

Alfonso Reyes, traductor de la Ilíada: ¿un nuevo poeta épico?

0. Introducción

La traducción no suele atraer la mirada de los críticos literarios. No es distinto en el caso del mexicano Alfonso Reyes (1889 – 1959) -autor recientemente reivindicado por Barili (1999), Conn (2000), Houvenaghel (2001 y 2003), Pineda Franco y Sánchez Prado (2005)-, cuya labor de traductor no ha recibido la atención que merece. La traducción predomina en dos momentos de la carrera de Reyes. El joven Reyes, quien tiene que sobrevivir a base de su labor de traducción, traduce mucha literatura moderna cuando reside en Europa.¹ El Reyes ya maduro, en circunstancias que ya no tienen nada que ver con la necesidad, emprende la traducción de la *Ilíada*. Es esta última traducción de Reyes, muy distinta de las primeras, que nos va a ocupar en el presente estudio.

La traducción² del poema homérico es emprendida por Reyes en 1948 dentro del marco de una asignatura de literatura griega impartida por él; a partir de entonces sigue siendo una preocupación obsesiva hasta su muerte en diciembre de 1959. Testigos elocuentes de la importancia concedida por Reyes a su último gran proyecto son su diario -en el cual el escritor menciona cada día los progresos de la traducción³- y su colección de sonetos *Homero en Cuernavaca*⁴ -una válvula de escape en la que el traductor Reyes despeja el camino al poeta y se expresa líricamente sobre el texto que le ocupa como traductor-. En las notas reveladoras del diario, leemos cómo Reyes trabaja “como un león” en “su *Ilíada*”, y cómo el proyecto traductor, aunque siendo muy duro, le cautiva a tal punto que de entusiasmo pierde el sueño.⁵ Es que la tarea afrontada no es para menos: si la traducción suele considerarse una ocupación modesta en círculos literarios, el plan de traducir el antiguo poema épico enorme (unos 15 000 versos) del griego clásico al español moderno dista mucho de ser un proyecto

¹ En aquella época juvenil en Madrid y París (1914-1927), Reyes traduce varias obras de Chesterton, Stevenson, Sterne y Chéjov. Para más detalles, véase la bibliografía.

² Reyes no puede terminar el proyecto, sino que traduce los 9 primeros cantos, conjunto que publica en 1951 y que titula *Aquiles agravado*. En junio de 1951 sufre un ataque cardíaco y sólo podrá continuar la traducción del décimo canto en marzo de 1956. Por razones de salud, nunca llegará a traducir el décimo canto en su totalidad y el fragmento traducido permaneció sin editar. Se incluye la traducción de los 9 primeros cantos de la *Ilíada* en las *Obras Completas* (1968: 90-338). Recientemente, en 1997, en una *Antología* editada por el FCE se ha recogido, a modo de ejemplo de su trabajo como traductor de poesía, un episodio de su versión de la *Ilíada*.

³ Desde 1948 hasta mediados de 1951, el diario contiene notas sobre la traducción de los 9 primeros cantos y la preparación del manuscrito para la edición.

⁴ Poemas escritos cuando por imperativos de salud tiene que residir en Cuernavaca y publicados por Tezontle en 1952.

⁵ Diario de noviembre de 1949 (vol. 11, fol. 11). Citado por E. Mejía Sánchez, introducción del tomo X de las O.C. de Reyes, p. 11.

humilde. Sin embargo, la obra ambiciosa y dificultosa que Reyes no se puede alejar de la mente en la última decena de su vida no les ha intrigado a los críticos.⁶

En este estudio, nos hemos centrado en el aspecto que constituye el mayor desafío para el traductor de la *Ilíada*, a saber, la reproducción de las características épicas del poema. Se trata concretamente de los rasgos relacionados con el carácter oral de la tradición de aquel entonces, tales como las estructuras típicas de la mnemotécnica o la composición en hexámetros. El poeta épico disponía en aquella época de un formulario tradicional – un amplio abanico de fórmulas intercambiables tales como el epíteto, el patronímico o la expresión tautológica – apto a las exigencias métricas de la epopeya. La tarea de encontrar una equivalencia formal en la narración moderna para estas técnicas propias de la poesía oral, se presenta problemática. El traductor moderno tiene que decidir si opta por reproducir o quitar los rasgos formales típicos de la poesía épica. A través de este estudio, queremos sacar en claro cuáles han sido las opciones de Reyes: nos preguntamos cómo y en qué medida su versión conserva la forma tradicional de la antigua epopeya.

1. La versificación

Para el antiguo poeta épico, quien componía su obra oralmente, la versificación es un código formal que determina fundamentalmente la composición y que resulta superior a otros aspectos del poema tales como la selección del vocabulario o el orden de las palabras.⁷ Empecemos, pues, por considerar el funcionamiento de dicho código predominante de la epopeya.

⁶ La escasa literatura que sí existe sobre el traslado de la *Ilíada* se limita por lo general a elogiar la versión de Reyes, citando algunos pasajes particularmente logrados y comparándolos –no con el original griego, sino- con otras traducciones al español de la *Ilíada*. Ejemplos se encuentran en *Páginas sobre Alfonso Reyes* (1957). Este libro se publicó a causa de los cincuenta años de escritor de Reyes en 1955. I. Düring (1955: 65–66) se cuenta entre los últimos, afirmando prudentemente: “Es bien sabido que Reyes ha traducido la primera parte de la *Ilíada*. No es propio que un extranjero con escaso conocimiento de la lengua castellana se atreva a pronunciar un juicio sobre esta bella traducción. Nos permitimos, sólo, citar algunos versos admirables: *Hora vendrá en que caigan la sacrosanta Ilión [...]*” Düring cita los versos 469-478 y 482-484 de la famosa escena de la despedida entre Héctor y Andrómaca.

⁷ “[...] Homeric scholars have shown that the language of of the Iliad and Odyssey is a poetic language made to suit the needs of the verse [...]” (Parry 1971: 325).

1.1. El metro

Empecemos por considerar la forma métrica típica de la epopeya. El marco métrico en el cual toda esta poesía se forma es el *hexámetro*⁸ Este sistema es, como era normal en la poesía griega antigua, un sistema métrico cuantitativo, i.e. basado en la alternancia de sílabas largas y breves, y por esto difícilmente comparable con el verso tónico de la poesía occidental moderna. En la inmensa mayoría de los versos una cesura en el tercer pie divide el verso en dos hemistiquios o κλά (Wace 1963: 20). El ritmo no sólo le sirve al poeta épico de instrumento mnemotécnico, sino que también le ayuda a ordenar y expresar sus ideas. Efectivamente, los κλά no constituyen meras unidades rítmicas esenciales para el arte hexamétrico sino que son asimismo entidades de sentido, de idea.⁹ (definición más exacta de unidad de idea) Se trata, según Fränkel (... : ...), de elementos cognitivo-lingüísticos.

Conociendo la predominancia del hexámetro en la composición formal de la epopeya, así como su relevancia en el nivel del contenido, veamos cómo Reyes soluciona el problema del metro en su versión. El traductor explica en el prólogo que no ha optado por el hexámetro, ni por el endecasílabo, sino por el alejandrino¹⁰, un verso de catorce sílabas, generalmente dividido en dos hemistiquios de igual extensión, que son separados por una fuerte cesura (Forradellas).¹¹ Reyes ha optado por este tipo de verso porque le parecía “en cierto modo, lo más semejante al hexámetro” (prólogo: 92). Aparte del hecho que el antiguo metro es un metro cuantitativo¹², mientras que los versos modernos son generalmente tónicos (discrepancia entre la poesía antigua y moderna observada por Reyes), este tipo de verso tiene semejanzas marcadas con el hexámetro. En primer lugar el número de sílabas es comparable. Las catorce sílabas del alejandrino corresponden a los doce a diecisiete del hexámetro. Un segundo parecido es la cesura en el medio, que aparece a menudo en el hexámetro de Homero

⁸ El *hexámetro dactílico cataléctico*, un verso construido en seis πόδα o μέτρα (*pies*).⁸

⁹ En efecto comprobamos que Homero, más frecuentemente que los escritores épicos posteriores, tales que Virgilio, concluye una idea al final del verso (Parry 1971: 265). Se apega pues al hexámetro para elaborar sus ideas. Para Homero, el verso no sólo es una unidad métrica, sino también una unidad de sentido de modo que el metro se convierte no en un objetivo sino en un instrumento para expresar sus ideas.

¹⁰ “Puestos al verso, ¿por qué no el hexámetro? En las dimensiones del poema, temí que nadie lo soportara; aparte de que sería una traducción chapucera, bárbara, de la antigua cantidad silábica al acento rítmico moderno. [...] Prescindi del endecasílabo, bridón de nuestra “epopeya culta”. Y me pasé al alejandrino – en cierto modo, lo más semejante al hexámetro-, que me daba un molde más amplio que el endecasílabo y cuya prosapia medieval consta en el *Mío Cid* y en el “mester de clerecía”.” (Reyes en su prólogo, O.C. t. XIX: 92)

¹¹ El ritmo es yámbico y la sexta sílaba del hemistiquio lleva generalmente el acento estrófico. Este tipo de verso era popular en la poesía narrativa castellana medieval, pero cayó en desuso a partir del siglo XV. Fue reivindicado en la segunda mitad del siglo XIX, desplazando versos como el endecasílabo, hasta convertirse en el verso probablemente más popular en el siglo XX.

¹² i.e. el ritmo se basa en la alternancia de sílabas largas y breves, sin respetar el acento tónico de las palabras.

y que aparece casi siempre en el alejandrino. Pongamos un fragmento ilustrativo de la composición métrica de los alejandrinos de Reyes:

–¡Que no te encuentre, viejo, / rondando nuestros barcos,
ni quieras insistir / ni tantear tu suerte,
que el cetro ni las ínfulas del dios han de valerte!
¡No te la doy! Pues antes, / en mi mansión de Argos,
haciéndome la cama, / labrando en el telar,
habrá de envejecer / ausente de su hogar.
¡Y vete sano y salvo, / no sea que me irrite! (I 28-34)

En este fragmento, en el que Agamemnon le contesta al sacerdote Crisa, quien ha venido al campamento aqueo para suplicar que liberen su hija prisionera, se ve claramente que el verso (con excepción del tercero) se divide en dos hemistiquios. A más de este logro métrico, podemos decir que cada parte métrica para Reyes, igual que para el poeta épico, no constituye sólo una unidad de ritmo, sino también una unidad semántico-sintáctica, de idea. Tal como en Homero, el verso se construye de manera cumulativa, donde cada κῶλον añade una nueva porción de información.

Pasando a otra característica del verso de Reyes, el número de sílabas del alejandrino, comprobamos que es un principio muy dominante que determina otros aspectos de la traducción. Efectivamente, el texto abunda en casos en que el uso del metro ha obligado al traductor a divergir del texto original. Lo interesante es que Reyes no opta por cualquier cambio en la traducción frente al texto original, sino que suele adaptar el texto siguiendo las reglas de la poesía épica, como si este procedimiento recompensara la fiabilidad perdida en la letra del poema. Es de notar que Reyes recurre a las técnicas típicas de la épica, tales como epíteto o la fórmula tautológica, a la hora de adaptar su versión en función del esquema métrico. Estudiemos algunos casos ilustrativos en los cuales Reyes añade, conforme a los principios épicos, un elemento a su traducción, sea un epíteto, sea una expresión tautológica.

En el verso “corrió la **tinta** sangre bajando a los tobillos” (IV, 143), Reyes añade el adjetivo “tinta”, que es un adjetivo epítetico usual en la epopeya en este contexto.¹³ Otro

¹³ En las descripciones homéricas del sangre se usan los epítetos parecidos κελαινός (oscuro) o μύλας (negro): véanse Homero I, 303 y VII, 263.

ejemplo de un epíteto –corriente en Homero¹⁴ - añadido por Reyes para completar el esquema métrico del verso: “y dice [Zeus] al enfrentarse con el **probo** Odiseo” (II, 166). Cuando Andrómaca le suplica a Héctor que no convierta a sus hijos en huérfanos, al salir a la batalla, Héctor replica “También, mujer, a mí, en verdad todo eso me preocupa” (López Eire VI, 442-3). En su traducción, Reyes crea una expresión tautológica, que se divide de modo muy rítmico entre los dos hemistiquios del verso: “Pienso en lo que tú piensas, como tú me acongojo” (VI: 459) y completa así el esquema métrico. Dentro del mismo contexto, Héctor explica que prefiere que no le tachén de persona cobarde: “pero muy fuertemente me avergüenzo [...] si lejos de la guerra cual cobarde intento escapar” (López Eire VI, 440-445), explicación que Reyes traduce “Mas fueran más punzantes **mi duelo y mi sonrojo**/ si [los] troyanos [...] vieran que me sustraigo a la dura porfía” (VI 460-63), creando una expresión tautológica que completa el esquema métrico y a rima.

Concluyendo sobre el metro en la traducción de Reyes, se puede afirmar el metro es conforme a las reglas y bastante libre de errores o defectos. Además podemos confirmar que el hemistiquio del alejandrino funciona en la traducción de Reyes no sólo como una unidad métrica sino que vehicula también una unidad en cuanto al contenido, igual que en el caso de la poesía épica. Reyes considera el carácter correcto del metro como tan primordial que está dispuesto a divergir de la versión original con el fin de obtener las condiciones métricas adecuadas. Para conseguirlas, Reyes aplica las técnicas épicas (el epíteto o la fórmula) en función del metro de su traducción.

1.2. La rima

El segundo aspecto de la versificación en la traducción de Reyes, después del metro, es la rima. Se trata aquí de un elemento que no existe en la versión original –“recuérdese”, dice Reyes (O.C. t. XIX: 93), “que la antigüedad siempre usó el verso blanco o sin rima”.¹⁵ El traductor postula que ha optado por la rima porque ofrece ventajas al lector –las de cunar la atención y ayudar a la lectura - y al traductor –la de servirle de molde para la traducción-. Lo último no significa que se facilita la tarea del traductor, porque el respeto de un esquema

¹⁴ Para el epíteto parecido $\square\mu\square\mu\omega\nu$, utilizado para describir Odiseo, traducción literal en español, véanse Homero I, 423.

¹⁵ Probablemente es ésta la razón por la cual al principio del proceso del traslado, Reyes no optó por escribir rimando, sino por el uso de un alejandrino sin rima. Sólo cuando el traductor acaba casi 1400 versos sin rima, cambia de idea y vuelve a empezar: “Llegué a traducir, en alejandrinos sin rima, casi las dos primeras rapsodias, cerca de 1400 versos. Después –no sé si dejándome llevar por el ejemplo de Lugones en sus fragmentos homéricos- [...] lo rehice todo.” (O.C. t. XIX: 93).

rígido de rimas no resulta fácil y el propio Reyes debe admitir que la rima en su traducción presenta varios defectos menores.¹⁶

Aunque la rima de por sí no tiene nada que ver con la técnica de composición de la antigua epopeya, es precisamente la dificultad de conseguir la rima que trae consigo procedimientos técnicos que sí se vinculan estrechamente con la tradición épica. Efectivamente, si Reyes tiene que diferir del texto original en su traducción por razones de rima, el traductor suele recurrir a medios auxiliares típicos de la composición oral, entre las cuales destacan, por ejemplo, el epíteto o la fórmula tautológica. Siguen algunos casos ilustrativos de ambos procedimientos.

En el verso “Te odio más que a los príncipes todos que él [Zeus] norma **y guía**” (I, 178)¹⁷, en el que Agamemnon se enoja con Aquiles, Reyes adapta el texto a las reglas de la versificación por un procedimiento muy típico en la lengua épica, la creación de una tautología. Así no sólo consigue el número de sílabas necesarias, sino también la rima con “compañía” (v. 176). Otro caso ilustrativo del mismo logro de la rima lo presentan los versos: “Si encuentras a Afrodita, lánzale el bronce agudo, / mas a otras deidades no te enfrentes **ni acosos**”¹⁸, **en los que Atena se dirige a Diomedes para explicar brevemente el contexto del verso**. (V, 129-130) En este fragmento, típicamente, Reyes desdobra una expresión griega según la tradición formularia tautológica y escoge el verbo “acosos” además para conseguir la rima con “dioses” (del verso 128). Finalmente, en el verso “y al hombre cuelga **y ata** / la

¹⁶ Primeramente, Reyes no ha podido sostener un esquema de rimas fijo. Sin duda, aunque no lo aduce el propio Reyes, este fenómeno de irregularidad se relaciona también con el hecho que divide los párrafos a base del contenido, sin formar estrofas de igual extensión. Un segundo defecto de técnica de rima, -admitido por el traductor en el prólogo- es que no siempre ha conseguido realizar la rima al final del verso, así que se refugia varias veces en la rima interior, al final del primer hemistiquio en vez de al final del segundo hemistiquio (p. ej.: pudo/escudo III v. 347), o en el verso siguiente (p.ej. improviso/sumiso I, v. 402-4). Una tercera característica defectuosa de la rima en la traducción de Reyes es el uso esporádico de la rima asonante o pobre en vez de la rima consonante (p.ej. “mirmidónicos”/ “recóndito” I, v. 327-330; “intrépido”/ “éxito” VII, v. 123-126). “Desde luego”, se justifica Reyes (O.C. t. IXI: 93), “en cerca de seis mil versos, me creí autorizado a usar con frecuencia las rimas fáciles o pobres, y a introducir una que otra asonancia cabal o aproximada, sin la cual la empresa hubiera sido anabarcable y la lengua se me hubiera agotado.” Y finalmente, elemento no mencionado por Reyes en su prólogo, algunas veces ocurre que la palabra final de un verso no tiene palabra rimada en ninguna parte (por ejemplo: “instante”, VII v. 272). Otro fenómeno típico en la rima de Reyes, que es poco habitual en la poesía moderna, es que la rima puede trasponer el final de una escena; una palabra puede tener entonces su palabra de rimas en un apartado siguiente. (p.ej. corre/torre III, v. 382-386) Quizás relacionado con las dificultades de conseguir la rima, Reyes anuncia que no desea seguir con versos rimados en las partes posteriores de la traducción de la Ilíada. “Muy bien podrá ser que, si tengo tiempo de seguir el trabajo, opte en las rapsodias sucesivas por el verso sin rima, o al menos, sin rima obligatoria”. (Reyes O.C. t. XIX: 93)

¹⁷ **Verso de Homero**, traducción literal: “El más odioso tú para mí eres/ de entre los reyes nutridos por Zeus” (López Eire, I, 177).

¹⁸ **Verso de Homero**, traducción literal: “Por eso, ahora, si aquí llegara/ algún dios que intentara tantearte/, tú, nada de enzarzarte en un combate/ [...] pero si Afrodita [...], hija de Zeus, viniera aquí a la guerra, a ésa, sí hiérela con un golpe, valiéndote de tu agudo bronce” (López Eire, V, 131-132)

espada de plata”¹⁹ (II 48-49), que describe cómo se viste el divino Ensueño que acaba de transmitir un mensaje a Agamemnon, inserta una tautología para conseguir la rima con “de plata” (v. 49). Otro ejemplo parecido: Reyes añade las expresiones tautológicas “cruenta” y “sustenta” en la traducción “la ira de los reyes es terrible **y cruenta** / progenia al fin de Zeus que los ama **y sustenta**” (II 194-5)²⁰, que son las palabras de Odiseo para infundirles miedo a los jefes de las tropas y retener así al ejército. Inserta ambas fórmulas tautológicas con el fin de completar la versificación, tanto el esquema de rima como el metro.

Otro procedimiento épico al que Reyes recurre para conseguir la rima, es el de añadir un epíteto, igualmente según la tradición épica. En la mayoría de los casos el traductor añade un epíteto típico de Homero.²¹ En los versos “[...] en limpias hecatombes honran a Apolo **Sumo**. / Y el vapor de la grasa en los hiros del humo/ [...] va escalando el cielo”²² (I, 314-315), que describen cómo las tropas griegas se purifican antes de la salida, el traductor añade el adjetivo “sumo”, que es un epíteto corrientemente atribuido a los dioses en la tradición épica, para conseguir la rima con “humo” del verso siguiente.

Concluimos que el respeto del esquema de la rima ha sido una tarea dura y que esto se nota todavía en su traducción. Reyes no consiguió realizar una rima perfecta, sino que tuvo que recurrir a procedimientos particulares para mantener el esquema de la rima. Son precisamente estos procesos que nos enseñan que, aunque no está explícitamente en el prólogo, la rima es un código muy dominante en la versión de Reyes. En efecto, en su traducción de la *Ilíada* se encuentran muchísimos casos en que el traductor se aparta del original para conseguir realizar la rima. Es interesante observar que las desviaciones del texto original se realizan por procedimientos muy corrientes en la tradición formularia épica, tales como la inserción de expresiones tautológicas o epíteta. Parece que Reyes recompensa los cambios que tiene que introducir en su traducción para conseguir la rima por medio de técnicas típicas de la poesía oral.

¹⁹ **Verso de Homero, traducción literal** “Y de un lado y del otro de los hombros/ la espada se terció de argéntenos cavos” (López Eire: II, 45)

²⁰ **Verso original Homero** “¡Que en un punto no se enoje y haga daño a los hijos/ de los aqueos; pues gran genio es propio de un rey por Zeus nutrido, y su honra de Zeus le procede, y le ama Zeus, el buen consejero” (López Eire, II 194-5)

²¹ Sin embargo, no todos los epítetos añadidos por Reyes son típicos de Homero. En el fragmento “[...] y un **espantable** duelo / cierce ya su amenaza sobre **el troyano suelo**” (II, 17-18), Reyes añade el epíteto “espantable” por razones métricas y traduce “los troyanos” por “el troyano suelo” para conseguir la rima con “duelo”. No hemos encontrado ejemplos en la *Ilíada* del uso del epíteto “espantable”, ni de la descripción de un pueblo con “suelo”, pero sí llama la atención que Reyes aplica la repetición épica a este epíteto inventado y a esta descripción de los troyanos dos veces más, a saber en I, 34 y I, 73.

²² En la versión original no hay epíteto **Versos de Homero**, traducción literal de López Eire: “y a Apolo le ofrecían hecatombes sin tacha [...] y hasta el cielo la grasa iba llegando / alrededor del humo dando vueltas” (I, 316-17)

2. Las fórmulas épicas²³ y su aparición reiterada

Como ya lo hemos mencionado, la composición en hexámetros de la épica y la necesidad de respetar el ritmo y la rima tienen como consecuencia la inserción de fórmulas intercambiables en la epopeya. Hemos comentado en este contexto ya los *epíteta* o en las expresiones tautológicas, que son fórmulas que le daban al poeta épico en aquella época la oportunidad de rellenar sin esfuerzo las lagunas en el metro de su hexámetro o conseguir la rima. Efectivamente, el antiguo poeta componía su obra oralmente, jugando con las amplias posibilidades que le ofrecía un largo formulario tradicional. La fórmula se define como *un grupo de palabras que se aplica regularmente en las mismas circunstancias métricas*²⁴ para expresar cierta idea esencial (Parry 1971: 272). El antiguo poeta épico disponía de varias fórmulas, algunas breves, otras más amplias. Las fórmulas utilizadas corresponden a cualquier lugar en el verso y a cualquier caso gramatical, lo que significaba una gran ventaja para la improvisación del poeta épico. La poesía heroica se crea a base de la combinación, adaptación y reiteración de fórmulas. El poeta oral utilizaba sus fórmulas de manera muy funcional: el espacio métrico por rellenar determina qué forma se utiliza. Es de notar que Reyes crea nuevas fórmulas -no existentes en el poema original- en su traducción, bien para reemplazar una fórmula difícil de mantener en la traducción, bien, como ya lo hemos comentado, para completar el esquema métrico del verso.

Pongamos, a modo de ejemplo, un tipo recurrente de fórmula tautológica en Homero: la que introduce el discurso mediante dos *verba dicendi*, tal como “y dijo contestándole”²⁵. Reyes traduce una de estas fórmulas, a saber, “y con buena intención para todos ellos,/ [Calcas, el augur de los aqueos] les **arengó y hablóles** de este modo” (López Eire, I, 72-73), por medio de la expresión: “En **suaves/y medidas** palabras, les empezó a decir:” (Reyes I, 74-75). Aunque parece como si Reyes quitara el carácter tautológico de la fórmula introductoria, traduciendo solo uno de los dos *verba dicendi*, al mismo tiempo crea otra tautología por la desdoblación de la expresión original que detalla el modo de que Calcas habla²⁶: “en **suaves y medidas palabras**”.²⁷

²³ El capítulo sobre la fórmula épica se basa principalmente en M. Parry (1928), Bowra (1963) en A. Parry (1971).

²⁴ El marco métrico no es para el antiguo poeta épico un objetivo por conseguir, sino un instrumento que le facilita la elaboración de ideas, la combinación de fórmulas y la retención de los versos de su poema.

²⁵ Τῶν δ' ἰπαμβόμηνος προσέφη: ...

²⁶ ἰπ φρονέων

²⁷ Observamos que cuando Reyes traduce este tipo de fórmulas introductorias, suele optar por la solución que acabamos de explicar: quitar el segundo de los dos *verba dicendi* y añadir una tautología

Refiriéndose a otro tipo de fórmula, el epíteto, Reyes dice en el prólogo que se consiente “alguna variación” (prólogo, XIX: 91), y es de notar que el traductor tiende a sustituir ciertas fórmulas por otras, por lo general cuando la traducción del epíteto original no encaja en el esquema métrico o de rima. En los versos “pues lo que urge ahora/ es echar la embreada nave a la mar **sonora**” (Reyes I, 141-142)²⁸ sustituye el epíteto ‘divina’ por ‘sonora’, porque tiene que rimar con ‘ahora’ del verso anterior. Hasta podemos decir que el epíteto inventado por Reyes (véase también Reyes I, 157 y VI, 357) sigue la tradición épica, porque se parece a los epítetos **traducción en español de los dos epítetos**²⁹ usados por Homero para caracterizar la mar. En la frase ‘Con sandalias preciosas los **pulcros** pies calzaba.’ (Reyes, II, v. 46), Reyes sustituye el epíteto “lustroso” de la versión original por “pulcro” para conseguir el número adecuado de sílabas.³⁰ El traductor sustituye por ejemplo el epíteto στυγερός (odioso, cruel) de Ares por “pujante” (Reyes II, 391) o el epíteto κορυθαίολος (del yelmo refulgente), que se atribuye a Héctor, por “del casco tremolante” (II, 809), que es otro epíteto usado en la descripción de los cascos (ejemplo Homero). Pero el traductor Reyes no sólo sustituye fórmulas difíciles de integrar en el esquema de la versificación por otras, sino que va más lejos: también añade de modo funcional fórmulas que no figuran en el texto de origen. El traductor añade por ejemplo el epíteto “altivo” (usual también en el original de Homero) a la descripción del Olimpo (I, 20), o “poderoso” al nombre de Aquiles (I, 13)³¹

Otra fórmula típica del antiguo género épico es el uso del patronímico para identificar a los personajes. El uso idiomático del patronímico griego se forma a base del radical de un nombre propio – generalmente masculino – con adición de un sufijo³². Indica que el personaje al que refiere el patronímico es un descendiente – en la mayoría de los casos el hijo o la hija – de dicha persona.³³ La formación del patronímico en griego permite muchas irregularidades y

personal, muchas veces con respecto a la emoción del emisor del discurso. Otro ejemplo de la misma estrategia cuando traduce este tipo de fórmulas introductorias y tautológicas se encuentra en I, v. 203.

²⁸ [...] ἄλακοντο δὲ λαοί, / οὐνεκα τὴν Χρῆσιν ἔταμασεν ἄρητῆρα / ἄτρεπιδης. (Homero I, v. 10-12), ‘Ahora, ¡venga!, arrastremos negra nave/ hasta en la mar divina entrar hacerla, [...]’ (I, 141-2, López Eire)

²⁹ **èchèessa (Homero I, 157) ypolufloisbos (Homero VI, 347)**

³⁰ ποσσὸν δ’ ἔπι λιπαροῖσιν ἔδασατο καλὰ πῶδιλα (Homero, II, v. 44), ‘y se ató las hermosas sandalias por debajo de sus **lustrosos** pies.’ (López Eire, II, 44)

³¹ Véanse también Reyes VII, 468 (altivo) y Reyes V, 555-556 (poderoso). **Equivalencia de los epítetos en griego, ejemplos de Homero**

³² sc. -δης, -άδης, -ιάδης, -ίδης, -ίων, -ιος, -ειος para las formas masculinas; -άς, -ιάς, -ίς, -ιώνη para las formas femeninas.

³³ No es difícil entender por qué en el mundo homérico se concede tanta importancia al linaje: los héroes épicos todos pertenecen a una nobleza hereditaria y patriarcal. El uso **activo** del patronímico se limita al lenguaje poético y arcaico. En el período clásico vemos que los sufijos se vuelven improductivos.

variaciones, de modo que el poeta – igual que en el caso del epíteto – puede escoger libremente entre varias formas equivalentes conforme la estructura métrica que necesita para completar su verso.³⁴ Una aplicación típica del patronímico en el poema épico consiste en utilizarlo como fórmula métrica al final de un verso, eventualmente en combinación con el nombre propio de la persona indicada por el patronímico. Es interesante observar que, por analogía con el poeta épico, Reyes utiliza – como jugando – las posibilidades del patronímico para conseguir el esquema métrico o de rima.³⁵

Queda claro, por ejemplo, que (en VII, 120) Reyes sustituye el nombre “Aquiles” del original griego por el patronímico “Eácida”, formado a base del nombre de su abuelo Éaco, para rimar con la palabra “Priámida” (V, 119). El traductor inserta el patronímico “hijo de Licaón” al final del verso (V, 171), cuando en la versión original sólo figura el nombre propio “Pándaro”. Reyes recurre al patronímico citado para conseguir la rima (he buscado en el texto pero no me queda claro con qué palabra existe rima) y para completar el metro del verso. Reyes sustituye el nombre propio “Diomedes” del original griego por el patronímico “Tidida”, a base del nombre de su padre Tideo, al final del verso (V, 325) para conseguir la rima con “la brida” del verso siguiente. En el verso “y en silencio imploremos al Cronión soberano” (IX, 171), Reyes sustituye el nombre Zeus que aparece en la versión original por un patronímico, con el fin de conseguir la rima (con “las manos”, v 170).

Reyes está jugando con las posibilidades métricas que le ofrecen la técnica del patronímico, lo comprobamos cuando realiza una sustitución inversa: la de reemplazar la combinación del patronímico y del nombre en el texto original (“Agamemnon Atrida”) por el nombre Agamemnón (IX, 176), dado el hecho que en la tradición épica, eran formas

Siguen apareciendo en nombres propios, como Eurípides, pero ya no remiten a personas históricas. Este fenómeno se puede comparar con los apellidos españoles en *-ez* (Hernández, Márquez, ...).

³⁴ Para Aquiles, el hijo de Peleo, por ejemplo, encontramos Πηλεΐδης, Πηληϊάδης o Πηλεΐων, para Agamemnon y Menelao, hijos de Atreo, tanto el patronímico Πηλεΐδης, como la paráfrasis Πηλεΐος υἱός (*‘hijo de Atreo’*). Es claro que una transcripción consecuente de las diferentes formas griegas al español va a enredar el asunto para el lector no-familiarizado con la mitología e historia griegas. Si, por ejemplo, para referir a Aquiles se utiliza generalmente la forma *Pelida* y se evitan las formas heteromorfas *Peliada* y *Pelión*, el reconocimiento por el lector se facilitará.

³⁵ Las aplicaciones posibles son las siguientes:

- 1) Reyes sustituye un nombre de la versión original por un patronímico (por ejemplo Zeus: ‘Cronión’ I, 10, *Diomedes*: ‘Tidida’ (V, 325);
- 2) Reyes sustituye un patronímico de la versión original por un nombre (*Atrida*: ‘Menelao’ (V, 212) o ‘Agamemnón’ (IX, 34); *Tidida*: ‘Diomedes’ (V, 186);
- 3) Reyes reemplaza la combinación de nombre y patronímico por el nombre aparte o por el patronímico aparte: *Agamemnon Atrida*: ‘Agamemnón’ (IX, 176), *Agamemnón Atrida*: ‘Atrida’ (II, 10)
- 4) Reyes reemplaza un nombre aparte o un patronímico aparte por la combinación de un nombre y un patronímico: *Tetis*: ‘Tetis Nereida’ (IV, 522), ; *Pándaro*: ‘Pándaro, [...] hijo de Licaón’ (V, 171); *Tidida*: ‘Diomedes Tidida’ (V, 212).

equivalentes, intercambiables en función de la versificación del poema. En el caso del nombre de “Aquiles”, vemos que Reyes disminuye, desde una óptica funcional, la variación epítética del poema homérico. Efectivamente, Homero utiliza varios patronímicos para indicar a Aquiles³⁶, mientras que Reyes en la primera rapsodia los sustituye, en función del metro, por una sola forma, “el Pelida” (I, 1, 188, 223 y 489), fácil de insertar en la lógica semántica y métrica del verso porque, en combinación con el nombre “Aquiles” ocupa exactamente la mitad de un alejandrino.³⁷

3. Reiteraciones de pasajes más extensos

Acabamos de hablar de la reiteración de fórmulas en el poema épico; en la obra de Homero una octava parte de los versos se repiten (Deley, Demoen 2002-3: 43). Pero no sólo las fórmulas breves (las llamadas *combinaciones de palabras*) se repiten, sino que se reiteran (M. Bowra: **referencia**) también pasajes más extensos: *versos completos* y aún *acciones convencionales*. Los *versos completos* repetidos son generalmente versos que forman un eslabón inevitable en acciones frecuentes en la épica, tales como la batalla o la cena. Las *acciones convencionales* reiteradas suelen formar parte de escenas típicas del mundo épico, tales como las escenas de la rutina diaria (acostarse, levantarse, vestirse), la llegada o la salida del héroe en casa de un huésped, el mundo de los jinetes o de la navegación.

No es difícil representar formalmente el fenómeno de repetición en una traducción, pero esta práctica tendrá repercusiones criticables en el estilo de la nueva versión. Efectivamente, si se trata de reiteraciones de palabras muy comunes, el vocabulario puede tacharse de pobre. Además, la función pragmática y el significado exacto de la práctica repetitiva en la *Ilíada* son temas controvertidos.³⁸ El traductor, pues, sopesando los pros y los contras de cada solución, puede optar o bien por una traducción auténtica, que conserva el fenómeno de la repetición o bien por una traducción adaptada al gusto moderno, variando el estilo de las escenas repetidas según las exigencias de cada contexto particular. Leemos en el

³⁶ Πηληϊάδης, Πηλεΐων y Πηλεΐδης, y la perífrasis Πηλῶος υἱός.

³⁷ Por lo tanto, “Aquiles el Pelida” puede verse realmente como una auténtica analogía de la fórmula homérica, es decir un elemento que se puede insertar fácilmente en cualquier situación métrica del poema.

³⁸ La función pragmática de la repetición es bastante controvertida. Bowra (1963: 35), que, junto con Parry, acepta que este fenómeno surge del principio de la economía, estima: “*It follows that when a repeated line has a different colour in different settings, we must take it on its own merits as it comes, and not think of its other appearances.*” Los post-oralistas opinan que Homero repetía deliberadamente ciertas formulaciones en pasajes análogos para expresar una relación entre ellos. Un ejemplo quizás o más explicación sobre lo que quieren decir los post-oralistas. ¿Cuál es la relación entre la opinión de Bowra y Parry, por un lado, y la de los post-oralistas por otro?

prólogo a la traducción que a Reyes justifica³⁹ su actitud conservadora ante el fenómeno de la repetición durante el proceso de la traducción: “Hasta conservo algunas reiteraciones del sujeto, características de Homero, y muy explicables por tratarse de un poema destinado a la fugaz recitación pública y no a la lectura solitaria.” (O.C., t. XIX, prólogo: 91). Más adelante vuelve sobre las razones literarias e históricas por las cuales decidió mantener ciertas reiteraciones:

“Ciertas reiteraciones, aunque me facilitaban la tarea, no significaban necesariamente un ahorro de esfuerzo: corresponden por mucho a las repeticiones y muletillas –quién sabe si, a veces, dotadas de sentido religioso o ritual (¿es una opinión sacada de los estudios homéricos o inventada por Reyes?)– que Homero empleaba, como las emplean los payadores. Me asombro yo mismo de que pueden pintarse tantas situaciones diferentes con tantas palabras iguales.” (O.C. t. XIX: prólogo: 93)

En general podemos decir que se puede notar en la traducción de Reyes efectivamente una tendencia a aplicar de modo consecuente el *principio de economía*, es decir, de mantener las repeticiones, sobre todo en el caso de los pasajes más amplios. Un ejemplo tipo, señalado por el propio Reyes⁴⁰, en el que conserva la reiteración literal se presenta en el caso de los mensajes citados. El mensaje se expresa por primera vez cuando el expedidor se lo comunica al heraldo y por segunda vez cuando este último, el mensajero, lo recita en presencia del destinatario. Así, se presenta el caso en el que un sueño divino vehicula un mensaje de Zeus a Agamemnón, según la que tiene que preparar el ejército para atacar Troya. Agamemnón funciona de mensajero cuando poco tiempo después cuenta el sueño, reiterando textualmente el pasaje, a los jefes aqueos. Reyes señala la cita (o la repetición literal de la cita) de manera tipográfica, poniendo el pasaje en letra cursiva:

*‘Que armes a los aqueos melenudos y aprestes
 íntegras a tus 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, y un espantable duelo*

³⁹ Es de notar que Reyes habla, en tono de disculpa (“*hasta conservo*”, “*aunque me facilitaban la tarea*”) de la conservación de *ciertas/algunas* reiteraciones.

⁴⁰ En las notas finales: “En general, los mensajes, que el mensajero recita textualmente tales como le han sido dictados. (El sueño de Agamemnón, II, escena 1; la amenaza de Zeus a la diosa, por conducto de iris, VIII, escena 7; la Embajada de Agamemnón a Aquiles, en labios de Odisea, IX, escenas 2 y 4.) En ocasiones, el pasaje repetido se reduce a un relato de lo acontecido anteriormente. (Aquiles se queja con su madre, I, 362 y ss.; Agamemnón refiere su sueño, II, escena 2.)

cierne ya su amenaza sobre el troyano suelo.' (II, v. 30-35 y II, v. 69-74)

Otro caso parecido: la enumeración de los bienes que Agamemnon quiere regalar a Aquiles para que se reconcilie con él, la cual se emite por primera vez cuando Agamemnon dicta el mensaje a Néstor, y por segunda vez cuando Odiseo, quien actúa de mensajero, la repite ante Aquiles. Reyes repite este pasaje amplio cambiando lo menos posible (IX, 120-151, cfr. IX, 266-301).⁴¹

Sin embargo, un factor que dificulta considerablemente la tarea de conservar consecuentemente las repeticiones literales es el hecho de que el traductor haya optado por traducción rimada, en la cual la rectitud de la rima es la norma estricta de la cual no quiere apartarse. Un ejemplo muy claro, en el que el contexto de la rima exige una discrepancia mínima entre las dos versiones, se produce en la escena típica de las imploraciones de los griegos a Apolo. La última palabra de la súplica repetida se adapta a la palabra con la cual se tiene que formar rima (“piernas” y “severas”, respectivamente):

‘[Apolo] ¡Dios del arco de plata que proteges a Crisa
y a Cila, sacro albergue, y en Tenedos **gobiernas!**’ (I, v. 39-40)

‘[Apolo] ¡Dios del arco de plata que proteges a Crisa
y a Cila, sacro albergue, y en Tenedos **imperas!**’ (I, v. 447-448)

En el mismo marco de la adaptación de la fórmula a las exigencias de la versificación, comprobamos que la fórmula “Y al caer produjo un sordo ruido/ y sobre él sus armas resonaron”⁴², por ejemplo, que aparece a menudo cuando hay muertos en la batalla, se traduce por medio de tres variantes. El metro y la rima son factores determinantes a cuya base se pueden explicar las distinciones entre las diferentes traducciones de la misma fórmula. Compárense “y en un fragor de armas se desploma vencido” (IV, 511) con “y el fragor de las armas acompañó el derrumbe” (V, 47) para rimar, respectivamente, con las palabras “Abido” y “sucumbe”. En otro caso Reyes opta por la variante “Se desplomó el guerrero/ y estrepitosamente sus armas lo cubrieron” (V, 550).

⁴¹ Debido al cambio de perspectiva, es normal que en la transmisión de un mensaje el expedidor y el mensajero no utilicen siempre el verbo en la misma persona. El expedidor hablará del destinatario en tercera persona, mientras que el mensajero – puesto que se dirige directamente al destinatario cuando reproduce el mensaje – puede optar por utilizar la segunda persona.

⁴² “δούπησεν δὲ πεισῶν, ἠράβησε δὲ τεύχε’ ἄπ’ ἀτῆ”, la traducción literal es de López Eire.

Algunas veces, sin embargo, la distinción entre las diferentes traducciones de la fórmula es mayor y los cambios no parecen ser requeridos por la versificación. En las notas finales que siguen a la traducción, leemos cómo Reyes se enorgullece de la variación introducida en la traducción de ciertas reiteraciones: “Se señalan a la atención del lector las recurrencias de ciertas situaciones, pasajes y versos –a veces, con nuevas e ingeniosas variantes- [...]” (O.C., t. XIX, “Notas”: 287). Y efectivamente, Reyes opta también por variar en la traducción de las reiteraciones, sobre todo en la repetición de versos completos, pero también en el caso de pasajes más extensos. En la fórmula extensa que sigue, por ejemplo –que, en la primera versión, forma parte del discurso del augur troyano Héleno a Héctor, aconsejándole de honrar a Atena, y en la segunda versión, es repetida por Héctor a su madre Hécabe- las dos versiones del pasaje divergen ligeramente, cuando el traductor hubiera podido conseguir una repetición más idéntica al primer pasaje:

“[...] y en sus rodillas [de Atena]
depositas el peplo de más estimación
que tengas en tus arcas, aquel que tú prefieras,
y doce años vacas indemnes de aguijón
le ofreces, en espera de que nuestra ciudad,
las esposas, los niños, merezcan su piedad,
y se digne librar a la sagrada Ilión
del que así nos derrota, del sangriento Tidida.” (VI, 278-286)

“y deje en las rodillas de la inmortal persona [Atena]
el peplo más hermoso que en la mansión posea,
el que ella más aprecie, el más labrado y tinto,
y doce años vacas indemnes de aguijón
ofrezca en sacrificio: ¡A ver si la ciudad,
las esposas, los niños, merecen su piedad,
y se digna salvar a la sagrada Ilión
del que así nos derrota, del hijo de Tideo,
el más embravecido de todos los aqueos!” (VI, 89-97)

El fragmento siguiente –en el que se relata cómo Agamemnon rehúsa la petición del sacerdote Crises que dé la libertad a su hija Criseida-, en el que las circunstancias métricas y de rima no exigen la variación, también ilustra que Reyes opta a veces deliberadamente por variar:

“A voces los aqueos lo dan por otorgado,
Honrando al sacerdote y ansiosos del rescate;
Mas impedir no logran que Agamemnon maltrate
a Crises y lo aleje con ademán airado:” (I, 24-27)

“La gente aquea a gritos o otorga [y reconoce],
al sacerdote honrando y ansiosa del rescate,
mas impedir no logra que Agamemnon maltrate
a Crises y lo aleje con altaneras voces.” (I, 374-377)

Podemos deducir que este tipo de variación se vincula con el logro de un estilo más rico y variado.

4. Conclusiones

Volvamos sobre la pregunta inicial de nuestro estudio: la de saber en qué medida Reyes conserva los aspectos formales del poema épico en su traducción. Para llegar a una respuesta matizada de la pregunta que fue nuestro punto de partida, hemos comentado tres fenómenos formales de la épica griega: a saber la versificación, las fórmulas y la reiteración de los pasajes formularios. De la conservación o aniquilación de estos rasgos formales en la traducción depende el carácter formalmente épico de la nueva versión.

Los resultados de nuestras observaciones sobre el carácter épico de la traducción de Reyes no son unívocos. Por un lado, hemos comprobado que a menudo Reyes suprime un elemento épico del poema original en su traducción, tal como una fórmula o la repetición literal de un pasaje formulario. Por otro lado, es de notar que el traductor recompensa sistemáticamente la omisión de un rasgo épico en la traducción por medio de la inserción -en el entorno inmediato - de otro elemento épico, creado por el propio Reyes. Más aún, el traductor hasta llega a añadir aspectos épicos incluso cuando no recompensa directamente la omisión de un elemento épico del original. Por lo tanto, tenemos que responder a la pregunta central del presente estudio que el traductor a la vez quita y conserva las características típicas de la epopeya. No reproduce literalmente determinados aspectos épicos de la versión original

y por lo tanto disminuye el carácter épico de su traducción. Al mismo tiempo sí sustituye elementos épicos suprimidos por otros de igual valor e incluso inserta cantidad de “nuevos” aspectos épicos y, como consecuencia, refuerza la dimensión épica de su versión. En suma, si reconsideramos la declaración del traductor: “No ofrezco una traducción de palabra a palabra, sino de concepto a concepto” (O.C. t. XIX: 91), desde la óptica de nuestras observaciones, podemos decir que ofrece un resumen sucinto de su actitud ante el carácter épico de la *Ilíada*.

Pero hay más: estudiando en detalle el proceso de la creación de los nuevos elementos épicos añadidos por Reyes, vemos que la versificación –del que el metro se remonta a la tradición épica y del que la rima es una exigencia moderna, autoimpuesta por el traductor– ocupa una posición primordial en la traducción. Por lo general, si Reyes suprime una fórmula épica del original, dicha omisión se debe a las circunstancias métricas en la traducción. Cuando, después, crea otra fórmula épica equivalente, de nuevo la escoge –en la mayoría de los casos– porque encaja bien dentro del contexto rítmico y dentro del esquema de rima de la traducción. Al mismo tiempo, el metro y la rima le sirven de molde para producir nuevos epítetos, patronímicos u otras fórmulas en la traducción. Ahora bien, la semejanza entre el procedimiento que acabamos de describir y el modo de componer poesía en la tradición épica, es asombrosa. En la composición según la tradición oral, el metro era también un factor dominante, que igualmente determinaba otros elementos de la construcción del verso. Los epíteta y los patronímicos eran fórmulas intercambiables que se insertaban en función de las exigencias métricas. A la vez, el metro le ayudaba al poeta oral de formular y expresar sus ideas. Así, llegamos a la sorprendente segunda conclusión de nuestro trabajo: Reyes se convierte –por así decir– en un poeta épico moderno porque, al traducir, observa las reglas de la antigua épica. De este modo podemos decir que Alfonso Reyes ha encontrado la manera más épica de traducir la épica, la forma más homérica de traducir a Homero: se convierte en un nuevo poeta épico, un nuevo sucesor fiel de Homero en cuanto al método. La fidelidad del traductor supera, pues, el primer nivel limitado de las palabras para llegar a un nivel infinitamente más fundamental, el del género. Así leemos con nuevos ojos el lema que encabeza la traducción de Reyes de la *Ilíada*: “La fidelidad ha de ser de obra y no de palabra.” (O.C. t. XIX: 91)

Como consecuencia de lo que acabamos de decir, que Reyes subordina la traducción literal de las características épicas del poema original al logro, de acuerdo con la tradición épica, de una versificación impecable en su propia versión. A modo de tercera conclusión de nuestro trabajo, podemos postular, pues, que sorprendentemente se vinculan y hasta se identifican dos aspectos aparentemente contradictorios en la traducción: por un lado la

preocupación por mantener el carácter original del texto de origen y, por otro, el deseo de dejar su propia impronta individual sobre la traducción del mismo. El poeta creativo y el traductor fiel no se excluyen en el caso estudiado, sino que se convierten en una misma función poética. Porque, lo hemos visto, la impronta individual y creativa en la versión de Reyes *es* precisamente la técnica de renovación y de adaptación del carácter épico antiguo al nuevo contexto. Por medio del proceso muy particular gracias al que se mantiene el carácter épico formal del texto de origen, se garantiza el valor poético y creativo, autónoma del texto meta.

Bibliografía (por completar: Eugenia)

- Conn, Robert. *The politics of Philology* (2002)
- Barili, Amelia. Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes (1999)
- Houvenaghel, Eugenia. Alfonso Reyes y la historia de América (2003)
- Pineda Franco y Sánchez Prado, Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos (2005)
- Alfonso Reyes, Antología 1997 FCE Perú
- Chesterton, G.K., *Ortodoxía*, Traducción de Alfonso Reyes, Calleja, Madrid, 1917.
- Sterne, Laurence, *Viaje sentimental por Francia e Italia*, traducción de Alfonso Reyes, Calpe, Madrid, 1919.
- Chéjov, Anton, *La sala No. 6*, Traducción de Alfonso Reyes con N. Tasin, Madrid, Calpe, 1919.
- Chesterton, G.K. *Pequeña historia de Inglaterra*, traducción de Alfonso Reyes, Calleja, Madrid, España, 1920.
- Chesterton, G.K., *El candor del padre Brown*, Traducción de Alfonso Reyes, Calleja, Madrid, 1921
- Chesterton, G.K., *El hombre que fue jueves*. Traducción de Alfonso Reyes. Calleja, Madrid, 1922.
- Parry, A. (ed.), *The Making of Homeric Verse. The collected papers of Milman Parry*, Clarendon Press, Oxford, 1971.
- Stevenson, Robert Louis. *Olalla*. Traducción de Alfonso Reyes, Calpe, Madrid, 1922.
- DÜRING I. 1955. *Alfonso Reyes helenista*. Madrid.
- López Eire, Antonio. 2001. *Homero Ilíada*. Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ EIRE, A. 2001. *Homero. Ilíada*. Madrid: Cátedra.
- Reyes, Alfonso. Antología. 1997. México FCE
- Wace, A. J. B.; Stubbings, F. H. (eds.), *A Companion to Homer*, MacMillan & Co Ltd, London 1963.
- MARCHESE, A; FORRADELLAS, J. 1989². *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel. Versión española de J. FORRADELLAS de *Dizionario di retorica e di stilistica* (1978), Milán: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A. (s.v. *alejandrino*).

Cotejando detalladamente la versión original y la traducción de Reyes, comentaremos su aproximación a las características épicas del poema homérico que acabamos de presentar. Como texto de referencia, hemos optado por la traducción española de la *Ilíada* de Antonio López Eire (2001); esta traducción suele seguir fielmente las estructuras gramaticales griegas y respeta minuciosamente el contenido del texto original.

Cuando estudiamos de más cerca las características típicas de la poesía épica en función de sus repercusiones en la traducción, vemos que se presentan problemáticas. Es sobre todo el carácter oral de la poesía épica la que implica algunas estructuras propias de la mnemotécnica que dificultan la traducción. En la cultura occidental, ya no conocemos este tipo de poesía concebido oralmente.