

## Notas sobre la traducción del verso blanco y sobre el verso yámbico checo en general Un testimonio del estructuralismo checo de 1943

Vilém Mathesius

*A Bohuslav Havránek*

*El artículo que presentamos del lingüista y crítico literario Vilém Mathesius (1882-1945), publicado en 1943, es un buen ejemplo del temple teórico del autor y, de manera general, de la escuela del estructuralismo semiótico checo durante su primera época, desde 1926 hasta 1948. Se trata de un movimiento intelectual que ha dejado un legado imprescindible en varias disciplinas —teoría de la literatura, estética, teoría del teatro, estudios de folclore o, como en este caso, teoría de la traducción— que desafortunadamente hasta el momento no ha tenido una recepción suficiente en los países de habla hispana. El lector curioso que se adentre en sus páginas quizá se sorprenderá en primer lugar de la utilización masiva de métodos estadísticos y cuantitativos, característica de una época que confiaba en que la formalización matemática era la clave para dotar del deseado estatuto de positividad científica a las ciencias humanas. Sin embargo, a diferencia del estructuralismo francés e internacional de la segunda mitad del siglo, el estructuralismo "ontológico" en términos de Patrick Sériot, los autores praguenses no consideran todos estos datos y diagramas abstrusos como un fin en sí mismo ni tampoco como un trampolín desde el que saltar, desde las recurrencias y paralelismos internos a un poema, hacia los abismos del absoluto antropológico-literario. Como*

*se puede ver en este artículo, aunque quizá de manera más lacónica que en Jan Mukařovský o Felix Vodička, el énfasis se traslada desde el interior de las obras a las relaciones que median entre las obras, y principalmente a las cuestiones de la "significación evolutiva", aprehendidas en tanto que redes dinámicas que constituyen las respectivas "tradiciones" interrelacionadas. Sistemas de sistemas, en definitiva, en movimiento e interacciones constantes, y también refracciones y tergiversaciones que pueden tener su origen en el seno de una "literatura menor". Pero todo ello, y esto es quizá lo fundamental, con una extraordinaria claridad respecto de la indispensable autonomía de la esfera formal literaria, mucho mayor que la que caracteriza a los variados sociologismos contemporáneos. Revisitar las ideas del estructuralismo praguense tendría hoy en día un extraordinario valor en varios ámbitos de estudio que gozan del favor de la academia y podría tener una influencia fecunda en diversas discusiones en curso. Señalemos únicamente dos cosas a vuela pluma. En primer lugar, facilitaría la adaptación de un vocabulario y un instrumental crítico que permitiese confrontar el dinamismo y la complejidad literaria sin necesidad por ello de caer en el esoterismo terminológico (que también tiene su propia tradición: la de lo "boscoso" heideggeriano de la que habla con sorna Jean Améry). En segundo lugar, apuntaría hacia una historia distinta del estructuralismo, entre Praga, París y, digamos, Yale, visible ahora en términos más claros como la historia de un fracaso respecto de las propias premisas descriptivas y explicativas iniciales. Tampoco es que nos hagamos demasiadas ilusiones. Ya Víktor Shklovski anotaba, en 1921, "pero no escribe el sujeto, escribe la época".*

## **Notas sobre la traducción del verso blanco y sobre el verso yámbico checo en general<sup>1</sup>**

### **I.**

Resulta interesante examinar sistemáticamente la estructura rítmica de las palabras con las que terminan los versos yámbicos checos, tanto en sí misma

<sup>1</sup> Publicado en: *Slovo a slovesnost*, vol. 9 (1943), nº 1, pp. 1-13.

como en relación con el comienzo del siguiente verso, ya que permite desvelar interesantes diferencias entre generaciones, movimientos poéticos y poetas individuales. Los versos sin rima o versos blancos constituyen un material favorable para semejante tipo de investigación, dado que en ellos se encuentran ausentes las constricciones adicionales de consonancia fónica y, dentro de este grupo, todavía presentan una ventaja especial las traducciones de obras poéticas extranjeras escritas en verso blanco. Además, existen algunas obras de este tipo que han sido traducidas al checo en sucesivas ocasiones y por ello permiten conducir no solo un análisis comparativo entre la estructura rítmica del original y la de su traducción checa, sino también entre la estructura rítmica de las sucesivas traducciones de una misma obra. En estas páginas me ocuparé de estudiar con cierto detalle las diferencias entre varias traducciones del *Hamlet* de Shakespeare. Esta pieza se ha traducido al checo un total de cinco veces, y las fechas y los nombres de los traductores nos indican a las claras que cada una de estas versiones se incluyen en tendencias literarias muy distintas entre sí: la traducción de Josef Jiří Kollár se publicó en 1855, la de Jakub Malý en 1883, la de Josef V. Sládek en 1899, la de Bedřich Štěrpanek en 1926 y, finalmente, la de Alois Skoumal en 1941. Para mi trabajo he optado por examinar la estructura de los finales versales en las traducciones de Sládek y Skoumal, puesto que ambas nos permiten comprobar de manera evidente las diferencias en la concepción de la traducción entre el periodo modernista del grupo Lumír y las que dominan en la actualidad.

En las obras de Shakespeare los versos blancos terminan o bien en una sílaba acentuada (terminación masculina) o bien inacentuada (terminación femenina). La proporción entre ambas en determinadas piezas individuales se ha estudiado detenidamente ya que se pensaba que existía una tendencia, en la obra del autor, a aumentar el número de rimas femeninas, y de esa manera serviría como un indicio de datación cronológica relativa. En este sentido, se puede afirmar que *Hamlet* se sitúa en un punto intermedio entre las tragedias tempranas y las más tardías. De acuerdo con las tablas contenidas en el libro de W. A. Nelson y A. H. Thorndik *Facts about Shakespeare* (1913), en *Hamlet* el total de terminaciones femeninas supone el 23 %, mientras que en *Romeo y Julieta* es apenas el 8 % y en *Julio César* es el 20 %. En el lado opuesto, esta proporción es del 28 % en *Otelo*, del 29 % en *Rey Lear*, del 27 % en *Antonio y Cleopatra* y del 28 % en *Coriolano*.

Las dos traducciones al checo que he estudiado siguen en esto vías absolutamente dispares. La traducción de Sládek, con un total de 2791 versos, contiene un 12 % de terminaciones femeninas, mientras que la de Skoumal, con un total de 2440 versos, tiene en cambio un 64 %. Es decir, Sládek recurre a la terminación femenina casi la mitad de veces que la obra original mientras que Skoumal lo hace casi tres veces más, y casi cinco veces más que su predecesor. Por lo demás, la desproporción de terminaciones masculinas en la traducción de Sládek en relación con el original es todavía más sorprendente por el hecho de que, por razones de repertorios léxicos y reglas morfológicas, es muchísimo más difícil encontrar palabras que terminen con sílaba acentuada en checo que en inglés. Una buena comprobación de ello proviene de la comparación entre los primeros 600 sustantivos, adjetivos y formas verbales en un cuento popular checo y uno inglés: "Los tres pelos dorados del abuelo sabio", de Karel Jaromír Erben, y "Tom Tit Tot", de Joseph Jacobs. En el primero, si sumamos las tres categorías mencionadas, obtenemos un total de 282 palabras que podrían ser utilizadas para conformar una terminación versal acentuada, es decir un 47 % del total; mientras que en el segundo el número asciende hasta 497, es decir un 83 % del total.

Esta estadística comparativa, a pesar de la escasa base sobre la que se apoya (que admitimos de buena gana como provisional), puede servir pese a todo como adecuado instrumento heurístico. Por un lado, nos acaba de perfilar la diferencia indicada anteriormente, ya que constata que la proporción de terminaciones masculinas en Sládek excede con creces la media general en el repertorio léxico checo (88 % : 47 %), mientras que la de Skoumal se queda muy por debajo (26 % : 47 %); por el otro, constituye el trasfondo sobre el que se nos plantean nuevos problemas en nuestra investigación. El primero de ellos es la cuestión de qué tipo de palabras emplean las traducciones checas para la configuración de las terminaciones masculinas. En el material verbal seleccionado anteriormente del cuento de Erben vemos que un 29 % de las terminaciones acentuadas lo constituían palabras monosílabas, un 58 % correspondía a palabras polisilábicas con acento secundario en la última sílaba, y un 13 % a construcciones preposicionales del tipo *v nebi o za zahradami*. Si comparamos estos datos con las maneras en que ambos traductores checos obtienen sus finales masculinos en sus versos blancos descubrimos diferencias interesantes. En Sládek, de un total de 2445 versos blancos con terminación masculina hay 848, es decir un 35 %, de palabras monosilábicas; 1482, un

61 %, de palabras polisilábicas con acento secundario; y 115, un 5 %, de construcciones preposicionales. En Skoumal, por el contrario, encontramos que de un total de 885 versos blancos con terminación masculina hay 586 versos, un 66 %, de monosílabos; 276 versos, un 31 %, de palabras polisilábicas con acento secundario, y 23 versos, un 3 %, de construcciones preposicionales. Como vemos, Sládek emplea versos blancos con terminación masculina muy por encima del promedio habitual que ofrecen las posibilidades del checo, pero lo hace de manera que no se desvía mucho de la distribución respectiva de finales acentuados en los repertorios de la lengua (35 %, 61 %, 5 % : 29 %, 58 %, 13 %). Por su parte, Skoumal se queda por debajo del promedio de terminaciones acentuadas, pero se desvía de manera radical en lo que se refiere a las distribuciones respectivas (66 %, 31 %, 3 % : 29 %, 58 %, 13 %). Parece claro que Sládek, al alejarse tanto de los usos métrico-rítmicos de la prosodia checa, ya no podía permitirse complicar todavía más la construcción del verso con la selección léxica. Mientras tanto, Skoumal, que empleaba las terminaciones masculinas de manera más que moderada, tenía mucha mayor libertad en lo que se refiere a la selección del tipo de palabras, y se aprovechó claramente de ella. Y de esta manera, a su vez, se quedó más cerca también que su predecesor, en la construcción de sus finales versales, a los promedios que hemos constatado en la lengua original.

Sin embargo, con esta comprobación todavía no hemos agotado las diferencias entre ambas traducciones en lo que se refiere a la constitución de sus finales versales. Los diferentes tipos de palabras y formas morfológicas que permiten la decantación de un final masculino poseen además otros valores rítmicos, y es hacia esta cuestión a la que ahora debemos volvernos. Nos referimos al hecho de que las palabras con acento secundario en la última sílaba solo pueden formar finales versales de tipo débil, mientras que las palabras monosilábicas o las polisilábicas con acento en la última sílaba pueden (aunque no de manera obligatoria) formar un final de verso fuerte. Ya a partir de esta mera constatación superficial podemos observar una diferencia sustancial entre las traducciones de Sládek y Skoumal. El primero tiene hasta un 65 % de versos con finales masculinos conformado por tipos léxicos que solo pueden conformar una terminación débil, mientras que en el segundo esta proporción se invierte, con un 34 % de terminaciones que solo pueden ser débiles y un 55 % de terminaciones que podrían ser tanto fuertes como débiles. Esta diferencia se exagera todavía más por la manera en que ambos traductores han

aprovechado las posibilidades ofrecidas por los tipos léxicos que son aptos para conformar un final de verso fuerte. Una palabra monosilábica situada a final de un verso masculino forma siempre una terminación débil si se apoya enclítica o anafóricamente en una palabra anterior (posesivos, reflexivos, relativos, demostrativos y otros). A esta categoría se añaden las palabras monosílabas que carecen de acento prosódico apreciable en la construcción sintáctica, como por ejemplo algunos adverbios, conjunciones y determinadas construcciones verbales auxiliares. En Sládek terminan con partículas anafóricas 151 versos, un 18 % de los versos de terminación masculina con palabra monosilábica, y 153 versos (22 %) con otra palabra monosilábica con acento débil. En Skoumal las cifras correspondientes son: 33 versos con monosílabo anafórico de un total de 586 versos de terminación masculina con palabra monosilábica (6 %), y 30 versos terminados en monosílabo con acento débil (5 %). Por tanto, la correlación entre la recurrencia de los finales fuertes en versos que terminan en palabra monosilábica en las traducciones de Sládek y Skoumal es de 61 % : 89 %, lo que indica una diferencia significativa en el tratamiento que ambos traductores reservan al final de los versos blancos. Es verdad que en algunas ocasiones resulta difícil establecer de manera indudable la naturaleza métrica de algunos finales versales, dado que a veces incumplen la exigencia postulada por Bohumil Mathesius, en su traducción de *La doncella de Orléans*, de que los acentos métricos se señalen de la manera más clara y perceptible posible (en especial en la traducción de obras teatrales). Sin embargo, a despecho de posibles correcciones parciales, creo que los análisis estadísticos arrojan resultados sólidos y permiten establecer conclusiones fundadas acerca de la significación de las diferencias encontradas. Estas diferencias resaltan todavía más si tomamos en cuenta la proporción, en ambas traducciones, entre los finales fuertes y débiles y el número total de versos con terminación masculina. Si sumamos todos los casos indicados, en Sládek hay 1931 versos de este tipo de un total de 2434 versos con terminación masculina, es decir un 79 %; mientras que en Skoumal hay 362 de un total de 885, es decir un 41 %. De manera que Sládek tiene aproximadamente el doble de versos con acento débil en terminación masculina que Skoumal. En ello, Skoumal está mucho más cerca del original de Shakespeare, como se puede ver por las estadísticas apuntadas antes, que señalan que hay solo ocho versos blancos con final débil en el *Hamlet* de Shakespeare.

Si nos volvemos ahora por un momento hacia el plano del análisis sincrónico, veremos que la construcción rítmica de los finales versales de Sládek, que se distingue tan acusadamente tanto del original shakespereano como de la traducción posterior, presenta sorprendentes semejanzas con el esquema de los versos blancos de Julius Zeyer, uno de los líderes del grupo Lumír, y ello en todas las categorías estilísticas y sintácticas examinadas. En el fragmento del poema extenso *La crónica de san Brandán*, que tomé como objeto de estudio en mi artículo "El componente dinámico de la cadencia final en el verso blanco de Julius Zeyer" (1931), encontré prácticamente la misma proporción de versos con final débil que en la traducción de Sládek, un 80 % por un 79 %. Los versos con final débil muestran una idéntica inclinación hacia la deformación del orden de palabras. Con esto llegamos a nuestro tercer problema de estudio. Los finales de verso en palabra monosílaba ofrecen mayores oportunidades de deformación del orden habitual de palabras, y en efecto lo encontramos con mucha mayor frecuencia. En la traducción de Sládek son frecuentes las construcciones como las siguientes: "Animoso ofreció al arma el pecho suyo" o "Eso que dices es posible muy", y semejantes. La inclinación que siente Sládek por las construcciones en hipérbaton se pueden comprobar por el hecho de que, de 334 versos con final masculino, los terminados en monosílabo inacentuado son 267, es decir un 80 %. Cuando vemos que en Zeyer, en el fragmento examinado, esta proporción es del 84 %, y que en Skoumal llega apenas al 40 % (25 versos de 63), tenemos que llegar a la conclusión de que Sládek y Zeyer se encuentran muy próximos, mientras que Skoumal se aleja de manera consistente y estadísticamente significativa. Resulta también relevante que Sládek recurre a la deformación del orden de palabras en muchos casos en que el verso terminaría en acento débil incluso utilizando un orden normal, y por tanto no existiría necesidad estricta de deformación desde un punto de vista rítmico. También en Skoumal encontramos semejantes deformaciones en alguna ocasión, lo cual demuestra, a nuestro juicio, la persistencia y tenacidad de la tradición traductológica de las obras shakespearianas establecida por Sládek a partir del modelo del verso blanco de Zeyer. Por otro lado, hay que decir que Sládek se separa de Zeyer en otro aspecto importante de la construcción sintáctica y entonativa del verso. Como mostré en mi artículo "El estilo épico en la sintaxis de *La crónica de san Brandán*" (1942), en Zeyer es característica la transposición de la palabra con acento tónico desde el final de la frase al inicio, con lo que se crea una particular

cadencia fónica descendente en la organización del poema, y esto no solo en sus versos blancos sino en toda su poesía épica extensa en general. La sintaxis de Sládek, por otro lado, tiene una cadencia rítmica mucho más próxima a la de la lengua natural, y la deformación del orden de palabras que hemos constatado aparece como un sello de sus finales versales.

## II.

Los resultados preliminares a los que hemos llegado en nuestro análisis comparativo de dos traducciones checas del *Hamlet* nos suscitan dos relevantes cuestiones evolutivas. La primera de ellas es la cuestión de cómo surgió la forma típica del verso blanco de Sládek. Como ya hemos visto en la primera parte de este estudio, las semejanzas entre la estructura poética de Sládek y Zeyer son de tal calibre que no se pueden atribuir a la mera casualidad, y exigen ser contempladas en términos de correlación genética. Un análisis detallado de esta correlación excede las posibilidades y tareas que nos hemos impuesto en estas páginas, e implicaría llevar a cabo un análisis histórico de las variaciones en el verso dramático checo en sus diferentes etapas, tanto en obras originales como en traducciones. Sin embargo, dentro de los límites de nuestra exposición actual es posible mencionar algunos hechos relevantes. Sládek publicó su primera traducción de Shakespeare en el año 1894, y su traducción de *Hamlet* apareció como hemos dicho más arriba en el año 1899. El verso blanco de Sládek tuvo sin duda su propia evolución formal a lo largo de las más de 30 obras de Shakespeare que tradujo durante toda su carrera, y esta evolución debería ser objeto de un estudio pormenorizado en algún momento. Mientras tanto, por el momento parece que existen suficientes motivos como para aceptar que esta evolución partió, en sus tendencias fundamentales, de la situación en que se encontraba el sistema poético checo en el momento en que comenzó a traducir, y en particular de la situación del verso blanco dramático.

Lo fundamental en este sentido es la obra del círculo de autores más próximo a Sládek. Con anterioridad al año 1894, si desatendemos las numerosas obras de Zeyer escritas en verso blanco épico, encontramos que a disposición del público lector checo se encontraban diez obras teatrales de Jaroslav Vrchlický en verso blanco y cinco obras de Zeyer. Para nuestro análisis tomaremos la obra de Vrchlický *Drahomír*, de 1882, y la de Zeyer *El idólatra*, de 1893. Ambas se distinguen por un abrumador predominio de versos con terminación



masculina. En el *Drahomir*, de 1616 versos, 1527, el 95 %, tiene terminación masculina; y en *El idólatra* de 3292 versos blancos no hay ni uno solo que tenga terminación femenina, así que la terminación masculina alcanza el 100 %. Si situamos la traducción de Sládek en el contexto de esta tradición checa, que le era tan próxima artística y personalmente, ya no resultará sorprendente que su versión tenga, como hemos observado más arriba, un 88 % de terminaciones masculinas, incluso si en el original shakespereano estas constituyen poco más del 77 %. El modelo del original y la propia naturaleza de la lengua checa impelían al autor hacia una utilización mucho más intensa de las terminaciones femeninas, pero sobre ello prevaleció la influencia en sentido contrario de la tradición local. Esta influencia conformadora se deja sentir todavía en toda una serie de fenómenos diversos. Como hemos visto, en la traducción de Sládek del *Hamlet* encontramos que un 79 % de los versos blancos con terminación masculina tiene solo acento secundario, débil, mientras que en el original esto no aparece casi nunca. En cambio, en el contexto de la tradición poética local a la que hacemos referencia, en el primer acto del *Drahomír*, de 409 versos blancos con terminación masculina 338 versos, es decir casi el 83 % del total, terminan con acento secundario, en el primer acto de *El idólatra* de 701 versos, 561 versos, el 80 %, tienen terminación masculina débil.

La segunda de las cuestiones evolutivas a las que hacíamos referencia un poco más arriba se refiere al problema de qué ha ocurrido en los cuarenta años que median entre las traducciones de Sládek y Skoumal, y en qué direcciones se ha movido el verso blanco dramático en este periodo. Una vez más, en este caso nos debemos contentar con algunas anotaciones de carácter general, a la espera de que aparezcan estudios más precisos. Trataremos de ver si las diferencias observadas entre las dos traducciones se deben a motivos de temperamento subjetivo del traductor más joven o bien deben atribuirse a tendencias más generales operantes en el sistema literario. Para ello podemos comparar la traducción de Shakespeare de Skoumal con la traducción del *Torquato Tasso* de Goethe realizada por Bohumil Mathesius y publicada en 1941. Esta traducción presenta la ventaja de que también cuenta con una tradición textual previa (es la tercera, después de las aparecidas en 1911 y 1931) y además de que se trata de un traductor particularmente meticuloso y consciente de los problemas teóricos implicados en la práctica traductiva, como lo demuestran las dos entrevistas publicadas en las revistas *?teme* (1941) y *?eské slovo* (1942), en las que trata de dar formulación a sus principios

doctrinales generales orientativos. Pues bien, ¿qué tanto se asemejan o se diferencian, en lo que se refiere a su construcción formal, las traducciones de Mathesius y de Skoumal? ¿Y qué conclusiones evolutivas es posible extraer de estas semejanzas y diferencias? La traducción del *Torquato Tasso* de Mathesius tiene 2756 versos de cinco pies yámbicos sin rima apreciable que podemos caracterizar como versos blancos de acuerdo con la tradición métrica checa. De ellos 700, aproximadamente un 25 %, tienen terminación femenina. Esta proporción supera con mucho la que encontramos en Sládek (12 %), pero todavía se queda muy lejos del 64 % de Skoumal. El dato parece todavía más relevante si recordamos que el propio autor se había manifestado en contra de la terminación sistemática del verso en sílaba acentuada, por considerar que confería un aspecto de monotonía a la sucesión de los versos, y también que Goethe en su original utiliza la terminación femenina en casi un tercio del total de los versos. Es decir, en este caso la tradición traductiva procedente de Sládek y el modelo de los poetas de Lumír no solo contradice y sobrepuja al carácter del original, sino también a las propias convicciones teóricas conscientes del traductor, formuladas de manera explícita en repetidas ocasiones. Por otro lado, si nos fijamos en otros aspectos constructivos, y en particular disposición de sus terminaciones masculinas, veremos que también Mathesius está forcejeando en una dirección distinta por liberarse de la tradición previa en la que se sitúa. De los 2056 versos de su traducción terminan en palabra monosílaba acentuada 849, algo más de un 41 % de la cantidad total, 1123 versos (55 %) terminan en palabra polisílaba con acento secundario en la última sílaba, y 84 versos (4 %) terminan en construcciones adverbiales del tipo *na nebi o za zahradami*. Si comparamos estas cantidades relativas con las que obtuvimos en el análisis de Sládek (35 %, 61 %, 5 %) y de Skoumal (66 %, 31 %, 5 %), vemos que Mathesius se sitúa otra vez en una posición intermedia entre ambos traductores de *Hamlet*, aunque pese a todo sigue estando más cerca del primero que del segundo. Fijémonos ahora en la correlación entre terminaciones masculinas fuertes y débiles. En el primer párrafo de este estudio hemos visto que Sládek tiene hasta un 65 % de terminaciones masculinas del tipo lexical que solo puede formar una terminación rítmica débil, y 35 % que puede formar una terminación tanto débil como fuerte, mientras que en Skoumal estas cifras eran justamente contrarias: 34 % y 66 %. En Mathesius esta correlación es de 59 % y 41 %, de modo que otra vez está entre Sládek y Skoumal, y otra vez más cerca del primero. Si observamos el

rendimiento rítmico de las terminaciones monosilábicas en el *Torquato*, de 849 versos que terminan en palabra monosílaba hay 530 (62 %) que tienen acento tónico fuerte y 319 (38 %) acento débil secundario. En Sládek las terminaciones fuertes en los versos que entran en esta categoría constituyen el 61 % y en Skoumal el 89 %, con lo cual, una vez más, Mathesius se aproxima al primero y se aleja significativamente del segundo. Y, finalmente, de los 849 versos que terminan en monosílabo solo 84 (10 %) lo hacen en partícula enclítica o pronominal, y 235 (28 %) lo hacen en otra palabra monosílaba con acento débil. En Sládek las cifras correspondientes son 18 % y 22 % y en Skoumal 6 % y 5 %, de manera que en este rasgo particular del predominio de monosílabos no enclíticos ni pronominales Mathesius se distingue más bien de su predecesor que de su contemporáneo.

En conclusión, los resultados que arroja nuestra investigación acerca de las correlaciones respectivas de finales fuertes y débiles en la traducción del *Torquato Tasso* muestran que de un total de 2056 versos con final masculino hay 1526 (74 %) que terminan con acento métrico débil, mientras que en Sládek estos eran un 79 % y en Skoumal solo un 41 %. Es verdad que en cuestiones de detalle pueden existir diferentes interpretaciones acerca de la construcción rítmica de las terminaciones versales en el texto de Mathesius, puesto que estas no son siempre inequívocas, a pesar de lo que propugna el propio autor en sus declaraciones teóricas acerca de la necesidad de destacar de manera clara y distinta las terminaciones de verso. Sin embargo, parece claro que las correcciones que serían posibles no afectarían de manera significativa a las conclusiones que podemos establecer respecto de la ubicación de Mathesius en una posición intermedia, en una buena parte de sus opciones constructivas, entre los dos polos que ocupan Sládek y Skoumal. Ello se refrenda si tomamos en consideración el tratamiento de las alteraciones en el orden de palabras. Mathesius recurre a este procedimiento en un 90 % de todos los versos con final monosílabo con acento métrico débil, lo cual es una proporción mucho mayor que el 80 % de Sládek y el 40 % de Skoumal, y llega a superar incluso el 84 % de Zeyer en el fragmento estudiado de *La crónica de san Brandán*. Por tanto, a espera de que nuevos estudios vengan a iluminar otros aspectos parciales constructivos no tratados aquí (como por ejemplo la presencia y función específica de rimas internas y ocasionalmente a final de verso), parece que podemos decir que la concepción actual acerca de la traducción se encuentra fuertemente marcada por la impronta de la escuela modernista, representada

sobre todo por el modelo establecido por Sládek en sus traducciones de Shakespeare. Sin embargo, quizá lo más interesante no sea esta constatación en tanto que tal, sino más bien la presencia de una serie de esfuerzos de carácter individual por exceder, de varias maneras y en direcciones distintas, los marcos estrictos de esta tradición traductiva predominante.

### III.

De manera general, en los estudios teóricos que han aparecido hasta el momento dedicados a la cuestión de la construcción rítmica del yámbico checo, se ha dedicado mucha mayor atención a la organización del principio del verso que del final. Esta situación ha comenzado a cambiar con dos estudios recientes publicados por Karel Horálek, "Hacia una teoría de la anacrusa en el verso checo" (*Naší řeč*, n° 26, 1942, pp. 107 y sigs.) y "Hacia una teoría del verso yámbico checo" (*Slovo a slovesnost*, n° 8, 1942, pp. 130 y sigs.). En su argumentación Horálek parte de una discusión de las ideas de Otakar Zich en su influyente artículo "La anacrusa en la poesía checa" (*Āasopise pro mod. fil.*, n° 14, 1928, pp. 97 y sigs.). Según Zich, los denominados yambos checos son en realidad versos con anacrusa (sílabas que preceden a la primera sílaba tónica) y tienen una cadencia general descendente y en absoluto ascendente. La anacrusa, según este autor, es irrelevante en la construcción del verso en el que se inserta, y debe considerarse más bien, desde un punto de vista estrictamente rítmico, como perteneciente al verso anterior, al que complementa con un pie adicional de dos sílabas (en el caso de terminación masculina) o bien de tres sílabas (en el caso de terminación femenina). En esta interpretación Zich parte de dos hechos que considera como demostrados e indudables. En primer lugar está convencido de que los límites de verso no se pueden reconocer solo con el oído, puesto que la línea melódica de la poesía fluye de manera ininterrumpida. En segundo lugar, en sus minuciosos análisis opera con la idea de que en checo las palabras monosílabas absorben la energía acentual de la palabra posterior, incluso si en esta palabra posterior recae un acento métrico tónico. Sin embargo, en nuestra opinión, ambas consideraciones están lejos de ser tan indudables como lo asevera Zich. Horálek, en su primer artículo mencionado, discute la primera de ellas, que es sin duda la de mayor importancia teórica. Horálek reprocha a Zich no reconocer que el verso es una unidad orgánica indivisible, dotado de sus propias leyes estructurales y de su propia integridad. Según Horálek, lo que ha llevado

a engaño a Zich en esta cuestión es la consideración del verso como verso recitado, antes que como verso escrito, y la anteposición del modelo de la lengua oral y coloquial en los fenómenos estilísticos literarios. En su opinión cada verso debe considerarse como una unidad orgánica completamente organizada, que no se puede desgajar arbitrariamente tampoco en el caso de las anacrusas, transfiriendo una parte de esta unidad a la unidad anterior. Cada parte integrante del verso debe analizarse por la función que cumple en la totalidad. De hecho, siguiendo con la argumentación del autor, el verso yámbico es, dentro de la tradición poética checa, el que exige un mayor cierre y una mayor concentración de medios expresivos, lo que determina en buena medida los elementos que son susceptibles de entrar en su configuración. Esto se demostraría por la exigencia de que el yámbico se construya generalmente como unidad sintáctica completa, por el sistema de acentos métricos, la línea entonativa ascendente y la tendencia a remarcar los finales de versos mediante rima y terminaciones de tipo femenino. En el segundo de los artículos mencionados más arriba, Horálek enriqueció y profundizó sus observaciones acerca de la estructura acentual ascendente del yambo. En este caso, el autor amplió el radio de sus observaciones siguiendo el modelo de los estudios de Jan Mukařovský (v. *Capítulos de la poética checa*, vol. I, 1941, pp. 208 y sigs), introduciendo consideraciones acerca de la orquestación general fónica del verso y estudiando de manera comparativa la función y carácter específico de todos estos elementos formales en varios poetas. En este artículo rebate la segunda presuposición de Zich de que el lenguaje coloquial constituya el modelo sobre el que se perfila o distingue el lenguaje poético. El lenguaje poético tiene leyes constructivas autónomas (por ejemplo de tipo sintáctico) que no son las mismas que las que operan en el lenguaje de la prosa o en el lenguaje oral estándar. Por ello mismo el inicio de los versos presenta posibilidades constructivas incomparablemente más variadas en cuanto a organización rítmica, estructuración sintáctica o selección de palabras que el lenguaje coloquial, y no está sometido a la regla de Zich acerca de la continuidad entonativa ni la transposición acentual en el caso de los monosílabos iniciales átonos.

Merece la pena que nos detengamos por un momento en las objeciones que plantea Horálek en contra de la idea de una recitación naturalista de los versos, tendente a borrar la perceptibilidad de las pausas versales. En nuestra opinión, si bien esta objeción es correcta de manera general, exigiría ser elaborada con

mayor detalle. Según Horálek, la afirmación de Zich que los versos iniciales en anacrusa deben atribuirse al último pie del verso anterior podría tener cierta validez para el caso de los versos en que no existe pausa sintáctica al final de verso, es decir, cuando se produce encabalgamiento (no coincidencia entre pausa sintáctica y pausa métrica). Sin embargo, si nos fijamos en lo que ocurre en algunos ejemplos concretos, ni siquiera en este caso se podría hablar con seguridad de un desgajamiento de la unidad versal. Los encabalgamientos pueden ser de muchos tipos distintos y ocupar variadas funciones en el interior de una obra particular. Si se trata de un vínculo sintáctico particularmente fuerte, entonces podemos hablar de un tipo de encabalgamiento abrupto, que plantea cuestiones interesantes para el tema que nos ocupa. El caso más típico de encabalgamiento abrupto es el que establece una ruptura entre un verbo y su complemento pronominal (tipo I). La misma agrupación rítmica se produce entre un verbo compuesto y su forma auxiliar (tipo II). A estos tipos de vinculación verbal les corresponde rítmicamente la conexión entre un sustantivo con su artículo determinado, posesivo, etc. (tipo III), la conexión en la que después de una palabra tónica le sigue una átona del tipo "pues", "mas" en sentido adversativo, y otras semejantes (tipo IV) y, finalmente, la conexión entre un pronombre interrogativo directo o un pronombre relativo que introduce oración subordinada (tipo V). Por supuesto que el número de tipos se podría fácilmente multiplicar, pero nos parece que estos cinco tipos propuestos son suficientes para conducir un breve análisis acerca del encabalgamiento abrupto.

Tanto en sus obras originales como en sus traducciones, Zeyer, Vrchlický y Sládek emplean con frecuencia encabalgamientos abruptos con diferentes grados de violencia, los cuales dependen no solo de la solidez de las relaciones sintácticas entre las palabras concretas de que se trate sino más bien del carácter rítmico de la primera de ellas. Cuando la primera palabra que introduce el encabalgamiento es monosílaba acentuada estas relaciones son mucho más estrechas. Pero aquí lo interesante es observar que, precisamente en estos casos en los que la exigencia de cohesión es más intensa, intervienen otros factores de tipo rítmico que hacen que, pese a todo, esta cohesión no se produzca. En un poema de V. Machar encontramos el siguiente verso: "El abad preguntó ¿qué / buscas sombra del ayer?". Se trata aquí de un encabalgamiento abrupto perteneciente al tipo V indicado antes, y con monosílabo portador de acento en la costura versal. Estos versos son rimados y el mo-

nosílabo portador del acento también lleva rima (qué : ayer). Es inconcebible que el autor haya pergeñado esta rima con el único propósito de que se borre durante la lectura, pero esto es lo que sucedería si aceptásemos la exigencia de recitación naturalista adelantada por Zich. En este caso, según esta consideración, las primeras sílabas del segundo verso, anteriores al primer acento métrico, se desplazarían al verso anterior destruyendo todo el efecto rítmico buscado. De ello concluimos que la única lectura correcta de los versos es aquella que salvaguarda la integridad rítmica de los versos sucesivos y de esta manera mantiene el pronombre "qué" en posición de dominancia rítmica y permite percibir la rima de la que forma parte. En la práctica esto significa que en la lectura es necesario realizar una parada, remarcando el momento del fin del verso, y en consecuencia la línea entonativa de la segunda mitad del verso culmina justamente con el pronombre interrogativo. Esta regla se puede generalizar para todos los yámbicos y completarla con la exigencia de que los acentos secundarios del verso, sobre los cuales se apoya el diseño rítmico, no se eliminen durante la recitación, y en especial que no se modifique el número de sílabas, como ocurre desafortunadamente muchas veces en el tipo de recitación que se denomina "adornada". En realidad, la pronunciación coloquial de la poesía destruye por entero la línea rítmica y entonativa, y desbarata toda la construcción fónica del poema. Esto ocurre incluso con la desviación más pequeña, como en una ocasión en que escuché a un actor subido al escenario pronunciar la palabra trisílaba "Janovan" como bisílaba, "Jan(o)van", haciendo un apócope. El poeta, al escribir su obra, es perfectamente consciente del efecto que quiere alcanzar con los medios de que dispone, que son completamente distintos en el lenguaje de la prosa que en el lenguaje de la poesía, y durante la recitación se debe poner especial cuidado en trasladar con fidelidad esta intención artística. La lectura de los versos de acuerdo con un estilo coloquial, ya sea por la radio o desde el escenario, no supone la victoria de la espontaneidad y la sinceridad, sino un atentado grave en contra de la pureza del estilo. Y esto es incluso más válido para el caso de los versos sin rima.

El número de los encabalgamientos abruptos, su carácter particular y las contextos fónicos en que concurren se cuentan entre las cosas que contribuyen a determinar de manera más decisiva los yámbicos, y por tanto merecen una atención minuciosa por parte de los estudiosos. A diferencia del encabalgamiento libre y a diferencia de los versos sin encabalgamiento, el encabalgamiento

miento abrupto es siempre algo anormal, un rasgo marcado. Sin embargo, aquí hay que decir inmediatamente que la función de este procedimiento puede ser muy diferente en dependencia de los contextos en que se inserte. En unas ocasiones puede ser indicio de una determinada intención artística, de carácter preciso, mientras que en otras puede venir forzado por una determinada restricción métrica. Es posible suponer que en las traducciones de obras extranjeras el número de estos encabalgamientos abruptos introducidos por necesidad debe ser bastante elevado. Por ello un análisis detenido de tales traducciones no debería obviar el estudio de tales encabalgamientos. Respecto de las dos traducciones del *Hamlet* que hemos tratado en el primer punto de este estudio podemos decir lo siguiente. En la traducción de Sládek hay 20 encabalgamientos que se pueden englobar dentro de alguno de los tipos distinguidos antes, a saber: 13 del primer tipo, 3 del segundo tipo, 1 del tercer tipo, ninguno del cuarto tipo y 3 del quinto tipo. En siete de estos casos se trata de un encabalgamiento abrupto y duro, en el que el acento principal recae en la palabra situada en la costura, y en 13 casos se trata de un encabalgamiento abrupto suave. En la traducción de Skoumal encontré un total de nueve encabalgamientos abruptos: 3 del primer tipo, 1 del segundo tipo, ninguno del tercer tipo, ninguno del cuarto tipo y 5 del quinto tipo. Entre ellos, cinco son duros y cuatro son suaves. Por tanto, en comparación con Sládek, en Skoumal constatamos una reducción significativa en el número de encabalgamientos abruptos, y además una redistribución interesante entre los tipos diversos y en la proporción entre encabalgamientos abruptos suaves y duros. Los datos corroboran también una diferencia entre ambos traductores en el uso de encabalgamientos semiabruptos (es decir aquellos que, por ejemplo en lo que se refiere a nuestros tipos primero y segundo, el verbo auxiliar o el complemento pronominal no siguen al verbo semánticamente principal, sino a alguna otra palabra con la que se relacionan menos estrechamente). En la traducción de Sládek he distinguido un total de 22 encabalgamientos semiabruptos, entre ellos 7 duros, mientras que en la de Skoumal un total de 30, de los que 14 son duros. Esto quiere decir que la suma de los encabalgamientos abruptos y semiabruptos en Sládek y Skoumal es casi igual (en Sládek  $20 + 22 = 42$ , en Skoumal  $9 + 30 = 39$ ), pero su proporción relativa es muy diversa: Sládek casi tiene el mismo número de unos y de otros, mientras que Sládek tiene tres veces menos de los primeros que de los segundos. En definitiva, estos números están en consonancia con nuestras conclusiones provisionales



apuntadas anteriormente acerca de las tendencias evolutivas existentes en el ámbito de la traducción poética en el sistema checo durante los últimos años. Ya para concluir, apuntaremos simplemente algunos de los datos que hemos encontrado en el *Torquato Tasso* de Bohumil Mathesius respecto de estas mismas cuestiones. En esta obra encontramos un total de 29 encabalgamientos abruptos y 106 encabalgamientos semiabruptos, y entre los primeros un total de 24 encabalgamientos del primer tipo, 3 del segundo tipo, ninguno del tercer tipo, 2 del cuarto tipo y ninguno del quinto tipo. Mathesius recurre por tanto a encabalgamientos con frecuencia tres veces mayor que Sládek y Skoumal. La sorprendente proporción de encabalgamientos semiabruptos, por lo demás, lo sitúa más cerca de su contemporáneo que de su predecesor, mientras que, al contrario, la distribución en tipos diferenciados lo acerca a este último. Mathesius solo tiene un único caso de encabalgamiento abrupto duro, poco más del 3% del número total de 29, y solo 19 encabalgamientos semiabruptos duros, menos del 18% del número total de 106. Por lo tanto, Mathesius difiere de Sládek y (mucho más) de Skoumal. La relación mutua entre los tres traductores adquiere una mayor precisión si sumamos por un lado todos los encabalgamientos abruptos y semiabruptos, y por otro todos los encabalgamientos duros y suaves. De esta manera, obtenemos los siguientes números: para Sládek  $42 = 14 + 28$ , para Skoumal  $39 = 19 + 20$ , para Mathesius  $135 = 20 + 115$ .

### **Traducción al español de de Cristian Cámara Outes**