact on the reading, interpretation and practice of translating poems, which is intended to be demonstrated here, through an example of translation of a Phaedrus' fable, written in iambic meter.

poetics of expression / Old Latin metrics / expressiveness and poetics / translation / Phaedrus I. 1.

*Song is, after all, restructured time,  
toward which mute space is inherently  
hostile<sup>2</sup>.*

La métrica clásica griega y latina se ha encargado de identificar y catalogar fenómenos que aparecen en la superficie de los poemas y en su dimensión substancial. Incluso sus postulados teóricos se valen de la substancia de la expresión para orientar las direcciones concretas del análisis, verificadas también en la superficie textual, sin explotar la creación de nuevos significados que a menudo surgen de allí. Es por eso que se recomienda proponer otras formas de entender conceptualmente los fenómenos de la poética latina, de los cuales hace ya mucho tiempo que se ocupa la métrica, descartando el trabajo sobre la *substancia* de la expresión, para poner de relieve lo que se puede hacer con su *forma*.

Una nueva dirección y una utilización del estudio de la poética y de la métrica serán propuestas aquí, utilizando como breve ejemplo de lectura la fábula I. 1 del poeta latino Fedro (c. 15 a.C.-55 d.C).

Antes, sin embargo, es preciso rescatar y sintetizar algunas ideas y conceptos poéticos o lingüísticos, con el fin de formalizar una propuesta de abordaje para la lectura, basada, sobre todo, en el "carácter expresivo del signo lingüístico", como lo llamó Charles Rosset (1970: 135), y sus consecuencias para el análisis de poemas, en este caso, en lengua latina.

Es claro que se pretende hacer eso sin evitar formulaciones teóricas y sus aplicaciones inmediatas, puesto que

El conocimiento teórico puro siempre debe preceder al conocimiento aplicado. Pero, sin perjuicio de estudios más profundos, debe el

<sup>2</sup> BRODSKY (1987: 132): "La canción es, después de todo, el tiempo reestructurado, hacia el cual un espacio silencioso es intrínsecamente hostil." Todas las traducciones al español de este texto, hechas a partir de lenguas extranjeras antiguas y modernas, son responsabilidad de su autor, a menos que haya alguna observación contraria. El autor agradece al Prof. Matías Robbio la generosa revisión de la versión en español de este texto.

conocimiento estar siempre consciente de la deuda que tiene con el hombre y la sociedad. (HJELMSLEV 1991: 109)

Si un determinado signo, un ítem lexical, solo se explica por la inserción del sistema en la cultura, su tratamiento debe pasar también por el uso que de él se hizo, pues un sistema solo se valida por su uso, lo cual tiene que ver con la propia vida de los miembros de una comunidad lingüística que, por sus necesidades expresivas, utilizan idiomas que practican recortes particulares de la realidad. Este mismo hecho fue contemplado por Saussure, cuando introdujo, como una parte de las relaciones entre opuestos admitidas por la lengua, la noción del *valor*:

*Son contenu [de las palabras] n'est vraiment déterminé que par le concours de ce qui existe en dehors de lui. Faisant partie d'un système, il est revêtu, non seulement d'une signification, mais aussi et surtout d'une valeur, et c'est tout autre chose.*

*[...] Le Français "mouton" peut avoir la même signification que l'anglais "sheep", mais non la même valeur, et cela pour plusieurs raisons, en particulier parce qu'en parlant d'une pièce de viande apprêtée et servi sur table, l'anglais dit "mutton" et non "sheep" [...].*

*Dans l'intérieur d'une même langue, tous les mots qui expriment des idées voisines se limitent réciproquement [...]. Ainsi la valeur de n'importe quel terme est déterminée par ce qui l'entoure; il n'est pas jusqu'au mot signifiant "soleil" dont on puisse immédiatement fixer la valeur si l'on ne considère pas ce qu'il y a autour de lui; il y a des langues où il est impossibles de dire "s'asseoir au soleil". (SAUSSURE 1996: 160-161)*

Así, en la búsqueda de equivalentes que es la tarea de la traducción –de hecho, un eficiente proceso de lectura, porque implica un análisis meticuloso de las estructuras lingüísticas, así como del valor estimado por el uso que de él se hace en una cultura dada y aun porque da la oportunidad de salvar deuda con lo social de lo que habla el mismo Hjelmslev, ya mencionado aquí hace poco– es preciso tener en cuenta también este hecho: el del valor de los signos.

Y esto no se limita a los léxicos, sino que se extiende a toda clase de equivalencias expresivas: entre un texto producido por la cultura de partida y algún otro que se intente hacer equivaler en la cultura de llegada, es necesario prestar atención para que el valor de las formas de aquella esté contemplado, hasta donde sea posible, también en las de esta última.

Tal hecho fue también apreciado por Ivan Fónagy al comparar la traducción del contenido con la de la forma, en el célebre ensayo que es parte de los *Problèmes du Langage* organizado por Émile Benveniste (1966):

*Le principal objet de la traduction en prose est de traduire, par un simple mouvement de translation, le message de la langue originale vers la langue visée, en substituant à la forme a empruntée à la langue source une forme b empruntée à la langue cible. L'opération serait considérablement gênée si le traducteur devait s'astreindre à respecter les caractéristiques formelles de l'original dans l'emploi qu'il fait de la langue vers laquelle il traduit. C'est le contraire qui se passe, lorsque le traducteur s'attaque à la poésie. Ici, il retient et transpose certains traits de la forme a pour les reproduire dans la mesure du possible à l'arrivée, dans la forme b. (FÓNAGY 1966: 77).*

El gran mérito del pasaje aquí transcrito es, a nuestro entender, el hecho de que él encierra, en forma sintética, toda la teoría de la traducción que necesita una “poética de la expresión” (o de la “expresividad”), cuyo rasgo principal es justamente el respeto de las características *formales* del texto original, y la reproducción, en la medida de lo posible, de lo que es patrimonio común a la comunidad lingüística de una cierta época a quien se destina la traducción, es decir, de ciertos trazos de la *forma* de la primera que se busca reproducir en la segunda.

Cuando Fónagy emplea los términos prosa y poesía, no hace de ellos (según la comprensión posible, proporcionada por el examen de su ensayo) más que un uso emblemático, para dar la idea del texto en que predomina el nivel denotado del discurso *uersus* otro, en el cual lo que predomina es, al contrario, lo connotado.

El principio lingüístico-poético de la observación de trazos formales del texto, principio en que se afirma la primacía de la forma, que así queda por encima de la substancia, tiene, como se ve, impacto inmediato sobre la actividad de la traducción. Tal hecho no era extraño ni a los romanos antiguos, que, además, se ocuparon de él desde que tuvo inicio su literatura, y está garantizado por lo menos a partir de Cicerón que, respecto de sus propias traducciones de los discursos de Demóstenes y de Esquines, declara:

*Conuerti enim ex Atticis duorum eloquentissimorum nobilissimas orationes inter seque contrarias, Aeschini et Demostheni; nec conuerti ut interpres, sed ut orator, sententiis isdem et earum formis tamquam figuris, uerbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non uerbum pro uerbo necesse habui reddere, sed genus omne uerborum uimque seruaui. Non enim ea me annumerare lectori putauim oportere, sed tamquam appendere. Hic labor meus hoc adsequitur, ut nostri homines, quid ab illis exigant, qui se Atticos uolunt, et ad quam eos quasi formulam dicendi reuocent, intellegant<sup>3</sup>.*

<sup>3</sup> Cic., *De Op. Gen. Or.*, V, 14-15: “Traduje aquellos célebres discursos contrarios, de

El testimonio de Cicerón parece claro e inequívoco en sus preocupaciones formales, ya con la forma del contenido (*sententiis isdem et earum formis*), ya con la forma de la expresión (*tamquam figuris, uerbis ad nostram consuetudinem aptis*), o incluso con la integración de los dos planos en una forma única y expresiva, con los componentes de los dos planos solidarios entre sí (*genus omne uerborum uimque seruari* y [...] *ea me [...] lectori putari oportere [...] appendere*). La elección ciceroniana del verbo *appendere* ('pesar'), que se tradujo aquí con el sentido factual de 'hacer sentir el peso de', de apariencia algo insólita en el contexto en que aparece, es, ante todo, un acertado juicio acerca de la fuerza expresiva que se obtiene por la búsqueda de equivalencias en la lengua materna, y eso tampoco queda sin paralelo en la opinión de ciertos autores contemporáneos, como por ejemplo Hannah Arendt:

[Sobre la condición de una judía alemana emigrada en los EUA] Sin embargo, todo aquello que, para los que estaban a mi vuelta, era un país, tal vez un paisaje, un conjunto de hábitos y tradiciones, y, encima de todo, una mentalidad, para mí era una lengua. Y si yo de hecho hice algo conscientemente por la civilización europea, ciertamente nada más fue que el propósito deliberado [...] de no cambiar mi lengua materna por cualquier otra que ofreciesen o me forzasen a usar. Creía que, para la mayoría de las personas que no cuentan con un talento especial para las lenguas, el único término de comparación confiable para cualquier otra lengua que más tarde se aprenda es la lengua materna, y esto por la sencilla razón de que, en esta, las palabras usadas en la conversación común reciben su peso específico [subrayado nuestro], que orienta el uso y nos salva de los clichés inadvertidos, por medio de las innumerables asociaciones que, de forma automática y singular, surgen del tesoro de gran poesía con la cual esa lengua específica y ninguna otra fue agraciada. (ARENDR 1993: 171)

Traducir textos implica necesariamente enfrentar y superar dificultades inherentes a las diferencias que existen entre disposiciones específicas de naturaleza semántica, contenidas en el léxico de las culturas distintas que son transmitidas por las lenguas que se traducen, porque cada lengua recorta a su

---

dos de los más elocuentes atenienses, Esquines y Demóstenes; de hecho, no los traduje como un intérprete, sino como un orador, con los mismos pensamientos y su concatenación, tanto con las mismas estructuras como con palabras adecuadas a nuestras costumbres; en cuanto a éstas, no creí necesario recuperar palabra por palabra, sin embargo conservé toda la fuerza expresiva de su naturaleza. Por eso es que no me impuse el deber de numerarlas al lector, sino el de darles su peso específico. Este fue mi trabajo que pretende llevar al hombre de nuestro medio a que perciba que esto es lo que debe exigir de los que se pretenden 'áticos', y a qué patrón de elocución debe ser reconducidos."

propia manera la realidad. En el caso de los textos que contienen formas rítmicas en el plano de la expresión, es decir, de aquellos que fueron escritos en versos, habrá aún un problema agregado: será necesario buscar también, en la lengua de llegada, equivalencias expresivas para las formas métricas empleadas en el texto de la lengua de partida. Esto puede hacerse mediante la búsqueda de formas métricas consagradas por la tradición poética y literaria de la lengua de llegada, pero también buscándolas en las prácticas populares de versificación de la misma cultura para la cual el texto estaría siendo transpuesto. A veces estos dos procesos son equivalentes, es decir, las formas poéticas populares son consentidas y apreciadas también en la cultura literaria.

Esa equivalencia métrica, hay que decirlo, no se puede dar como si fuera un simple movimiento mecánico, que intente preservar variaciones rítmicas del texto original forjando ritmos desconocidos en el vernáculo. Así no basta constatar que, por ejemplo, el hexámetro es el verso épico por excelencia y es formado por seis pies dactílicos o espondeícos y buscar hacerlos equivaler, por ejemplo, a versos esdrújulos de dieciséis sílabas, en la búsqueda mecánica de un correspondiente para la figura prosódica del hexámetro latino en portugués, como lo hizo Carlos Alberto Nunes (1983)<sup>4</sup>; o hacerlos aun equivaler a versos de catorce sílabas, como lo hizo Péricles Eugenio da Silva Ramos, aduciendo que el tipo de verso empleado en su traducción era como el hexámetro por ser largo (“verso largo, como largos eran los versos de Virgilio”: RAMOS 1982:10), pues no hay en la literatura vernácula un esquema poético con semejante juntura de metros, o al menos que haya contado con éxitos literarios tan indiscutibles, al punto de estar fuera de todo cuestionamiento su uso. Tampoco se debería intentar una equivalencia con metros extraños al vernáculo, oriundos de otras tradiciones literarias o de baja frecuencia de empleo en el repertorio patrio, pues el resultado sería solamente un extrañamiento de la forma, en la cual el efecto del ritmo o se pierde o es suplantado por esa impresión de extrañamiento.

Esa cuestión puede ser encaminada por la afirmación vehemente de Jakobson que explicita en qué reside el peso del trabajo de la traducción: “Las lenguas difieren esencialmente en aquello que deben expresar y no en aquello que puedan expresar” (JAKOBSON 1985a: 69), afirmación que, por lo demás, se puede complementar con las palabras de Brodsky, para quien “[...] lyricism is the ethics of language and the superiority of this lyricism to anything that could be achieved within human interplay, of whatever denomination, is what makes for a work of art and lets it survive” (BRODSKY 1987: 137).

---

<sup>4</sup> En el frontispicio de NUNES (1983: 5), que es equivalente a la quinta página de la edición, se lee esto: “Tradução portuguesa de Carlos Alberto Nunes no metro original”, o sea, “Traducción al portugués de Carlos Alberto Nunes en el verso original” (los subrayados son nuestros).

El lirismo es conseguido, sobre todo, en función de las determinaciones prosódicas del lenguaje, tomadas con el mismo carácter deóntico y de mandamiento del deber-ser, apuntado en el texto de Brodsky y que también se manifiesta en la base de la diferencia entre los sistemas lingüísticos, tomados como competencia y actualización lingüísticas.

El carácter deóntico del lirismo y el enfrentamiento de la cuestión del deber-ser en la expresión interlingüística culminan con el texto poético en que, por fuerza de las necesidades expresivas del primero, las determinaciones prosódicas del segundo asumen papel capital, aún más tratándose del texto en verso, y más aún cuando las reglas de la versificación tienen elaboración tan clara y consistente cuanto lo tienen las de la poesía de la Antigüedad Clásica.

Así el lenguaje, del cual cada lengua es una manifestación, se vuelve sobre sí mismo, enfatizando el propio mensaje del proceso de la comunicación humana. Los enunciados de la comunicación cotidiana ya están provistos de una sonoridad y, más aún, de un ritmo placentero o no, por más inintencionado y aleatorio que este sea, hecho que determina las elecciones de los hablantes en cuanto a la manera en que organizan sus frases en el instante del discurso. Es justamente esa característica, germinal en la frase de la pura comunicación humana, lo que la poesía busca sistematizar en la métrica del poema, además de la forma recortada en el contenido y en la expresión de la frase latina:

En poesía, las ecuaciones verbales son elevadas a la categoría de principio constructivo del texto. Las categorías sintácticas y morfológicas, las raíces, los afixos, los fonemas y sus componentes (rasgos distintivos) – en suma, todos los constituyentes del código verbal– son confrontados, yuxtapuestos, colocados en relación de contigüidad de acuerdo con el principio de semejanza y de contraste, y transmiten así una significación propia. La semejanza fonológica es sentida como un parentesco semántico. Los *calembures* o, para emplear un término más erudito y tal vez más preciso, la paronomasia, reinan en el arte poético; ya sea esta dominancia absoluta o limitada, la poesía por definición es intraducible. Solo es posible la transposición creativa [...]. (JAKOBSON 1985b: 72)

Además, es siempre importante recordar que la estructuración del texto poético presupone, para ser poesía de hecho y no otra cosa, la valorización y la densidad de aspectos latentes del lenguaje, pero que no tienen, en la mera comunicación usual, ni función importante ni urgencia. Esto se da, por ejemplo, a fin de que

[...] leamos el desarrollo de las ideas acompañando una cierta fluencia de las palabras, que ya organizaron, implícitamente, en un orden de lectura, sin el cual la comunicación poética no existe, y el texto queda destruido, ya que su intención fundamental fue la de invocar un ritmo de lectura, ritmo

este, preexistente en el orden, elección y selección de las palabras en el texto. (FERNANDES-BATISTA 1978: 3)

Es preciso ver, sin embargo que a pesar de no haber arte sin ritmo, ese ritmo es creado, en el presente caso, por una poética, o aun por el concurso de rasgos lingüísticos valorizados en el seno de un segundo sistema que se vale de una lengua particular como primer sistema.

Es por ser la poesía esencialmente intraducible por lo que no se puede considerar las traducciones de poemas como sustitutos, lo que proporciona una razón más para practicar “transposiciones”, como las llama Jakobson, buscando apoyo en formas equivalentes en la lengua y en la cultura para la cual se destinan, prestando atención a todos los niveles del lenguaje sin privilegiar a ninguno de ellos. El concepto jakobsoniano sostiene la afirmación de Brodsky, en la que este texto está basado hasta aquí, siempre que se emplee el término “equivalencia”, como se constata en el siguiente pasaje: “Translation is a search for an equivalent, not for a substitute. It requires stylistic, if not psychological, congeniality” (BRODSKY 1987: 140).

La traducción es, según Brodsky, la transferencia de un sistema lingüístico a otro para la producción de equivalentes. En el caso de la poesía, cabe preguntar qué es de hecho transferible de un sistema a otro, porque, si la poesía es su forma, su ritmo, su melodía, el efecto de un poema sólo se da integralmente en las actualizaciones practicadas por el poeta en el sistema de partida, del que la traducción solo puede ser una imagen aproximada, un equivalente, con evidentes limitaciones (el sistema lingüístico de llegada no es el sistema de partida, por parecido que sea), y que no será jamás capaz de sustituir al original, por la imposibilidad de dicha tarea. Es en este sentido en el que se debe entender y al que remite la afirmación de Jakobson sobre la imposibilidad de la traducción, restando, como tarea viable, la transposición de –es lícito añadir– los efectos del sentido producidos en la lengua original.

Ese punto de vista crea obligaciones en cuanto a ofrecer, a los dominios de lo social, como quiere el mismo Hjelmslev aquí ya citado, traducciones que busquen las equivalencias de tales características entre el sistema de partida y el de llegada, equivalencias estas que se producirán siempre que la psiquis del hablante de ese idioma reconozca los isomorfismos de expresión y contenido, acentuados por los movimientos rítmicos creados por el verso que, para el traductor, sea una recreación posible de la métrica empleada por el autor latino sobre el cual se han invertido sus esfuerzos interpretativos y traductores.

De esta manera la búsqueda de las equivalencias será siempre la búsqueda del reconocimiento, en una lengua materna dada, de la grandeza de un autor dentro de su cultura a través, principalmente, de la recreación de los efectos de sentido de sus piezas literarias, valiéndose el traductor de todos los medios expresivos posibles, consagrados por la tradición literaria de su propia cultura.



Para una lectura/traducción de un texto poético clásico, es preciso también prestar atención a su *ethos* predominante, esto es, al tono general del poema o aun al recorte de su forma de contenido, para buscar equivalencias de ese nivel que puedan ser edificadas sobre los esquemas rítmicos de la expresión, conocidos y fácilmente asimilados por el lector y el oyente, que entonces lo sentirá como una melodía verbal posible, paladeable y natural según las costumbres literarias de la cultura para la cual se traduce. Así se traducen, así se trasladan las culturas, y se llega a un momento de civilización que es, al fin y al cabo, la sumatoria de esos traslados, nuevamente conforme a Brodsky: “Civilization is the sum total of different cultures animated by a common spiritual numerator, and its main vehicle –speaking both metaphorically and literally– is translation” (BRODSKY 1987: 139).

En suma, una lectura, análisis y/o traducción de un texto poético deberá estar atenta a todos los niveles lingüísticos –fonético-fonológico (ritmo métrico, aliteraciones, asonancias, etc.), sintáctico-semántico (semejanzas y diferencias entre categorías gramaticales, puestas de relieve en el nivel anterior) y textual-discursivo (procedimientos de cohesión y coherencia, motivados por los dos niveles anteriores)– porque la forma del poema (dimensiones métrica, frástica, retórica, etc.) recorta la lengua original, que se utiliza como materia prima del arte. El análisis practicado por la traducción debe, pues, tener en cuenta todos los presupuestos formales del arte poética, que se caracteriza por el aprovechamiento del lenguaje verbal como materia prima, aprovechamiento este que puede ser ilustrado por un esquema en que la lengua, el sistema I, es re-codificado por la poética, el sistema II, generando un signo poético que, como unidad mínima resultante de la superposición de sistemas, puede ser ilustrado de la siguiente forma:

SISTEMA I			SISTEMA II	
Signo Lingüístico			Signo Poético	
		Forma		Forma
Plano del Contenido	A: masa del pensamiento	A': conjunto de trazos sémicos	A + A'	Relaciones entre signos (seleccionados por su sonido y por su adecuación a los metros y a las clases de palabras elegidas, etc.), operadas por procesos metafóricos, paronomásticos, etc.
Plano de la Expresión	B: sonidos articulados	B': conjunto de fonemas	B + B'	Sílabas cuantitativas en secuencia de valor fonológico, esto es, rítmicos (metros).

De esa manera, todo el conjunto de signos que desempeña funciones expresivas con auxilio de factores prosódicos (los pies métricos y los versos que ellos constituyen, las cesuras, las aliteraciones etc.) se ofrece a la memoria, que tiende a capturarlos como forma particular y exclusiva de un sentido único, que es motivado por esa forma. Así, la memoria tiende a reproducir ese sentido tal como fue engendrado en el verso, lo que significa que el verso es capaz de cristalizar y solidificar su forma lingüística.

Como quiera que sea, la aprehensión de todos los niveles se debe dar en la medida en la cual el propio texto lo propicie, porque “la ‘poeticidad’ no consiste en agregar al discurso ornamentos retóricos; implica, antes, una total reevaluación del discurso y de todos sus componentes, cualesquiera que sean” (JAKOBSON 1985b: 161), puesto que todos los expedientes posibles son como una virtualidad a disposición del poeta, pudiendo él hacer uso de cuanto quiera, con la intención de producir todos los isomorfismos que se juzguen útiles para aumentar la tensión expresiva de su texto.

Antes de pasar a una pequeña muestra de cómo podría y debería comportarse una lectura o análisis y traducción de texto clásico latino de acuerdo con las propuestas presentadas en este artículo, es del todo conveniente recordar las famosas palabras del poeta latino Marcial que, acerca de sus epigramas, señaló:

*Sunt bona, sunt quaedam mediocria, sunt mala plura  
quae legis hic: aliter non sit, Avite, liber.*

*Aqui lês dois versos bons,  
três passáveis, mil ruins:  
não há outro modo, Avito,  
um livro se faz assim<sup>5</sup>.*

Lo mismo también se podría decir de cualquier traducción poética, como la que se leerá más adelante, a partir de la fábula de Fedro I. 1. De esa manera, a continuación se encuentra una pequeña muestra de lectura/traducción basada en el análisis de algunas homologías entre contenido y expresión de un texto latino, también a través del estudio de la métrica yámbica empleada por el autor, y realizada de acuerdo con las orientaciones teóricas hasta aquí propuestas: el texto escogido es la fábula I. 1 de Fedro, en la que se procurará estudiar la relación substancia X/ forma X/expresión poética e individual, con

<sup>5</sup> Mart. I. 16; traducción en versos sietesílabos (o heptasílabos) de DEZOTTI (1990: 151). Una traducción en español podría tener tal vez este aspecto: “Hay aquí dos versos buenos, / tres pasables y mil malos: / no hay otro modo, Avito,/ así se compone un libro.”

el fin de verificar la relación existente entre unidades lingüísticas y unidades del verso, es decir, investigar cómo ocurren los encuentros y el aprovechamiento de la lengua latina en el nivel métrico del poema.

El texto de Fedro aparecerá aquí, cabe señalar, como uno de los muchos ejemplos, disponibles en el inmenso cuerpo de la literatura latina, en que es posible comprobar cómo un poeta muestra toda su habilidad al adecuar la lengua latina a las posibilidades métricas del verso elegido, a tal punto que se llega a la pregunta de si es el verso lo que ayuda a mejorar la lengua o viceversa.

El análisis de la fábula I. 1, a pesar de ser breve, consistirá en leer a Fedro no por la coherencia narratológica o por la falta de ella, sino como el poeta que es. Bajo esa perspectiva, si la lectura no faculta a poner en descubierto algo “nuevo”, vale al menos el esfuerzo de interpretar un proyecto artístico que, en Roma (o en cualquier parte), lleva a los hombres sensibles al lenguaje verbal de su tiempo a generar textos que son artefactos de poética y que, como tales, no consisten sólo en uno u otro nivel de la narratividad del texto, con todos sus posibles elementos característicos (personajes, tiempo, isotopías, contenido en fin), sino que consisten también en la propia poeticidad, que surge de la cadencia de la lengua latina articulada en una forma particular de frase melódica, que es la frase poética (en el presente caso, la de la fábula), bien como en el tratamiento dado a la lengua por el poeta, en su aspecto de artesano del lenguaje y emprendedor de contrastes prosódicos y, por lo tanto, de artista que enriquece y hasta instaure su lengua en ámbito literario.

El análisis del poema de Fedro consistirá entonces en mostrar, por ejemplo, cómo el efecto del sentido de unidad es obtenido por la superposición de los dos sistemas, el de la lengua y el de la métrica, lo que se podrá verificar por el examen de la frecuencia con la que el verso recorta y separa o no el léxico y la sintaxis latina, y en qué circunstancias expresivas eso ocurre, es decir, en conjunción con qué situaciones de sentido, presentes e indicadas en el plano de contenido del poema.

De esta forma, si se marcan todas las señales de escansión de que se vale la métrica tradicional a fin de indicar las cantidades de sílabas poéticas (breve  $\breve$ , larga  $\text{—}$  y, en nuestra notación, la señal  $\text{˘}$ , que corresponderá a la cantidad breve de la lengua, neutralizada en posición de fin de verso y, por lo tanto, podrá ocurrir también en esa posición, en lugar de una sílaba larga), constituyentes de los pies (separados por la señal  $|$ ), que engendran los ritmos de los versos (en cuyo desarrollo se señalan también los sándis  $\text{— } \cup \text{—}$ , las sinalefas  $\text{— } \hat{\text{—}}$  y las cesuras  $\text{— } || \text{—}$ ), cualesquiera que sean ellos, en este caso los del metro yámbico, el poema I. 1 de Fedro quedará representado como se muestra a continuación.

El texto latino reproducido es el establecido por A. Guaglianone (1969), y se presenta con las señales de escansión hechas por nosotros para este trabajo. El texto que representa una búsqueda de la equivalencia en vernáculo para el texto latino es una tentativa de traducción heptasilábica, en la que se

intentó buscar algunos efectos de sentido, tanto en lo tocante al aspecto métrico cuanto en lo tocante a su aprovechamiento para realzar los niveles del lenguaje, ya sea fonológicos o sintácticos o aun semánticos, que se aglutinan en relaciones isomorfas en el texto:

*PRIMVS LIBER FABVLARVM*

*Lupus et agnus*

Ād rī | uum~ ěūn | dēm || lūpū | s.ĕt āg | nūs uē | nērānt  
 sītī | cōmpūl | sī; || sūpē | rīōr | stābāt | lūpūs  
 lōngē | que~ ĩnfērī | ōr āg | nūs. || Tūnc | fāce~ ĩm | prōbā  
 lātro~ ĩn | citā | tūs || iūr | gī | cāsam~ ĩn | tūlit.  
 ‘Cūr’ ĩn | quīt ‘tūr | búlēn | tām || fē | cistī | mīhī  
 āquām | bībēn | tī?’ || Lā | nīgēr | cōntrā | tīmēns:  
 ‘Quī pōs | sūm, quā~ | sō, || fācē | rē, quōd | quērērs, | lūpē?  
 Ā tē | dēcūr | rit~ | ād | mēō | s.ĥāstūs | līquōr’.  
 Rēpūl | sūs~ | lē || uē | ritā | tīs uī | rībūs:  
 “Ānte~ hōs | sēx mēn | sēs || māle~ ā | ĩt, dī | xīstī | mīhī’.  
 Rēspōn | dīt āg | nūs:~ ‘Ēquī | dēm || nā | tūs nō | n.ĕrām’.  
 ‘Pātēr~ hēr | clē tūū | s.~ | ĩlle~ ĩn | quīt, || mālē | dīxīt | mīhī’.  
 Ātque~ ĩtā | cōrrēp | tūm || lācē | rāt~ | ĩn | iūstā | nēcē.  
 Hāc prōp | tēr~ | lōs || scrīp | ta~ | ēst.~ | hōmī | nēs fā | búlā,  
 quī fic | tīs cā | sīs | ĩn | nōcēn | tēs~ | op | prīmūnt.

*PRIMEIRO LIVRO DE FÁBULAS<sup>6</sup>*

*O lobo e o cordeiro*

*Confluíram a um mesmo riacho*

*um cordeiro e um lobo mau*

*pela sede compelidos.*

<sup>6</sup> Para facilitar la comparación, se ofrece la siguiente versión (en prosa) castellana de los setesílabos portugueses: “Primer libro de fábulas. El lobo y el cordero: Convergieron en un mismo riachuelo / un cordero y un lobo malo / por la sed obligados. / Más arriba estaba el lobo / más abajo el corderito. / Por el estómago insaciable, / excitado, el asesino, una riña comenzó: / ‘¿Por qué embarraste / mi agua mientras bebo?’ / Y temblando el lanosito: / ‘¿Como puedo hacer eso / que me dices, señor lobo, / si es de ti que la fluida agua / corre hasta mis tragos ávidos?’ / Repelido por la fuerza / de la verdad, él responde: / ‘Ya hace seis meses ahora, / muy mal de mí hablaste.’ / A lo que el cordero responde: / ‘¡Yo ni había nacido!’ / ‘¡Fue tu padre, entonces, por Hércules!’ / retrucó el lobo malo. Y así se come al corderito, / golpeado por injusta muerte. / Esta fábula es para los hombres / que oprimen a los inocentes, / alegando falsas causas.”

*Mais acima estava o lobo,  
 mais abaixo o cordeirinho.  
 Pelo estômago insaciável  
 excitado, o assassino  
 uma briga começou:  
 “Por que foste enlamear  
 minha água, enquanto eu bebo?”  
 E tremendo o lanosinho:  
 “Como posso fazer isso  
 que me dizes, senhor lobo,  
 se é de ti que a fluida água  
 corre até meus goles ávidos?”  
 Repelido pela força  
 da verdade, ele responde:  
 “Já faz seis meses agora,  
 muito mal de mim falaste”.  
 Ao que o cordeiro responde:  
 “Eu não era nem nascido!”  
 “Foi teu pai, então, por Hércules!”,  
 retrucou o lobo mau.  
 E assim come o cordeirinho,  
 apanhado em injusta morte.  
 Esta fábula é p’ra os homens  
 que vitimam os inocentes,  
 alegando causas falsas.*

Es notable el aprovechamiento que el autor hace del verso elegido: se trata del senario yámbico, verso compuesto idealmente de seis secuencias de yambos, mas –advierten los manuales de métrica antiguos y modernos– tal esquema métrico-prosódico raramente es *puro*, esto es, generalmente no ocurre con las seis unidades yámbicas ideales, porque admite, en todos los pies, una excepción hecha al final (cuya substitución por un espondeo o troqueo lo convierte en escazonte), dando lugar a innumerables substituciones. El yambo es un pie formado por una sílaba breve y otra larga (  $\sim$   $\bar{\sim}$  ), es decir, es un pie de tres tiempos primarios o moras; siendo así, ese metro admitirá que un yambo sea substituido por otro pie de tres tiempos, como por ejemplo, el tríbraco (  $\sim$   $\sim$   $\sim$  ) o el opuesto del yambo, el troqueo (  $\bar{\sim}$  ), pero también por uno de cuatro tiempos como el espondeo (  $\bar{\bar{\sim}}$  ) o el dáctilo (  $\bar{\sim}$   $\sim$   $\sim$  ) o su opuesto complementario, el anapesto (  $\sim$   $\sim$   $\bar{\sim}$  ), o aun el proceleusmático (  $\sim$   $\sim$   $\sim$   $\bar{\sim}$  ).

Se puede decir, por lo tanto, que el senario yámbico sigue sólo dos restricciones básicas: 1) que contenga por lo menos un yambo, es decir, aquel del último pie que, por tener la última sílaba en posición de neutralización prosódica, podría tener también una breve en lugar de la esperada larga en la segunda sílaba de ese pie; 2) que las otras unidades sean formadas por pies métricos

de tres o cuatro moras y no por arreglo aleatorio de cantidades silábicas, como se supone que sería el caso del habla usual y de buena parte de la prosa de la lengua común de comunicación.

Dada la enorme variabilidad potencial del senario yámbico, es notable que, en la fábula I. 1, Fedro se haya valido de todas las substituciones posibles –excepción hecha del pie proceleusmático– sin embargo, también repartió la concentración de yambos que se sitúan en otros pies que no sean el sexto y último, sólo en la primera mitad de la fábula; esto es, de los quince versos que la componen, la mayor concentración de yambos se encuentra hasta el verso nueve (cf.: dos yambos en los versos 2, 3, 5 y 6; tres yambos en el verso 1, y cuatro yambos en los versos 4, 6 y 8; y, en fin, cinco yambos en el verso 9), siendo que el noveno verso es justamente el único que contiene cinco yambos, es decir, es casi un yámbico puro.

Cabe señalar también que el yambo es un pie de ritmo ascendente y rápido, que se presta a la ligereza de la narración, y también por eso él fue ampliamente utilizado por los comediógrafos latinos. Se puede decir, entonces, que el ritmo narrativo de la fábula I. 1, de modo general, camina ágil y veloz hasta, por lo menos, antes del momento en que el lobo habla en el verso 5 (con cuatro espondeos que, en el contexto y la economía narrativa de la fábula, sugieren un cierto tono amenazador y arrastrado de quien, por ejemplo, habla pausadamente y entre dientes), y aun después, en el momento en que el lobo se siente tocado por el vigor de la verdad que el cordero dispara directamente contra él (como se dice en el verso 9), o sea, en su segunda plática, en el verso 10, que también es marcada por una lentitud forjada por pies de cuatro tiempos, es decir, dos espondeos, un dáctilo y dos espondeos más, en los que se podría intuir el mismo tono amenazador de antes, ahora mucho más fuerte inclusive. En el verso 11, los espondeos se prestan a enfatizar la respuesta del cordero.

La réplica del lobo en el verso 12 contiene nuevamente pies de cuatro tiempos (uno anapesto, uno dáctilo y dos espondeos). El cruel destino del corderito, en el verso 13, es subrayado también por cuatro pies de cuatro tiempos.

Finalmente la sentencia moral es proferida en los dos últimos versos, con siete espondeos y un dáctilo contra apenas cuatro yambos en total.

Tal densidad de dáctilos y espondeos no realiza un incremento en la tensión narrativa de la historia sólo porque son pies de cuatro tiempos: lo hace también porque promueven una inversión en el ritmo de elocución, ya que ambos son pies de ritmo descendente, por lo tanto, exactamente lo opuesto del ritmo de los pies yámbicos que, en la primera mitad de la fábula, o sea hasta el verso 9, se presentan de modo equilibrado o predominante, forjando un encaminamiento para el enredo que conduce al clímax o a la tensión máxima, que se da principalmente a partir de la segunda conversación del lobo, que va a decretar en la secuencia el fin del agraviado corderito.

Debe quedar claro que estas notas de lectura están muy distantes de agotar las posibilidades de comprender los efectos de expresividad poética producibles en un poema. En una oportunidad futura se podrá, por ejemplo, tomar sistemáticamente término a término, estudiando la distribución de sus sílabas para formar los pies y procurando verificar en qué situaciones discursivas eso ocurre, o aun explotar los sentidos de los étimos de cada término subrayado y su valor en la cultura romana, para ver si y cómo el verso despierta nuevos significados en el nivel de la connotación; o, entonces, tomar las cuestiones del modo y del tiempo verbales en relación al contexto general, así como los procesos de cohesión interoracional, verificando cómo se construyen las parataxis y las hipotaxis en función del sentido impuesto por el discurso poético, entre otras posibilidades.

A modo de conclusión y porque las traducciones, en prosa, o aun con mayor razón, poéticas, padecen siempre las más variadas críticas, recordamos la cita anteriormente realizada de un epigrama de Marcial sobre la calidad de los versos leídos. Sobre eso, deseamos hacer también nuestras las palabras de cierto autor que, al traducir una secuencia de versos latinos, hizo que fueran acompañados de las siguientes observaciones:

De esta versión en portugués debo decir, para ser sincero, que tengo mis dudas, o mejor, no tengo ninguna duda en cuanto a la modestia de los resultados, en lo tocante a la expresión plástica [...]. Entretanto, yo la mantengo. En primer lugar para oponerme al pésimo gusto que acompaña el error teórico en que trabajan los que piensan que pueden traducir poemas, ofreciendo en su lugar sucedáneos en prosa, por más que sea retóricamente elaborada y atractiva.

La consecuencia es, como se sabe, la falsa impresión de que lenguas modernas, el portugués, por ejemplo, son más difusas, más engarzadas en su poder expresivo que las lenguas antiguas; como si el enfrentamiento verso-prosa, tratándose de lenguas modernas, no ofreciera el mismo resultado. Con eso, no se percibe que se está dando el mayor refuerzo al prejuicio contenido en el principio igualmente falso de la lengua sintética *versus* la lengua analítica. Mis versitos poseen por lo menos la hombría de dejar a la muestra las marcas del taller bruto donde fueron trabajados a navaja. Con esto, dan la oportunidad a la corrección, al mejoramiento por parte de quien los lea con ojos y oídos honestos, sin cualquier riesgo de prejuicio para el poeta vertido. Cualidades y defectos de decasílabos se aprecian y se corrigen siempre en el ámbito de una poética de los propios idiomas modernos que los generaron. Jamás podrán, por lo tanto, ser consignados al poeta antiguo, rigurosamente adscrito a otros cánones en materia de la labor poética, y con sus cánones aun más inflexibles y limitadores.

¿Pero cómo mantener igual independencia en la prosa, cuyas reglas, sin marcas explícitas en relación a las exigencias rítmicas, son infinitamente

más sutiles? Fuera de mi solución de compromiso [...] tal vez sólo alguien como Guimarães Rosa tenga la respuesta. (LIMA 1985: 9-10)

## Bibliografía

- ARENDE, H. (1993) *A dignidade da política*, tradução Helena Martins et al., Rio de Janeiro.
- BRODSKY, J. (1987) "The child of civilization", en *Less than one*, New York, pp. 123-144.
- DEZOTTI, J. D. (1990) *O epigrama latino e sua expressão vernácula*, Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- FERNANDES, J., BATISTA, O. A. (1978) *A polifonia do verso*, Rio de Janeiro.
- FÓNAGY, I. (1966) "Le langage poétique: forme et fonction", en BENVENISTE, E. et al, *Problèmes du langage*, Paris, pp. 72-116.
- GUAGLIANONE, A. (ed.) (1969) *Fabulae Aesopiae Phaedri Augusti Liberti Liber Fabularum*, en *PHI-5 – Latin Texts and Bible Versions* (CD-ROM).
- HJELMSLEV, L. (1991) "A forma de conteúdo da linguagem como um fator social", en *Ensaio linguísticos*, trad. A. P. Danesi, São Paulo, pp. 103-109.
- JAKOBSON, R. (1985a) "Aspectos linguísticos da tradução", en *Linguística e comunicação*, trad. I. Blikstein e J. P. Paes, São Paulo, pp. 63-72 (12ª ed.).
- JAKOBSON, R. (1985b) "Linguística e Poética", en *Linguística e comunicação*, trad. I. Blikstein e J. P. Paes, São Paulo, pp. 118-162 (12. ed.).
- LIMA, A. D. (1995) "Superação de restrições métricas do hexâmetro latino", Araraquara, artigo inédito.
- NUNES, C.A. (1983) "Frontispício", en P. VERGILIUS MARO, *Eneida*, trad. de Carlos Alberto Nunes. Brasília/São Paulo.
- RAMOS, P.E.S. (1982) "Nota Preliminar", en VIRGÍLIO, *Bucólicas*, trad. Péricles E. da S. Ramos, São Paulo, pp. 7-11.
- ROSSET, C. (1970) *L'enseignement élémentaire du Latin*, Paris, Université de Paris IV (thèse polycopié).
- SALISSURE, F. (1996) *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bailly et Albert Séchehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger, édition critique préparé par Tullio de Mauro; Postface de Louis Calvet, Paris.
- YON, A. (ed.) (1964) *Cicéron, L'Orateur, Du meilleur genre d'orateurs*, Paris.

Fecha de recepción: 17-11-2012

Fecha de aceptación: 31-03-2013