

Traduciendo a *Los acarnios*: acerca del sentido funcional del verso dramático

Eduardo CONTRERAS SOTO

RESUMEN: Las obras teatrales griegas clásicas están construidas teniendo en cuenta el sentido de las diversas funciones que pueden significar y expresar las varias formas métricas empleadas en sus versos. Una traducción al español de estas obras podría tomar en cuenta este sentido funcional del verso dramático, para trasladar no sólo el contenido literal de tales textos, sino también el valor escénico de sus versos, en este caso aprovechando que dicho sentido funcional también existe en la dramaturgia en lengua española, gracias a la tradición establecida desde el Siglo de Oro. Se propone una traducción de la comedia de Aristófanes *Los acarnios* o *Los acarnienses* —'Αχαρνής, 425 a. n. e.—, enfocada desde el punto de vista de su eficacia escénica con base en la equivalencia de los sentidos funcionales de sus versos respectivos.

* * *

ABSTRACT: Plays of classical Greek theatre are written bearing in their construction a sense of diverse functions whose meanings and expression depend on the several metric systems used in their verses. If these plays were translated into Spanish, it could be possible to keep in mind this functional sense in dramatic verse, so that not only the literacy of the content in the verses, but also their scenic values, should be translated in the new version; moreover, this functional sense does exist in the dramatic tradition of Spanish playwright since the period of the Golden Age—xvi-xvii centuries—. A translation into Spanish of Aristophanes' *Acharnians*—'Αχαρνής, 425 b.C.—is proposed here, thinking on scenic efficiency based upon a correspondence between the functional senses of the respective verses.

PALABRAS CLAVE: acarnios, aristóteles, escénica, funcional, representación, traducción.

RECEPCIÓN: 16 de junio de 2003.

ACEPTACIÓN: 8 de octubre de 2003.

Traduciendo a *Los acarnios*: acerca del sentido funcional del verso dramático

Eduardo CONTRERAS SOTO

A José, Mauricio, Amalia y Francisco

LAS OBRAS DRAMÁTICAS griegas correspondientes a lo que llamamos el periodo clásico, es decir hacia los siglos v y iv a. n. e., constituyen un corpus de cuarenta y cinco obras íntegras—desde *Los persas* de Esquilo hasta *El díscolo* de Menandro— y muchos materiales fragmentarios. Se trata de una gran cantidad de textos en los que podemos reconocer un discurso literario con usos y finalidades muy precisas, orientadas hacia la representación escénica desde su concepción misma. Si, en principio, esto parece una obviedad, cuando reflexionamos sobre nuestra relación actual con esta literatura dramática nos podemos dar cuenta de cuán a menudo olvidamos el factor de la representación como un elemento consubstancial a la naturaleza específica de tales textos. Su concepción, su construcción estructural y su redacción misma integran una serie de características que indican no sólo el estilo personal, las búsquedas y los caprichos personales de cada autor, sino también las necesidades inmediatas, reales, de dirigir estos textos a un auditorio de espectadores en determinadas condiciones de emisión, proyección y ejecución corporal en general y vocal en particular.

Con estas características y condiciones se pueden reconstruir, mediante métodos históricos y hasta arqueológicos, lo que llamamos unas convenciones escénicas, en las cuales tratamos de insertar el funcionamiento real de estas obras dramáticas, según lo que leemos en ellas mismas de tales convenciones. Como es evidente que nuestro conocimiento e

interpretación del repertorio dramático griego clásico ha cambiado a lo largo de los siglos, por cierto de manera también dramática, las lecturas de estas obras han sufrido modificaciones no sólo por las cuestiones semánticas que se puedan discutir en torno de los textos, sino por los cambios que también se han tenido que dar necesariamente en nuestros conceptos de las convenciones escénicas a lo largo de los siglos. Al respecto, no somos mejores ni más expertos que nuestros antepasados: simplemente, escribimos y representamos de acuerdo con las necesidades de nuestro lugar y nuestro tiempo.

En todo ello juega un papel central la traducción. La mayoría de las traducciones del drama griego clásico ha sido concebida y destinada para la edición de libros, es decir para la lectura, y sólo en segundo término para una eventual representación, sin establecer alguna convención escénica definida. En el caso de la lengua española, y más en particular en México, el drama griego ha regresado triunfante a los escenarios en el siglo xx, ya sea en adaptaciones o en montajes que siguen alguna traducción destinada a los libros y a la lectura en nuestro estilo actual: es decir, privada, individual y en silencio. Se pueden tener muchas y diversas dudas sobre nuestras obras clásicas griegas, pero por lo menos podemos asegurar que aquellos dramaturgos que las escribieron las hicieron representar, y aun las actuaron en varios casos. Cuánto hayan variado los textos que se memorizaron y representaron en las funciones originales respecto de las copias que nos han llegado es cuestión que nunca dejará de debatirse; sin embargo, es claro que los textos, en el estado en que los tenemos, siguen conteniendo la suficiente carga de información que sólo adquiere un sentido completo en la representación, sin importar de qué estilo sea ésta.

Por todo lo expuesto, y por otras razones vinculadas con el valor general de estos textos para la cultura humana, en especial para la occidental, seguimos traduciendo el repertorio griego clásico, y nuestras traducciones van cambiando de acuerdo

con los tiempos, los gustos y las necesidades. Hoy en día, se tiene un aprecio por Aristófanes que no existía en tiempos pasados. Existen traducciones de sus comedias al castellano desde los siglos XVI al XVIII; sin embargo, durante todo este tiempo, y hasta bien entrado el siglo XIX, el comediógrafo sólo fue una referencia literaria erudita para el mundo hispánico y para la vida teatral moderna: su lectura sólo fue materia de privilegiados durante cuatro siglos, y ni hablar de representaciones.

La primera traducción a nuestro idioma que tuvo resonancia pública proviene de 1874, y las obras mismas no regresaron a los escenarios de habla española hasta bien entrado el siglo XX; una de las primeras representaciones documentadas de Aristófanes en México es la de *Los caballeros*, dirigida en 1936 por Julio Bracho con una compañía de la Universidad Nacional Autónoma de México, el Teatro de la Universidad, en el Palacio de Bellas Artes. Las traducciones que Ángel María Garibay Kintana hizo de todo el repertorio griego clásico para la editorial Porrúa en la década de 1960, a pesar de sus múltiples deficiencias varias veces señaladas,¹ contribuyeron notablemente a la divulgación y a la recuperación de dicho repertorio para la escena. Si hoy en día parece natural que los autores griegos se repongan constantemente en nuestro teatro, ello es el fruto de esfuerzos recientes que merecen continuarse y consolidarse.

Para alcanzar un objetivo así, es menester la atención a las convenciones que se hallan implícitas en los textos griegos, para tomarlas como un material susceptible de traducirse con un sentido dramático al mismo tiempo que las palabras se traducen con un sentido literario. Observemos cómo hay algunas convenciones comunes de las que nos podemos aprove-

¹ Un ejemplo muy representativo de las críticas a Garibay se ofrece en el texto de Salvador Díaz Cíntora, "Garibay helenista", en *Noua tellus*, 5, 1987, pp. 203-238.

char para extender el traslado del contenido de una obra aristofánica a un envase que comparta sus convenciones a la vez que se acerque a la comprensión del público más amplio posible en nuestros tiempos. Al valernos de más recursos dramáticos que la mera traducción literal, podemos ofrecer a un espectador específico una proporción mayor de las características originales de la obra aristofánica, esperando así enriquecer su contacto con ella.

Me interesa proponer una traducción de la comedia de Aristófanes *Los acarnios* o *Los acarnienses* — Ἀχαρνῆς, 425 a. n. e.—, enfocada desde el punto de vista de su eficacia escénica, aunque ello reporte en su caso un cierto sacrificio de fidelidad escrupulosa, detallada, por el original.² A cambio de perder un poco de exactitud textual, se trata de ganar un poco de exactitud dramática en un texto que no es prosa para lectura doméstica en silencio, ni narración para recitación de un individuo ante oyentes salonescos. Para los fines dramáticos, escénicos en todo caso, la versión que propongo se apoya en convenciones invocadas como comunes para dos puntos de contacto establecidos, el punto de partida griego y el punto de llegada hispánico. Las convenciones dramáticas cuya equivalencia me ha parecido más realizable entre el mundo griego clásico y el mundo hispánico clásico son, básicamente, dos: el uso del lenguaje versificado con un sentido más funcional que subjetivo y la presentación sintética y simbólica de los lugares físicos donde transcurre la acción dramática. Estas convenciones, en la cultura de nuestro idioma, nos remiten desde luego al teatro del Siglo de Oro; la asociación con este periodo dramático no es en modo alguno gratuita ni arbitraria: es el origen de nuestra propia tradición teatral.

² Para todo lo relacionado con este artículo y con la traducción en general, me he basado en el texto establecido por la siguiente edición: *Aristophanis Comoediae*. Tomus I, recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt F. W. Hall [et] W. M. Geldart, Oxford, Clarendon (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis), 1970 (2nd. ed.).

Desde que se representaban en México los coloquios y entremeses de Fernán González de Esclava, hacia 1574, hasta la muerte de sor Juana Inés de la Cruz en 1695, e incluso después, el ejercicio constante de determinadas estructuras de concepción, estructura y redacción en el teatro de nuestro idioma fincó definitivamente un “modo hispánico” de escribir literatura dramática, con una serie de convenciones por las cuales podemos delimitar un criterio de corpus como el que se invocaba líneas arriba para el drama griego clásico. Estas convenciones de composición, equivalentes al prólogo, al agón, a los estásimos o a la parábasis de las comedias aristofánicas, pueden sintetizarse en elementos como los siguientes: división de la obra en tres actos o “jornadas”, con la inclusión de entremeses, sainetes o bailes en la representación de la obra, sin relación argumental con ella; redacción de la obra en versos medidos según sistemas silábicos, por lo general rimados, y asociación variable de características o situaciones de los personajes por medio de la métrica de los versos; presentación sintética y simbólica de los lugares físicos donde transcurre la acción dramática; asunción de la ficción por parte de los actores respecto del público, pero con la libertad de romperla por medio de parlamentos dirigidos al público que, supuestamente, no oyen los demás interlocutores: los *apartes*.

Por añadidura, al drama áureo le caracterizó una sana infidelidad a las reglas establecidas por la estética neoclásica surgida en el Renacimiento, según las cuales la obra dramática debería conservar unidad de tiempo —representación de la acción en no más de veinticuatro horas—, de lugar —ubicación de la acción en un solo sitio— y de acción —exposición de una historia enlazada con principio, medio y fin, sin dispersiones y con apego a un solo género dramático, trágico o cómico—. El drama típico del Siglo de Oro no tiene miramientos en la duración de la acción, en los sitios donde la ubica ni en el apego a un solo tono dramático, sea éste ridículo o serio.

Estas fases del desarrollo del teatro hispánico se pueden aplicar en líneas generales a la escena novohispana. Durante doscientos años se representaron en nuestros corrales y coliseos las obras de Lope y sus seguidores, así como las de Calderón de la Barca y los suyos; precisamente fue Calderón el campeón de los dramaturgos hispánicos en la Nueva España, representado con incansable frecuencia incluso hasta el final del virreinato. Como corolario de esta situación, se puede afirmar que el ejercicio de las convenciones dramáticas surgidas en el Siglo de Oro no le son ajenas ni distantes al espectador promedio del teatro actual en ciudades como México, Guadalajara, Puebla, Guanajuato, Querétaro o Xalapa; estas convenciones sobrevivieron en la vida escénica del mundo hispánico durante los dos últimos siglos, a pesar de los cambios en los estilos, las tendencias o las técnicas teatrales. En el siglo xx, muchos dramaturgos en México se valen de estas convenciones para producir efectos intencionales en sus obras, e incluso hay quienes, como Norma Román Calvo, Héctor Azar o José Ramón Enríquez, han escrito dramas en verso y con recursos como el aparte.

Si tomamos en consideración lo expuesto acerca de las convenciones escénicas que revelan los textos dramáticos, podemos centrarnos en el examen de la primera convención invocada líneas arriba, es decir el lenguaje versificado. En ambos mundos dramáticos, el griego y el hispánico, el verso como recurso literario dramático posee un fuerte valor de creación de artificio —posición ante la realidad— y de sentido práctico —lenguaje memorizable, apto para el ensayo y la recitación sin escrito—. Así como el verso hispánico está organizado en sistemas métricos de carácter silábico, el verso griego clásico está organizado en sistemas métricos de carácter rítmico-prosódico. Dentro de la gran diversidad de estos sistemas métricos, se destaca de modo singular la preeminencia de los versos yámbicos como materia prima de la gran mayoría de los versos dramáticos griegos. Ya Aristóteles había observado que

la preferencia de los dramaturgos por el sistema yámbico se debía a que su pronunciación se acercaba más que la de cualquier otro metro a la de la conversación normal; por ende, hacer hablar a los personajes en el escenario con yambos ayudaría al espectador a crear la ilusión de conversación, de lenguaje hablado verosímil.³ En un segundo lugar vendrían otros metros, más asociados en la escena con la danza o los avances de los representantes; por ejemplo, los troqueos o los anapestos; o bien, los metros de uso lírico, como los peones, los docmios o los coriambos. Para dar un ejemplo con un título de Aristófanes —el cual puede ser cotejado con los otros diez posibles—, las proporciones de formas métricas presentes en los 1234 versos de *Los acarnios*⁴ permiten observar con claridad el predominio de los yambos:

Trímetros yámbicos	802	65.0%
Yambos en varios sistemas	145	11.8%
Tetrámetros trocaicos	90	7.3%
Peones	65	5.2%
Troqueos combinados con peones	33	2.6%
Tetrámetros anapésticos	33	2.6%
Coriambos	24	2.0%
Docmios	16	1.3%
Docmios combinados con yambos	13	1.1%
Anapestos en varios sistemas	13	1.1%
TOTAL	1234	100.0%
Yambos en general	947	76.8%
Troqueos y peones en general	188	15.1%
Anapestos en general	46	3.7%

³ Ar., *Po.*, 4, 1449a, 24-27: μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν· σημεῖον δὲ τούτου, πλείστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους...

⁴ Para la determinación de las formas métricas de los versos en esta comedia me he apoyado en el análisis propuesto por la edición de Luis Gil: Aristófanes, *Comedias. I: Los acarnienses-Los caballeros*, intr., trad. y nts. Luis Gil Fernández, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 204), 1995, así como por el

Pues bien, en los sistemas métricos del teatro hispánico siempre han predominado los versos octosílabos, prácticamente por la misma razón que dio Aristóteles para usar el yambo en griego. Es decir, la conversación común de un hispanohablante parece verse regida por marcas de ritmo y pausas cuya puntuación produce con impresionante frecuencia octosílabos; la tradición se ha valido de este metro más que de cualquier otro para hacer hablar a los personajes dramáticos, al grado de que, en promedio, más del 70% de los versos de una obra teatral del Siglo de Oro está escrito en el sistema octosilábico, ya sea que conforme redondillas, romances, décimas o quintillas, pero sobre todo las dos primeras formas. El segundo sistema métrico preferido en estas obras, después del octosílabo, es el endecasílabo, en diversas combinaciones de estrofas y rimas, y a menudo en combinación con versos heptasílabos intercalados con mucha libertad, formando las llamadas silvas. La presencia del endecasílabo y de las silvas es una herencia de la influencia italiana renacentista en nuestra literatura; por este motivo, no tiene la antigüedad ni el arraigo popular del octosílabo, y su uso en el teatro, asociado con características formales y hasta solemnes —como se verá más adelante—, siempre es de proporción minoritaria. Otros sistemas métricos suelen aparecer en momentos precisos de las obras, si bien en proporciones mucho menores aun que los ya descritos.

Ahora bien, así como en la obra griega cada sistema métrico podía asociarse con un momento específico de la obra o de la trayectoria de los personajes, también la obra hispánica asocia los sistemas métricos con momentos característicos de la trayectoria de las tramas o de los personajes. Por una parte, la obra griega se vale de los sistemas yámbicos en todas las escenas de diálogo entre actores, las cuales constituyen siempre el grueso de los versos de los textos, como ya se mostró; las

artículo “Aristophanes”, en *Paulys Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, supl. XII, 1970.

escenas corales suelen estar escritas en metros diversos, además de valerse del dialecto dorio del griego frente al ático propio de los habitantes que escribían y actuaban estas obras; además, en Aristófanes se hace notorio cuando un personaje habla en cierto nivel de lenguaje o usa otros niveles, ya sea por regulación de sus interlocutores o por simple y llana burla —como en *Los acarnios* el personaje de Diceópolis parodia el lenguaje trágico del *Télefo* de Eurípides en un contexto de comedia—. Por la otra parte, tenemos el testimonio de primera mano de Lope de Vega, quien dejó su propia apreciación de los usos métricos que convenían en la composición de sus obras:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas.⁵

Esta relación, aunque incompleta, da sin embargo una buena idea de los criterios que rigen la elección de un determinado sistema métrico en la composición de la obra dramática, de acuerdo con la convención hispánica: los metros dependen, principalmente, de lo que pasa en escena. También dependen mucho de la definición social del interlocutor, aunque esta dependencia se infiere de la lectura de las obras, ya que Lope no se detuvo a comentarla. Por lo general, los “viejos graves” de las comedias, así como todos los personajes de alcurnia, como los grandes reyes y aristócratas, hablan en endecasílabos la mayor parte del tiempo, si bien no siempre en los tercetos que piden las “cosas graves” —es decir, serias—; las redondillas se usan, como ya se comentó, para algo más que

⁵ *Arte nuevo de hacer comedias*, 1609, vv. 305-312.

las cosas “de amor”: de hecho, constituyen el grueso de la obra dramática, para el diálogo ágil, dinámico. El valor funcional de la métrica en el teatro áureo ha sido objeto de estudios desde hace ya varios años, y las conclusiones a las que han llegado sus estudiosos han sido muy coincidentes, lo cual demuestra que había una conciencia de los poetas por trabajar tal sentido funcional, y que algún efecto debió producir en sus públicos como para que los poetas se animaran a ejercerlo durante un siglo o poco más.⁶

En las derivaciones modernas del teatro hispánico se conserva el uso del verso octosílabo, y precisamente las rimas de las redondillas suelen ser aprovechadas para usar el doble sentido político u obsceno; abundan ejemplos de este uso en el teatro de revista mexicano, cuyo mayor auge se dio entre 1900 y 1940. La referencia a los versos usados con doble sentido nos regresa a Aristófanes, y no deberíamos olvidar en ningún momento cuán frecuentemente se presenta el doble sentido en sus comedias ni el uso constante de un final de verso que introduce un vocablo burlesco allí donde la métrica o el sentido común esperarían un vocablo distinto. Enlazando cabos y referencias comprensibles entre los dos ambientes escénicos que nos ocupan aquí, el griego y el hispánico, podríamos localizar nuevas afinidades si nos detenemos un poco más en el teatro de revista mexicano.

⁶ El estudio, puede decirse canónico, sobre la cronología de las obras de Lope, se basa precisamente en el manejo del análisis funcional de las formas métricas de sus 316 dramas conservados y de autenticidad probable, además de revisar otros cien no atribuibles al gran español: cfr. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. María Rosa Cartes, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, Tratados y Monografías, 11), 1968. También ha hecho una aportación valiosa Agustín Millares Carlo, en su edición crítica de las 20 comedias de Juan Ruiz de Alarcón, más algunas atribuidas, para el Fondo de Cultura Económica. Las ediciones críticas que del teatro áureo realizan editoriales como Castalia, Cátedra y Crítica, incluyen invariablemente prólogos que ratifican la certeza del sentido funcional del verso dramático, con su preferencia evidente por los octosílabos.

Siempre que se estudia en la historia del teatro la comedia aristofánica, los historiadores tratan de ofrecer al lector moderno algún tipo de teatro que mínimamente pueda evocar lo que debió haber sido una representación cómica en la Atenas del siglo v a. n. e. Macgowan y Melnitz⁷ le propusieron a sus lectores anglohablantes la referencia de *Patience* de W. S. Gilbert y A. S. Sullivan como lo más parecido a una comedia aristofánica. No entiendo, sin embargo, cómo en el ámbito mexicano no se ha pensado en lo clara que puede ser una comparación entre el teatro de revista y la comedia ática clásica. Piénsese de inmediato en una obra como *El país de la metralla* (1913), con libreto de José F. Elizondo y música de Rafael Gascón, donde se asume un país que vive en guerra, se critica directamente a personajes vivos involucrados en esa guerra y se presenta tal situación social, real y desagradable como era, de un modo jocoso y festivo, con chistes, canciones y bailes.

El teatro de revista surgió en México bajo condiciones sociales muy peculiares, y se fue ganando un lugar en la libertad de expresión gracias a las circunstancias en que se fue presentando: primero en los tiempos de Francisco I. Madero y luego durante toda la década revolucionaria. Es verdad que los gobiernos posteriores mantuvieron con la revista un ambiguo juego de permisividad que funcionaba como válvula de escape ante una realidad más controlada y controlable, pero lo cierto es que la revista siguió gozando de buena salud pública hasta la aparición de la radio y el cine, los cuales ayudaron mucho a que el teatro perdiera su calidad de máxima diversión popular. La revista, sin embargo, ha dejado una serie de convenciones que sobreviven en la comprensión de diversos públicos, tanto el de bajo nivel social que acude a las carpas y al burlesque como el de nivel universitario que promovió,

⁷ Kenneth Macgowan y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, trad. Carlos Villegas, México, Fondo de Cultura Económica (Col. popular, 54), 1982.

sobre todo en los años setenta y ochenta, una recuperación del género para criticar a los actuales gobiernos. Si se pretendiera ayudar a la comprensión y al acercamiento de un público específico como el mexicano del siglo xx con Aristófanes, sería muy interesante presentar sus comedias en un idioma dramático como el del teatro de revista, sin traicionar sus características originales.⁸ Vale la pena intentar el experimento.

Para el trasvase de una forma versificada a otra podría procederse con entera libertad y con desenfado casi caprichoso; sin embargo, en este caso de la “mexicanización” de Aristófanes no se trata de una mera adaptación que ajuste el texto original a lo que nos interesara oír actualmente. Por el contrario, el proceso de la traducción que propongo trata de mantener la mayor fidelidad posible al contenido original de la comedia, al cual sigo considerando vigente por completo en el estado en que se halla. En tal medida, la traslación de palabras, metros y lenguajes se ha ceñido a una serie de patrones lo más uniformes posibles, de modo que el hombre de teatro perciba una especie de “reglas de juego” que le den unidad y coherencia a los criterios establecidos. Analicemos estas reglas de juego.

Si, como se ha comentado líneas arriba, el yambo parece ser el sistema que mejor reproduce el lenguaje dialogado del griego clásico, y por su parte el octosílabo parece ser el sistema correspondiente en el diálogo de la lengua española, nada parece más evidente que establecer una correspondencia inmediata entre los dos sistemas y traducir todo verso aristofánico que sea yámbico a octosílabos españoles. Sin embargo, la tarea no es tan fácil por diversos motivos. Primero, los sistemas yámbicos presentan diferentes longitudes de versos a lo largo de todas las comedias, sobre todo si se alternan tríme-

⁸ Al respecto, me he explayado más en mi artículo: “Su majestad el hambre, soberana del país de la metralla”, en *Tramoya*, nueva época, 70, enero-marzo, 2002, pp. 99-110.

tros con tetrametros. Segundo, la traducción de un verso que presenta una medida perfecta en su idioma original difícilmente puede expresarse con la misma cantidad de palabras en el nuevo idioma; toda traducción incluye un poco de metáfora y de explicación, que obliga con frecuencia a aumentar el volumen del texto en el traslado. Cuando se va a pasar de verso a prosa no hay mayor problema, porque en ese caso el traductor ya ha establecido una convención específica y ya no está obligado por ende a guardar apego a cierta cantidad determinada de espacio, de texto. En cambio, cuando la traducción pretende respetar el esquema versificado, caben por lo menos dos posibilidades: escribir todos los versos que se necesiten para decir lo que dice el original, aunque salgan más versos que en éste, o escribir el mismo número de versos que el original, aunque en ello se sacrifique un traslado detallado de cada verso o el sacrificio se dé en la parte estética del lenguaje a cambio de la fidelidad a su contenido.

El problema ha sido planteado varias veces, y en varios idiomas. En los inicios del siglo xx, Benjamin Bickley Rogers realizó una traducción de todo Aristófanes en verso, siguiendo en el inglés ritmos y acentuaciones que evocaran los diversos metros empleados en el original. Como el inglés es una lengua muy sintética, pudo expresar los contenidos del original prácticamente en la misma cantidad de versos, si bien tomando a menudo pasajes extensos para redistribuir unidades completas de sentido. El resultado es atractivo para su idioma, aunque el vocabulario que usó puede sonar hoy un tanto arcaizante, y se censuró demasiado en los pasajes explícitamente obscenos, como consecuencia evidente de su época; a pesar de todo, valdría la pena escuchar esta versión en una representación moderna.⁹

⁹ *Aristophanes*, english transl. Benjamin Bickley Rogers, Cambridge, Harvard University-London, William Heinemann (The Loeb Classical Library, 178-180), 1982 [=1924]; *Los acarnios* ocupa las pp. 1-117 del volumen. Estas versiones de Rogers han sido reeditadas varias veces en el mundo editorial anglohablante.

En nuestro idioma, dos religiosos se plantearon la cuestión, por los mismos años, con sendos trágicos. Hacia 1935, en México, cuando Ángel María Garibay Kintana comenzaba sus labores de traductor de dos lenguas clásicas antiguas, el náhuatl y el griego, se dio a la tarea de ofrecer una versión en verso de la *Orestíada* de Esquilo; en general, trasladó todos los pasajes de los actores a endecasílabos, y todas las partes corales a endecasílabos, alternados con silvas. Vale la pena citar algunos de sus motivos para proceder como lo hizo, como los expuso en el prólogo de su edición:

La parte a cargo de los personajes se halla en una misma clase de versos. Para quien no tiene nociones del verso griego puede decirse, y en realidad con exactitud, que son verdaderos endecasílabos. En su mayor parte son de aquellos que suelen llamarse dantescos. [...] La forma y elementos rítmicos de las estrofas son más difíciles de reducir a una norma. La base es el yambo, pero no acaban los editores de ponerse de acuerdo acerca de la división de los versos. [...] Hice mi traducción en versos rima-dos, perfecta o imperfectamente, y debo decir que en muy rara vez la rima influyó en la versión.¹⁰

El otro religioso, el ecuatoriano Aurelio Espinosa Polit, decidió traducir todo Sófocles en verso, empleando para tal fin periodos intermitentes entre 1935 y 1960. Él fue un poco más prolijo para explicar y justificar las decisiones que tomó en las equivalencias de metros para su traducción; observaba en el diálogo trágico del griego un efecto que combina sencillez con dignidad, al cual calificaba de “algo superior”, y se preguntaba:

[...] ¿cómo conservarlo en castellano —idioma que no tiene, como el inglés, un vocabulario específicamente propio para lo poético? El único medio para no aplebeyar el diálogo de las tragedias es conservarle el verso, que es su forma propia. Pero lo

¹⁰ Esquilo, *Trilogía de Orestes*, vrs. métrica, intrd. y nts. Ángel Ma. Garibay K., México, bajo el signo de “Ábside”, 1939, 9, pp. 58-59 y 65.

delicado del problema en la práctica está en que la poetización del diálogo es en el drama griego sumamente tenue. Con aquel afinamiento exquisito que caracterizó todas sus manifestaciones artísticas, atinaron los griegos para el género dramático con un metro que reúne tres ideales conveniencias: el ser perfectamente perceptible y armonioso, el ser adaptable a toda clase de tonos, y el distanciarse tan poco del habla natural que parece muchas veces confundirse con ella.

Este metro es el senario yámbico, verso de seis pies bisílabos [...]. Afortunadamente —lo que no acontece con el hexámetro dactílico de las epopeyas— tiene el senario yámbico una correspondencia castellana que poco deja que desear: el endecasílabo suelto. La identidad numérica es casi exacta: no falla sino en una sílaba; la libertad rítmica es bastante equivalente; la falta de rima es un elemento más de parecido; y se equipara sobre todo en lo paradójico de su característica doble: tenuidad melódica y eficacia del realce poético conferido a la dicción. Al endecasílabo suelto castellano pudiera aplicarse con igual propiedad lo que del senario yámbico griego dice Aristóteles en su *Poética*: que viene casi naturalmente a los labios, como que son muchos los que se nos escapan en la conversación.

[...] Las normas seguidas en esta traducción de las tragedias de Sófocles son muy sencillas: los senarios yámbicos de los diálogos dramáticos pasan a endecasílabos sueltos; los llamados *commos* o diálogos líricos, a endecasílabos rimados o a romances, para recalcar su alejamiento de la conversación llana; los *estásimos* o coros, a diversos tipos de versos y combinaciones de metros, los más aptos para seguir el ritmo proteico del original.¹¹

No sé si los dos religiosos se conocían en el momento en que empezaron sus respectivas traducciones, pero es muy significativo que hayan llegado a conclusiones tan similares en tan distantes ciudades. Los dos no siguen con fidelidad el número de versos originales, sino que los trasladan a la cantidad nece-

¹¹ Sófocles, *El teatro de Sófocles en verso castellano. Las siete tragedias y los 1129 fragmentos*, trad. y pról. Aurelio Espinosa Polit, México, Jus (Clásicos Universales “Jus”, 2), 1960, pp. 8-9. Espinosa Polit denomina “senarios” a los que hoy se les llama casi siempre trímetros.

saría para expresar los contenidos en las palabras españolas pertinentes: es decir, optaron por una de las posibilidades a las que me referí líneas arriba; el manejo de las rimas es bastante libre y arbitrario en los dos traductores. Ambos se tomaron muchas libertades en el traslado de los textos, y a menudo hay problemas de comprensión, sobre todo en Garibay.

Lo que me interesa señalar aquí, empero, es un punto de debate acerca de lo expuesto en torno del sentido funcional de los versos. Lo que sonaba con aire natural en el yambo para un griego clásico no ha sonado igual en el endecasílabo para el oído del espectador hispánico en la historia de nuestro drama; en este sentido, nuestros dos traductores religiosos le fueron fieles al ritmo poético de los versos originales, pero no tanto a sus sentidos funcionales para la escena: si bien en la época de los dramaturgos prelopistas hay tragedias escritas con una proporción mayoritaria de endecasílabos —como en las obras de Cervantes o de Cristóbal de Virués—, las del propio Lope, como *El duque de Viseo*, *El Caballero de Olmedo* o *El castigo sin venganza*, y las posteriores como *La Estrella de Sevilla* de Andrés de Claramonte¹² o *La hija del aire* de Calderón de la Barca están escritas en las mismas proporciones métricas que el resto del repertorio de su tiempo, y no por ello dejan de producir la emoción y la elevación que se esperan del mundo trágico. Es decir, no basta del todo con la elección de una forma métrica para definir con ella, de una vez por todas, todos los sentidos posibles, sobre todo los que se perciban en escena, que no tienen por qué ser iguales a los que suscita la lectura de la poesía lírica no destinada para la representación escénica.

Sin embargo, y a pesar de todo lo afirmado, esta primera traducción garibayana de la *Orestíada* produce, cuando se re-

¹² Esta obra ha sido atribuida durante siglos a Lope de Vega, y hasta la fecha suele publicarse bajo su nombre, a pesar de que siempre hubo elementos documentales que demostraban la autoría de Claramonte. Hoy en día, cada vez más especialistas aceptan la autoría de la obra por este último.

presenta, un efecto dramático más intenso y vívido que la versión posterior del propio religioso mexiquense, en prosa, publicada por Porrúa dos décadas después, junto con todo el repertorio griego clásico. He probado en mis clases de teatro con los alumnos una y otra versiones de la trilogía esquiléa, y las versiones en prosa publicadas por Porrúa son pesadas, lentas, de una retórica difícil de pronunciar y con los ya mencionados problemas de traducción elemental. A pesar de sus libertades excesivas, valdría la pena poner en escena esta versión en verso de la *Orestíada* del joven Garibay; sería un refrendo de la defensa del verso como un lenguaje más adecuado para traducir el teatro griego clásico cuando se propone llevarlo a la actuación viva.

Todo lo expuesto me ha llevado a proponer una traducción de Aristófanes para fines teatrales, que pueda conservar lo mejor de las dos posibilidades enunciadas: es decir, incluir en el mismo número de versos del original el sentido más fiel posible, literal y escénico, de sus contenidos. Considérense dos ejemplos extremos de lo que puede ser el proceso de traducción de una comedia aristofánica como *Los acarnios* al sistema hispánico; tenemos los versos 46-51:

οὔ,

ἀλλ' ἀθάνατος, ὁ γὰρ Ἀμφίθεος Δῆμητρος ἦν
καὶ Τριπτολέμου· τούτου δὲ Κελεὸς γίγνεται·
γαμεῖ δὲ Κελεὸς Φαιναρέτην τήθην ἐμήν,
ἐξ ἧς Λυκῖνος ἐγένετ'· ἐκ τούτου δ' ἐγὼ
ἀθάνατός εἰμ'· [...]

que a la letra dirían:

No,

sino inmortal. Pues Anfíteo de Démeter era [hijo]
y de Triptólemo. Y de éste Céleo nace.
Y desposa Céleo a Fenáreta mi abuela,
de ésta Licino nació. Y por esto [nacido] yo,
inmortal soy. [...]

En este pasaje nos hallamos ante una traducción virtualmente literal, con la ventaja de que, además, a cada vocablo griego original se le ha podido asignar un vocablo español sin mayores explicaciones, de tal forma que el espacio que ocupa el texto traducido casi equivale al espacio original. Ahora midámoslo con métrica hispánica: los versos 47-50 son de 17, 13, 14 y 13 sílabas, respectivamente, en esta versión. Es imposible resumir la información de estos versos en menos texto sin traicionar el original, por lo cual se antoja difícil convertirlos en octosílabos; acercarlos a otro metro hispánico de extensión análoga, como el alejandrino, sería otorgarles un valor que no tienen en el original, ya que en verso dramático hispánico el alejandrino, a más de muy poco usado, aparece en pasajes de gran solemnidad y ceremonia, mientras que aquí el parlamento de Anfíteo expone su linaje con más carácter informativo y paródico que grandilocuente: “las relaciones piden los romances”, ya se nos dijo. ¿Cómo trasladar un sistema al otro? Pues bien, la extensión de las palabras españolas no permite escribir cada verso con ocho sílabas, pero sí puede intentarse su escritura con dieciséis, es decir *con dos octosílabos juntos*:

sino inmortal. Pues Anfíteo / era de Démeter hijo
y su padre era Triptólemo. / Y de éste Céleo nació.
Y Céleo desposó / a Fenáreta mi abuela,
de ésta Licino nació. / Y de éste nacido yo, [...]

Recuérdese que estamos midiendo las sílabas en términos de métrica versificada, no de gramática; por lo tanto, los dos versos españoles que equivalen al 48 griego, aunque midan el primero 9 sílabas y el segundo 7, valen por octosílabos en razón de sus acentos finales, de esdrújula en el primer caso y de aguda en el segundo; además, la marca de las cesuras obliga a romper las sinalefas entre hemistiquios y a leer cada uno de ellos como un verso independiente, ajustando de este modo el metro. Todavía podría intentarse una nueva versión, que in-

tentara acomodar las palabras de modo que se pudiera obtener la rima asonante propia del romance, pero podemos dejar este trabajo para una adaptación más libre. Lo que se propone aquí no es una invención sin fundamento histórico; de hecho, una de las teorías más aceptadas en nuestro tiempo sobre cómo se habría concebido originalmente el romance en la Edad Media lo presenta como una composición original en versos de dieciséis sílabas que se fueron escribiendo, con el paso de los siglos, en pares de ocho.¹³ Lo importante es que el oído pueda identificar el pulso propio del metro, independientemente de la manera como lo pongamos en el papel.¹⁴

Ahora bien, puede darse en la obra el caso del extremo opuesto: un pasaje donde la traducción no puede seguir de modo tan literal el texto original. Consideremos los versos 111-115:

ἄγε δὴ σὺ φράσον ἔμοι σαφῶς, πρὸς τουτονί,
 ἵνα μὴ σε βάψω βάμμα Σαρδιανικόν·
 βασιλεὺς ὁ μέγας ἡμῖν ἀποπέμψει χρυσίον;
 ἄλλως ἄρ' ἐξαπατώμεθ' ὑπὸ τῶν πρέσβεων;
 Ἑλληνικόν γ' ἐπένευσαν ἄνδρες οὐτοί, [...]

literalmente:

A ver, tú dime claramente, ante éste mero,
 para que no te bañe [con] un baño de Sardes:
 ¿El gran rey nos enviará oro?
 ¿O acaso, por el contrario, somos engañados por los embajadores?
 A la griega ciertamente asintieron estos varones, [...]

¹³ Es la teoría, sobre todo, de Ramón Menéndez Pidal. Cfr. “Introducción”, en *El romancero viejo*, ed. Mercedes Díaz Roig, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 52), 1994 (9a. ed.).

¹⁴ Es significativo que Espinosa Polit, en su traducción de Sófocles, presentó en su edición aquellos pasajes que determinó trasladar como “romance” precisamente en versos de dieciséis sílabas.

Este pasaje presenta varias dificultades, derivadas del hecho de que tanto el significado de los términos como la situación escénica en que se dicen necesitan varias explicaciones; incluirlas como parte del texto traducido lo haría crecer hasta una extensión desproporcionada respecto del original, y presentarlas como notas al pie de la página no sirve para el sentido escénico. Estas líneas las dice Diceópolis cuando se percató en la asamblea de que unos supuestos “embajadores” persas son en realidad unos conciudadanos impostores; como los impostores son además unos afeminados y cobardes, a Diceópolis le parece un buen modo de desenmascararlos el amenazarlos con una paliza: “ante éste mero” vale, pues, como quien muestra algún arma, y por ende la amenaza se ilustra con un “baño de Sardes”, es decir, púrpura, ya que de Sardes se importaba tal tinte, y púrpura por la sangre que amaga la paliza. Diceópolis formula dos preguntas concretas con la amenaza, y aunque ninguna acotación nos ayudara para el caso, podemos deducir por su propia conclusión que los “embajadores” negaron la primera pregunta y afirmaron la segunda. Los escolios nos ayudan a entender que los griegos tenían una forma específica de afirmar y negar con la cabeza, que es lo que Diceópolis debe estar viendo en sus amenazados, y lo que le ayuda a concluir que los supuestos “embajadores” no son tales, puesto que si fueran persas, es decir extranjeros, no afirmarían ni negarían “a la griega”. Ahora bien, ¿cómo convertir todo esto en verso hispánico? Intentemos el mismo procedimiento usado en el pasaje anterior:

A ver, tú, dime bien claro, / en presencia de éste mero,
(le muestra un arma)
 pa no bañarte y dejarte / como púrpura de Sa...rdes:
 ¿A nosotros el gran rey / nos enviará mucho oro?
(los embajadores niegan)
 ¿O, al contrario, nos engañan / los embajadores éstos?
(los embajadores afirman)
 A la griega, en realidad, / asintieron estos hombres, [...]

Como se ve, para este pasaje ha sido necesario tomarse un grado mayor de libertad interpretativa en el significado y la sintaxis del original: una lectura del verso 112 que trate de mantener algo del sentido de la metáfora de la púrpura, o bien el cambio de voz pasiva a voz activa en el verso 114. Sin embargo, como también se ve, se trata de no alejarse del texto original en la medida de lo posible, e incluso de mantener el significado de cada verso en el verso doble equivalente.

Otras formas métricas tendrían equivalencias que tomen en cuenta por igual su valor funcional y la dimensión real de texto que se genera con la traducción de cada verso. Por ejemplo, la primera parábasis de la comedia, en tetrámetros anapésticos —vv. 628-658—, puede expresarse en endecasílabos dobles, tanto por el valor usualmente atribuido a este metro como por las veintidós sílabas en las cuales puede verterse el contenido de cada verso griego. He aquí un ejemplo, en los versos 628-635:

Desde que se halla al frente de los coros / trágicos el maestro de
nosotros,
no se había parado aún frente al público / para manifestar lo
diestro que es;
mas, calumniado por los enemigos / ante atenienses de juicio
veloz,
de que se burla de nuestra ciudad / y de que al pueblo se pasa
injurando,
necesita responder ahora ante / los atenienses de juicio versátil.
Y afirma ser de muchos bienes digno / para con ustedes este
poeta,
al librarlos de que, con peregrinas / palabras, fueran engañados
tanto,
de que gozaran con aduladores / y de que fueran unos ciudadasnos.

Y así, de manera similar en los pasajes corales, tanto en los de valor dramático cuanto en los de valor lírico. Como los peones van asociados casi invariablemente con los troqueos, se

han vertido en sistemas hispánicos afines, a saber: las silvas con heptasílabos sencillos; de modo análogo, como los docmios quedan asociados a los yambos, entonces también se les ha vertido en octosílabos, aunque sencillos. Los coriambos que aparecen en la oda y la antioda de la segunda parábasis —vv. 1150-1173—, al combinar por su naturaleza troqueos y yambos, han sido vertidos en un sistema hispánico que también combina los metros dados como equivalentes: es decir, una mezcla no muy usual de octosílabos con endecasílabos. Veamos una muestra de ello en los versos 1150-1161:

A Antímaco el de Espurea, poeta,
autor de cantos ba... ratos,
para decirlo sencillo,
¡que muy mal lo acabe Zeus!
Al ser corego en las Leneas, mísero,
me despidió sin cenar.
Que lo vea de un calamar
deseoso, y que éste, asado,
y chirriante, en la mesa, como el Páralo,
toque tierra; y cuando él
vaya a tomarlo, que un perro
se lo arrebate y que huya.

En el cuadro de la página siguiente sintetizo cómo se ha propuesto la equivalencia de las formas métricas del original griego de *Los acarnios* a la traducción en metro castellano. Como ya se ve, el principal factor que se experimentará en esta versión de la obra se localiza en la atribución de valores o funciones dramáticas a cada metro literario: emociones, sensaciones, tratos a cada interlocutor, jerarquías, etcétera. En los dos mundos escénicos, el griego antiguo y el hispánico del Siglo de Oro, este tema ha sido muy estudiado, sin olvidar que las obras teatrales siguen presentes, planteando nuevas preguntas a cada generación y volviendo inagotable el debate. La intención de seguir las atribuciones tradicionales a los metros literarios se-

gún su sentido funcional en escena es la de colaborar al debate por la vía de la prueba práctica: es decir, habría que poner en escena esta versión que propongo de *Los acarnios* de Aristófanes. Espero que ello ocurra muy pronto, para corroborar lo expuesto en este escrito.

TRÍMETROS YÁMBICOS	Octosílabos dobles
YAMBOS EN VARIOS SISTEMAS	Octosílabos sencillos u octosílabos con tetrasílabos u octosílabos dobles o tetrasílabos
TETRÁMETROS TROCAICOS	Sistema de silvas
PEONES	Heptasílabos sencillos
TROQUEOS COMBINADOS CON PEONES	Heptasílabos dobles o Heptasílabos con trisílabos o Heptasílabos sencillos
TETRÁMETROS ANAPÉSTICOS	Endecasílabos dobles
CORIAMBOS	Octosílabos sencillos + endecasílabos sencillos
DOCMIOS	Octosílabos sencillos
DOCMIOS COMBINADOS CON YAMBOS	Octosílabos con tetrasílabos u octosílabos sencillos
ANAPESTOS EN VARIOS SISTEMAS	Endecasílabos sencillos, salvo un caso de heptasílabo sencillo

Los acarnios, ARISTÓFANES, vv. 1069-1149

- Χο. καὶ μὴν ὀδί τις τὰς ὀφρῦς ἀνεσπακῶς
 1070 ὥσπερ τι δεινὸν ἀγγελῶν ἐπείγεται.
- ΑΓΓΕΛΟΣ Α
- ἰὼ πόνοι τε καὶ μάχαι καὶ Λάμαχοι.
 Λα. τίς ἀμφὶ χαλκοφάλαρα δώματα κτυπεῖ;
 Αγ.^α ἰέναι σ' ἐκέλευον οἱ στρατηγοὶ τήμερον
 ταχέως λαβόντα τοὺς λόχους καὶ τοὺς λόφους·
 1075 κᾶπειτα τηρεῖν νειφόμενον τὰς ἐσβολάς.
 ὑπὸ τοὺς Χοᾶς γὰρ καὶ Χύτρους αὐτοῖσί τις
 ἤγγειλε ληστὰς ἐμβαλεῖν Βοιωτίους.
- Λα. ἰὼ στρατηγοὶ πλείονες ἢ βελτίονες.
 οὐ δεινὰ μὴ ἕξεινάί με μηδ' ἐορτάσαι;
- 1080 Δι. ἰὼ στράτευμα πολεμολαμαχαϊκόν.
 Λα. οἴμοι κακοδαίμων καταγελαῶς ἤδη σύ μου.
 Δι. βούλει μάχεσθαι Γηρυόνη τετραπίλω;
 Λα. αἰαῖ
 οἴαν ὁ κῆρυξ ἀγγελίαν ἤγγειλέ μοι.
 Δι. αἰαῖ τίνα δ' αὖ μοι προστρέχει τις ἀγγελῶν;
- ΑΓΓΕΛΟΣ Β
- Δικαιόπολι. Δι. τί ἔστιν; Αγ.^β ἐπὶ δεῖ-
 1085 πνον ταχὺ
 βάδιζε, τὴν κίστην λαβὼν καὶ τὸν χοᾶ.
 ὁ τοῦ Διονύσου γάρ σ' ἱερεὺς μεταπέμπεται.

Los acarnios, ARISTÓFANES, vv. 1069-1149

CORO

Pero he aquí que llega uno / que trae las cejas fruncidas,
como si se apresurara / a anunciar algo terrible. 1070

MENSAJERO 1

¡Ay de las fatigas, y ay / de los combates y Lámacos!

LÁMACO

¿Quién, en torno de mi casa / de bronceínas planchas truena?

MENSAJERO 1

Te ordenan los generales / ponerte hoy en movimiento,
tomando tus pelotones / y penachones aprisa;
luego, cuidar, bajo nieve, / los pasos de la frontera. 1075
Ya que, durante las Jarras / y las Ollas, a ellos alguien
les anunció que unos beocios / bandidos van a embestir.

LÁMACO

¡Oh, generales, mayores / en número que en valor!

¿No es terrible el no dejarme / ni celebrar los festejos?

DICEÓPOLIS

¡Oh, general batallón / bélicolamaqueón! 1080

LÁMACO

¡Ay de mí, tan desdichado! / Ya te burlas tú de mí.

DICEÓPOLIS

¿Quieres combatir con un / Geriones de cuatro alas?

LÁMACO

¡Ayayay! ¡Oh, qué noticia / me notificó el heraldo!

DICEÓPOLIS

¡Ayayay! ¿Y qué noticia / a mí corren a traerme?

MENSAJERO 2

¡Diceópolis!

DICEÓPOLIS

¿Qué pasa? /

MENSAJERO 2

Hacia el banquete, deprisa, 1085
ponte en marcha, y vente con / la canasta y con la jarra.
Pues el sacerdote de / Dioniso manda llamarte.

- ἄλλ' ἐγκόνει· δειπνεῖν κατακωλύεις πάλαι.
 τὰ δ' ἄλλα πάντ' ἐστὶν παρεσκευασμένα,
 1090 κλῖναι τράπεζαι, προσκεφάλαια στρώματα,
 στέφανοι μύρον τραγήμαθ', αἱ πόρνοι πάρα,
 ἄμυλοι πλακοῦντες σησαμοῦντες, ἴτρια,
 ὄρχηστρίδες, τὰ φίλταθ' Ἀρμοδίου, καλαί.
 ἄλλ' ὡς τάχιστα σπεῦδε. Λα. κακοδαίμων ἐγώ.
 1095 Δι. καὶ γὰρ σὺ μεγάλην ἐπεγράφου τὴν Γοργόνα.
 σύγκληε, καὶ δεῖπνόν τις ἐνσκευαζέτω.
 Λα. παῖ παῖ φέρ' ἔξω δεῦρο τὸν γυλιὸν ἐμοί.
 Δι. παῖ παῖ φέρ' ἔξω δεῦρο τὴν κίστην ἐμοί.
 Λα. ἄλας θυμίτας οἶσε παῖ καὶ κρόμμυα.
 1100 Δι. ἐμοὶ δὲ τεμάχη· κρομμύοις γὰρ ἄχθομαι.
 Λα. θρῖον ταρίχους οἶσε δεῦρο παῖ σαπροῦ.
 Δι. κάμοι σὺ δημοῦ θρῖον· ὀπτήσω δ' ἐκεῖ.
 Λα. ἔνεγκε δεῦρο τὸ πτερὸν τὸ ἔκ τοῦ κράνους.
 Δι. ἐμοὶ δὲ τὰς φάττας γε φέρε καὶ τὰς κίχλας.
 1105 Λα. καλόν γε καὶ λευκὸν τὸ τῆς στρούθου πτερόν.
 Δι. καλόν γε καὶ ξανθὸν τὸ τῆς φάττης κρέας.
 Λα. ὦνθρωπε παῦσαι καταγελῶν μου τῶν ὅπλων.
 Δι. ὦνθρωπε βούλει μὴ βλέπειν εἰς τὰς κίχλας;
 Λα. τὸ λοφεῖον ἐξένεγκε τῶν τριῶν λόφων.
 1110 Δι. κάμοι λεκάνιον τῶν λαγῶν δὸς κρεῶν.

- Λα. ἄλλ' ἢ τριχόβρωτες τοὺς λόφους που κατέφαγον.
- Δι. ἄλλ' ἢ πρὸ δείπνου τὴν μίμαρκυν κατέδομαι.
- Λα. ὦνθρωπε βούλει μὴ προσαγορεύειν ἐμέ;
- Δι. οὐκ ἄλλ' ἐγὼ χά παῖς ἐρίζομεν πάλαι.
- 1115 βούλει περιδόσθαι κάπιτρέψαι Λαμάχῳ,
 πότερον ἀκρίδες ἢδιὸν ἐστὶν ἢ κίχλαι;
- Λα. οἴμ' ὡς ὑβρίζεις. Δι. τὰς ἀκρίδας κρίνει πολὺ.
- Λα. παῖ παῖ καθελὼν μοι τὸ δόρυ δεῦρ' ἔξω φέρε.
- Δι. παῖ παῖ σὺ δ' ἀφελὼν δεῦρο τὴν χορδὴν φέρε.
- 1120 Λα. φέρε τοῦ δόρατος ἀφελκύσωμαι τοῦλυτρον.
 ἔχ', ἀντέχου παῖ. Δι. καὶ σὺ παῖ τοῦδ' ἀντέχου.
- Λα. τοὺς κιλλίβαντας οἴσε παῖ τῆς ἀσπίδος.
- Δι. καὶ τῆς ἐμῆς τοὺς κριβανίτας ἔκφερε.
- Λα. φέρε δεῦρο γοργόνωτον ἀσπίδος κύκλον.
- 1125 Δι. κάμοι πλακοῦντος τυρόνωτον δὸς κύκλον.
- Λα. ταῦτ' οὐ κατάγελῶς ἐστὶν ἀνθρώποις πλατύς;
- Δι. ταῦτ' οὐ πλακοῦς δῆτ' ἐστὶν ἀνθρώποις γλυκὺς;
- Λα. κατάχει σὺ παῖ τοῦλαιον. ἐν τῷ χαλκίῳ
 ἐνορῶ γέροντα δειλίας φευξόμενον.
- 1130 Δι. κατάχει σὺ τὸ μέλι. κἀνθάδ' ἔνδηλος γέρων

LÁMACO

¿Acaso se habrá comido / la polilla los penachos?

DICEÓPOLIS

¿Acaso me comeré / el guiso antes del banquete?

LÁMACO

Oye, hombre, ¿quieres dejar / ya de dirigirte a mí?

DICEÓPOLIS

No; es que el chico y yo hace / rato ya que discutimos.

¿Quieres apostar y hacer / a Lámaco decidir 1115

qué, de entre los chapulines / y los tordos, es más rico?

LÁMACO

¡Ay, que te estás excediendo! /

DICEÓPOLIS

Prefiere los chapulines.

LÁMACO

Chico, chico, ve y descuélgame / la lanza, y acá la traes.

DICEÓPOLIS

Chico, chico, tú ve y córtame / las tripas, y acá las traes.

LÁMACO

Vaya, pues, voy a sacar / a mi lanza de esta funda. 1120

Toma, chico, aquí sujeta. /

DICEÓPOLIS

Y tú, chico, esto sujeta.

LÁMACO

Trae afuera los soportes, / muchacho, para mi escudo.

DICEÓPOLIS

Y también del mío, los... / panecillos trae afuera.

LÁMACO

Trae la rueda de mi escudo, / con la Gorgona en su base.

DICEÓPOLIS

Trae la rueda de mi torta, / la que trae queso en su base. 1125

LÁMACO

¿No es esto, para cualquiera, / una burla descarada?

DICEÓPOLIS

¿No es esto, para cualquiera, / una torta sazónada?

LÁMACO

Vierte tú el aceite aquí, / muchacho. Yo, en este bronce,
veo a un viejo que ha de ser / procesado por cobarde.

DICEÓPOLIS

Vierte tú la miel aquí. / En la torta se ve a un viejo 1130

κλάειν κελεύων Λάμαχον τὸν Γοργάσου.

Λα. φέρε δεῦρο παῖ θώρακα πολεμιστήριον.

Δι. ἔξαιρε παῖ θώρακα κάμοι τὸν χοᾶ.

Λα. ἐν τῷδε πρὸς τοὺς πολεμίους θωρήξομαι.

1135 Δι. ἐν τῷδε πρὸς τοὺς συμπότας θωρήξομαι.

Λα. τὰ στρώματ' ᾧ παῖ δῆσον ἐκ τῆς ἀσπίδος,
ἐγὼ δ' ἔμαυτῷ τὸν γυλιὸν οἴσω λαβών.

Δι. τὸ δεῖπνον ᾧ παῖ δῆσον ἐκ τῆς κιστίδος,
ἐγὼ δὲ θοιμάτιον λαβὼν ἐξέρχομαι.

1140 Λα. τὴν ἀσπίδ' αἴρου καὶ βιάδιζ' ᾧ παῖ λαβών.
νεῖφει. βαβαιάξ· χειμέρια τὰ πράγματα.

Δι. αἴρου τὸ δεῖπνον· συμποτικὰ τὰ πράγματα.

Χο. ἴτε δὴ χαίροντες ἐπὶ στρατιάν.

ὡς ἀνομοίαν ἔρχεσθον ὁδόν·

1145 τῷ μὲν πίνειν στεφανωσαμένῳ,

σοὶ δὲ ῥιγῶν καὶ προφυλάττειν,

τῷ δὲ καθεύδειν

μετὰ παιδίσκης ὠραιότητας,

ἀνατριβομένῳ τε τὸ δεῖνα.

que manda a aullar sus dolores / a Lámaco el de Gor...gaso.

LÁMACO

Ven y trae acá, muchacho, / la coraza de guerrero.

DICEÓPOLIS

Y a mí sácame, muchacho, / esa jarra de coraza.

LÁMACO

Con esto, ante quienes luchen / conmigo, me cubriré.

DICEÓPOLIS

Con esto, ante quienes beban / conmigo, me embriagaré.

1135

LÁMACO

Esas mantas, oye, chico, / átalas con el escudo;
por mi parte, tomaré / y me llevaré el morral.

DICEÓPOLIS

La comida, oye, chico, / átalas con la canasta;
yo mi manto llevaré / y me pondré ya en camino.

LÁMACO

Levanta el escudo, chico, / y con él, a caminar.

1140

¡Está nevando, carajo! / Invernal, la situación.

DICEÓPOLIS

Levanta esas provisiones. / Festival, la situación.

CORO

Vayan alegres, pues, a sus servicios.

Cuán diferentes caminos recorren:

pues el de éste, es a beber coronado

1145

y el tuyo, es pasar fríos en vigilia,

y el de éste, es a dormir

con una chica en la flor de la edad

a que le masajeen la cosa aquélla.