

# CONCLUSIONES

En los capítulos precedentes hemos tratado la problemática de la traducción del verso de Calderón de la Barca al checo desde varios puntos de vista: después de una parte teórica –en que hemos presentado los conceptos fundamentales para poder realizar nuestros análisis (el tema de la polimetría, la teoría del verso estructuralista, los problemas de la traducción teatral)– hemos profundizado en diferentes áreas de la mencionada problemática mediante estudios que a primera vista pueden resultar un tanto dispersos, fragmentados:

El primero (3.1.) se dedica a la presentación de los traductores de las obras calderonianas<sup>132</sup>, cuyas traducciones hemos recogido en el corpus dividido en dos partes: una principal (*El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*) y otra auxiliar (seis obras). A todos los traductores les hemos dedicado algunos párrafos en los que hemos descrito brevemente sus estrategias de traducción, concentrándonos sobre todo en la cuestión del mantenimiento de la forma del original (polimetría, rimas, etc.) El resultado es un esbozo cronológico, que empieza con los pioneros de la traducción calderoniana encabezados por el poeta y traductor Jaroslav Vrchlický, a continuación presenta a los personajes del periodo de entreguerras como Antoinín Klášterský o Jindřich Hořejší, y se concluye con los traductores contemporáneos como Miloslav Uličný o Vladimír Mikeš.

En el siguiente capítulo (3.2.) nos hemos centrado en las dos obras más traducidas al checo (*El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*). Primero hemos analizado

---

132 Pero solo de las obras traducidas más de una vez; tampoco hemos recogido los autos sacramentales en el corpus. Hemos procedido así para que el corpus no fuera demasiado extenso y además para poder comparar las traducciones entre sí. Para completar el panorama de la traducción calderoniana checa, recomendamos el trabajo de Miloslav Uličný (2005): *Historia de las traducciones checas de literaturas de España e Hispanoamérica*, parte 6.0., «Teatro español». En su final se halla también una bibliografía exhaustiva de las traducciones teatrales del español al checo.

la polimetría de las dos piezas y luego hemos dedicado la atención a sus traducciones al checo: son de diferentes tipos, desde las traducciones textocéntricas muy precisas en cuanto a la forma versal, hasta las adaptaciones muy libres (Jindřich Hořejší y su *El alcalde de Zalamea*, en que alternan pasajes en prosa con tiradas en pentámetros yámbicos). Mediante este capítulo hemos mostrado la variedad de soluciones y hemos advertido que lo fundamental a la hora de traducir alguna obra teatral es determinar el fin y el público al que se orienta la traducción.

Los capítulos 3.3 y 3.4. son puramente versológicos: hemos profundizado en ellos en la problemática de la relación del metro y el ritmo tanto en el original como en las traducciones (de *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*). En el capítulo 3.3. hemos analizado primero el octosílabo de Calderón y luego el tetrámetro trocaico de las traducciones, en el 3.4. hemos hecho lo mismo con el endecasílabo y el heptasílabo calderonianos y sus equivalentes checos: el pentámetro y el trímetro yámbicos. En los dos capítulos nos hemos limitado solamente a las traducciones en que se emplean estos equivalentes para poder comparar su ritmo. Mediante los análisis estadísticos verticales y horizontales hemos trazado una imagen del verso de Calderón –que pertenece a dos sistemas de versificación: silábico (octosílabo, heptasílabo) y silabotónico (endecasílabo)<sup>133</sup>– en cuanto a su variación rítmica; esta se nota sobre todo en los versos de arte menor, es decir, silábicos o, como establece Volek (1970), dinámico-clausulares: la cláusula<sup>134</sup> crea un campo dinámico específico en el interior del verso debido al acento principal en la penúltima sílaba; gracias a la tensión entre este acento fijo, constante, y los demás, distribuidos más o menos libremente, el octosílabo español consigue una rica variabilidad y flexibilidad que en el caso del tetrámetro trocaico checo es impensable. En el endecasílabo ya observamos cierto silabotonismo. Estos versos de arte mayor se basan en el modelo italiano: son o bien de tipo *a maiori*, o bien *a minori*, pero siempre tienen un claro eje yámbico, destacado por los acentos en las sílabas 6ª y 10ª o 4ª, 8ª y 10ª, respectivamente. El heptasílabo aparece en las silvas, combinado con el endecasílabo. Hemos descubierto que la presencia de este verso de arte menor tiene influencia en el ritmo del endecasílabo: según el análisis estadístico, este se acentúa más frecuentemente en la sexta sílaba que el endecasílabo de octavas reales (en esta forma estrófica no aparece en combinación con otro metro).

En las dos partes de los capítulos 3.3. y 3.4. dedicadas al verso checo primero hemos presentado el tetrámetro trocaico, y después el pentámetro (y el tríme-

---

133 Aunque, como hemos apuntado ya en el capítulo 2.3., no es posible considerar estos sistemas como aislados: hay cierto *continuum* entre ellos y en cada lengua se constituyen basándose en diferentes plataformas prosódicas.

134 Otra vez recordamos que en este estudio utilizamos el término cláusula en el sentido que la da la teoría del verso moderna (el final del verso). En la métrica española tradicional se llama así el pie métrico.

tro) yámbico checos, respectivamente, que se suelen utilizar como equivalentes al octosílabo y al endecasílabo (el heptasílabo), respectivamente. El problema del tetrámetro trocaico es que se trata de un metro silabotónico y algunos traductores tienden a distribuir sus acentos como es debido, es decir, acentuando las posiciones impares y desacentuando las pares. Pero este procedimiento tiene graves consecuencias en la coloquialidad del verso: como el tetrámetro trocaico es bastante corto, la acentuación trocaica regular en él suena de manera muy monótona y no conviene a la dicción teatral. Un verso así pierde la vivacidad, flexibilidad y dinamismo que tiene el octosílabo calderoniano (en que además se da la sinalefa y las palabras no se separan mediante la oclusión, lo cual apoya el mencionado dinamismo). Consideramos las soluciones de Pokorný y, sobre todo, la de Mikeš como más acertadas rítmicamente: estos traductores de *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño* varían el ritmo del tetrámetro trocaico de manera que en algunos versos alteran la regularidad trocaica y actualizan así la expresión, hacen los conjuntos compuestos en redondillas, romance, décimas y quintillas más variados, vivos. En el pentámetro yámbico la situación es diferente, porque también el endecasílabo del original tiende a una mayor regularidad en cuanto a la distribución de acentos, así que en este caso el equivalente checo no contrasta tanto con su modelo: en las octavas reales o silvas es apropiado que los versos suenen de una manera más solemne, grave, hasta patética. En el análisis de este metro además nos hemos centrado en las posibilidades del principio versal («puramente yámbico» o «dactílico») y del final masculino: el traductor puede matizar el verso gracias a estos recursos.

En el capítulo 3.5. hemos estudiado la rima y sus tres funciones (eufónica, rítmica y semántica) que el traductor debe tener en cuenta a la hora de traducir las obras de Calderón. A continuación hemos profundizado en la problemática de la traducción de la asonancia en los romances: ¿es más conveniente dejar los versos sueltos, sustituir la rima asonante por la consonante o mantener la asonancia? Hemos ofrecido un panorama de soluciones en que todas esas opciones están representadas. En los traductores más jóvenes –Uličný, Mikeš y Pokorný– quizá sorprende el hecho de que mantienen la asonancia, los dos últimos incluso utilizan las mismas combinaciones de vocales que Calderón. Esta precisión contrasta con el ritmo bastante libre de sus tetrámetros trocaicos (ante todo de los de Mikeš).

El capítulo 3.6. es una especie de síntesis, que se centra solamente en la traducción de *La vida es sueño* por Vladimír Mikeš. Como hemos mostrado en los capítulos precedentes, Mikeš es rítmicamente más libre que los demás traductores. Sin embargo, en cuanto a la polimetría, la mantiene bastante precisamente. El resultado es una traducción textocéntrica que respeta lo canónico de la forma calderoniana. La obra fue representada varias veces en su traducción en diferentes teatros checos, pero los directores o adaptadores modificaron el texto de manera que la forma del original resulta alterada. En algunas formas esta modificación no

tiene consecuencias tan graves (romances, redondillas), en otras sí: por ejemplo, la octava real es una estrofa cerrada y muy compleja y si el director tacha uno o más versos (y nosotros sabemos que de vez en cuando tiene que hacerlo, porque la obra entera es por su longitud irrepresentable en las condiciones teatrales contemporáneas), su estructura se viene abajo.

Para concluir este estudio nos atrevemos a proponer varias soluciones de traducción: omitimos ahora la traducción libresca, cuyo fin es hacer de intermediario de los aspectos canónicos de Calderón. Nos limitamos a proponer principios de una traducción escenocéntrica, representable, pero al mismo tiempo respetuosa con el juego polimétrico.

En cuanto al ritmo del verso, insistimos que hay que tener en cuenta la evolución de la versificación checa: cuando Vrchlický traducía las obras de Calderón, el sistema silabotónico checo moderno era un fenómeno bastante reciente: lo introdujo Josef Dobrovský a finales del siglo XVIII (Dobiáš, 2010: 513–514), pero durante todo el siglo XIX esta versificación se desarrolla y, además, no linealmente; basta con mencionar el intento de Šafařík y Palacký de establecer el sistema cuantitativo en 1818 (Ibrahim et al., 2013: 108). Así que Vrchlický (o Červenka, Stankovský, etc.) traduce a Calderón en una época cuando el silabotonismo sí es un sistema prestigioso y predominante en la literatura checa, pero el contexto es muy diferente del de la época de Mikeš (o Pokorný, Uličný, etc.), unos cien años más tarde. El siglo XX está dominado por el verso libre y el silabotonismo ya se percibe como marcado. También el verso de los traductores modernos se libera, se desregulariza la acentuación, como hemos podido observar en los capítulos 3.3. y 3.4., aunque no suele desviarse mucho del marco silabotónico.

Nuestra propuesta es seguir liberando el verso, porque en el teatro de nuestra época se requiere sobre todo la coloquialidad, naturalidad en la expresión (si dejamos aparte el teatro experimental, poético, etc.); el verso debe privarse de excesiva regularidad. En cuanto al equivalente del octosílabo, el tetrametro trocaico es oportuno, pero tiene muchas desventajas en comparación con su modelo: como es bastante corto, la acentuación regular trocaica lleva a cierta monotonía, a veces hasta insoportable. En cambio, el octosílabo es, rítmicamente, muy flexible, dinámico. Proponemos seguir el procedimiento de Mikeš, quien no se abstiene de utilizar de vez en cuando los versos dactílicos (por ejemplo, 10010010), poner el acento de un polisílabo en una posición débil (por ejemplo, 01001010) o yuxtaponer dos o más sílabas tónicas (por ejemplo, 10110010). Incluso es recomendable desregularizar el factor silábico: si se añade o quita un pie a algún verso (pero conservando el curso trocaico), la serie se hace más ligera y viva.

Por otro lado, el pentámetro yámbico como equivalente del endecasílabo puede mantener cierta regularidad en la distribución de acentos. Así contrastaría mejor con los versos cortos compuestos según nuestra propuesta. El traductor

también puede aprovecharse del productivo recurso de alternar los principios versales «puramente yámbicos» y «dactílicos». Asimismo es favorable alternar las cláusulas femeninas y masculinas, a pesar de que en Calderón los finales versales suelen ser paroxítonos (solo excepcionalmente son oxítonos).

Si el traductor quiere conservar la polimetría también en las puestas en escena, tiene que pensar en la flexibilidad de las formas estróficas, no estróficas y fijas. Empecemos con la más frecuente, el romance: se trata de la forma más neutral, menos marcada, Calderón la utiliza para toda variedad de situaciones. Proponemos liberar el ritmo de su verso o incluso sustituir, experimentalmente, el verso por prosa. De esta manera se destacaría la diferencia entre el romance y las demás formas compuestas en tetrametros trocaicos. En una traducción libresca o textocéntrica este procedimiento sería impensable, pero en una adaptación destinada directamente a la puesta en escena opinamos que podría ser provechoso.

Como el público checo no tiene mucha conciencia de las estrofas españolas tradicionales, difícilmente reconoce la diferencia entre la décima y la quintilla: simplemente dicho, la décima parece dos quintillas juntas y aunque las reglas de rima impiden esta confusión (la quintilla no puede terminar en pareado y la primera mitad de la décima sí termina en pareado: *abbaa...*), para el espectador «corriente» este detalle es casi imperceptible. Por lo tanto, proponemos reducir la décima a cinco versos con la rima de disposición *ababb* o, mejor dicho, dividir la estrofa en dos partes idénticas (*ababb ababb*). La ventaja del acortamiento consistiría en que las estrofas serían más flexibles de manera que los directores tendrían la posibilidad de tachar estrofas enteras y no alterar su estructura (es muy diferente eliminar una estrofa de diez versos y una de cinco). A continuación proponemos rimar la quintilla según algún esquema fijo, pero diferente del de la décima (modificada según nuestra propuesta), por ejemplo *aabba*. La redondilla puede quedarse con la disposición original *abba* o ir en versos sueltos, gracias a que contrastaría mejor con las demás formas de tetrametros trocaicos. En las redondillas sin rima incluso se podrían tachar versos concretos. Las octavas reales, que se componen en versos largos, podrían dividirse en dos partes de cuatro versos (*ABAB ABAB*). Recomendamos mantener la estructura original del soneto, porque el público checo conoce bien esta forma fija; suele variar solo la disposición de rimas de los dos últimos tercetos. En cuanto a la silva, esta no causa muchos problemas a la hora de descartar versos del texto de representación, porque también en el original es bastante libre y los endecasílabos con los heptasílabos no alternan regularmente; los versos se suelen reunir en pareados, fácilmente eliminables sin alterar la estructura.

La solución propuesta más arriba es una de muchas, pero opinamos que podría facilitar el trabajo a los directores y adaptadores a la hora de acortar la obra. Sin embargo, lo ideal sería que el traductor preparase el texto en colaboración con el director: el segundo podría indicar qué pasajes preferiría eliminar y el primero atendería a que la forma no se alterase.

Concluimos el estudio. Su objetivo ha sido presentar la manera de versificar del dramaturgo español del Siglo de Oro Calderón de la Barca e ilustrar con su ejemplo la naturaleza de los sistemas versificatorios españoles de la época; presentar los sistemas de versificación checos, orientarnos en la historia de la traducción de las obras calderonianas al checo y analizar cómo los traductores conciben el problema de la traducción del verso; comparar los sistemas de versificación españoles y checos (o sea, el verso de los originales de Calderón y el verso de las traducciones) mediante el método versológico; ofrecer una visión de cómo los directores y actores manejan el verso traducido en las puestas en escena concretas; al final, proponer algunas soluciones traductorales concretas para que las futuras traducciones sean representables en los teatros checos contemporáneos y fácilmente modificables por los directores.

Opinamos que el presente estudio puede aportar tanto en el campo de la teoría del verso y versología comparada como en la práctica de la traducción y dirección teatral.

Deseamos a los futuros traductores de Calderón que su labor sea siempre bien apreciada, ya que traducir obras de teatro en verso es una tarea muy complicada y poco reconocida.