

## *La función del ritmo en la versología y la traducción literaria*

Al inicio no es inútil recordar que la noción de ritmo representa desde los comienzos de la creación literaria uno de los aspectos de mayor importancia. En el conjunto de los procedimientos que constituyen una obra de arte le pertenece con razón el papel ordenador y unificador de su estructura fónica. Por consiguiente, no es nada sorprendente el interés cada vez mayor por captar o describir, por definir lo más exhaustivamente su naturaleza variable y única. Ese estudio se dedica a las variaciones históricas del ritmo en cada literatura nacional y a las innovaciones métricas llevadas a cabo ante todo en el campo de la poesía. Está claro que desde esa perspectiva el ritmo no encarna habitualmente un fenómeno aislado. Sin duda alguna, por su capacidad de síntesis funciona en relación íntima con otros componentes poéticos o bien coexiste con ellos. Considerado así, el verso se distingue por múltiples manifestaciones históricas demostrando el esfuerzo siempre renovador de utilizar las inagotables posibilidades de la lengua en las palabras rítmicamente organizadas.

Es obvio que el problema esencial consiste, en primer lugar, en la necesidad de examinar las relaciones mutuas en el verso. Bajo esa óptica hay, por una parte, su aspecto normativo mientras que, por otra parte, se produce una tendencia opuesta destinada a abolir cualquier norma fija, prosódica o métrica. El resultado de esa tensión interior son naturales cambios históricos de la forma o estructura versal. Esos cambios se refieren, en general, al número de sílabas, al carácter fónico de la rima o de la estrofa, a la distribución de las pausas o cesuras. Otro elemento que influye decididamente en el ritmo es el acento, su utilización mediante cláusulas o pies métricos. Hay que destacar la importancia del acento para el estudio comparativo que se realiza entre dos o varios idiomas o literaturas. A mi modo de ver el acento constituye el mayor rasgo distintivo en

la confrontación de diferentes sistemas prosódicos correspondientes a idiomas distintos.

El propósito que nos anima en esta contribución es considerar el verso desde varios puntos de vista formales y conceptuales. Sin embargo, la extensión de dada problemática obliga a reducir su visión a los horizontes más estrechos y no centrarse asimismo en la construcción estrófica de todo un poema o de toda una composición poética. Ésa se desarrolla, se comprende, a base de la necesaria repetición periódica de los elementos durante el acto mismo de creación (la definición corriente del verso se funda etimológicamente en la palabra “vuelta”). Es de suponer que cualquier percepción del verso concebido como unidad total ofrece la posibilidad de estudiar los sistemas versológicos cuya diferencia reside en primer plano en las particularidades prosódicas de los idiomas. Es esa diferencia que nos impulsa a tener en cuenta las leyes y condiciones fonológicas relativas a tres lenguas: la española, la eslovaca y la checa.

Para realizar ese proyecto es importante señalar que el estudio de tales condiciones ha desembocado hace más de treinta años en la publicación de un libro teórico y analítico *En busca del verso español* (1975). Su autor era Oldřich Bělič, el eminente historiador y teórico de literaturas de habla española. El primero de los tres estudios intitulado *Tomás Navarro y la versología española*<sup>1</sup> contiene una serie de análisis y observaciones metodológicas que son sumamente interesantes desde una perspectiva actual. Es indudable que el núcleo de su teoría del verso español reflejada con distancia de algunos decenios permite valorar con más claridad el aporte y la legitimidad de sus opiniones desde nuevos enfoques históricos. Están determinados por esfuerzos de globalización cultural en la Europa actual. En ese contexto no es nada extraño hacer constar que cada generación aprovecha en su teoría impulsos típicos de su época y está apropiándolos de acuerdo con su orientación filológica y

---

<sup>1</sup> El libro fue publicado por Acta Universitatis Carolinae en Praga. Además del estudio dedicado a T. Navarro Tomás comprende una revisión crítica, aunque más atenuada, de Rafael de Balbín, otro versólogo español. Bělič analiza su “planteamiento estrófico” que constituye la esencia de su enfoque rítmico. El tercer estudio se llama *El español como material de verso*.

filosófica. Digamos previamente que lo que aleja la concepción metodológica del verso español en los trabajos de O. Bělič de la versología de Navarro Tomás, el prestigioso teórico, lingüista e historiador español, aparece como el fruto de la historia diferente de ambas sociedades, comunidades o culturas. Y que no tiene nada que ver con un acto gratuito, puramente voluntario de esas figuras sobresalientes.

En resumidas cuentas es lo que tiene presente también el versólogo checo al decir que “no quiere en ninguna manera quitarle sus méritos al maestro y erudito”.<sup>2</sup> Hay que decir que la revisión crítica de Bělič se apoya en los fecundos impulsos de la lingüística, de la teoría literaria y de la teoría de la comunicación. Ahora bien, en confrontación con la voluminosa *Métrica española* de Navarro Tomás (1975), cuya primera edición apareció en 1946, se ha servido Bělič de los principios de la versología moderna que tenía ambición de aplicar también al estudio científico del verso español.

Un examen atento de las diferencias que existen entre ambos versólogos requiere, primero, caracterizar el modelo de interpretación de Navarro Tomás. En su opinión la base esencial del ritmo de un verso español son “los apoyos del acento respiratorio”. En la estructura concreta hay que contar con conceptos como los de anacrusis, período rítmico interior, período de enlace y cláusula rítmica – dactílica y trocaica. En su concepto figuran los componentes que testimonian correspondencia entre el ritmo y la música. El mismo Navarro Tomás dice que la sucesión regular de los acentos se produce a la manera “de los compases de una composición musical” (Navarro Tomás 1968: 10).

Al criticar ese concepto que “destruye” según él las palabras y la unidad oracional del verso Bělič cita algunos versos analizados por Navarro Tomás en su libro:

---

<sup>2</sup> NAVARRO TOMÁS, T.: *Métrica española*. Reseña histórica y descriptiva, p. 9. Navarro Tomás (1884-1979) se ha distinguido también como fonetista. Enseñó como Profesor en España y EE.UU. Miembro de la Real Academia Española. Otras obras: *Manual de pronunciación española* y *Manual de entonación española*.

	anacrusis p. r. interior/ p. de enlace		
Romerica, romerica	oó	/ó oo oo/	óó
callede, no digas tal	o	/óo ooo/	ó
que eres el diablo sin duda		/óoo ooo/	óó
que nos vienes a tentar	oo	/óo oo/	ó

J. Espronceda, *El conde Sol* (ib. 48; Bělič 1975: 23)

Según Bělič tal esquema rítmico compuesto por anacrusis, período rítmico interior y período de enlace exige que desaparezca el acento de la palabra “diablo” que considera palabra clave de todo el pasaje citado. El concepto musical de Navarro no respeta así la función primordial del contenido. Al final hace Bělič una pregunta: “¿Es posible, es admisible que quede sin acento?” (ib. 23)

La métrica española de Navarro Tomás analiza según la percepción del versólogo checo sólo “los factores fónicos” y abandona el factor fonológico. Se sabe, ese enfoque basado en una dialéctica sonido-sentido, en una conjunción de factores fónicos y semánticos permite ampliar la visión del verso y analizarlo en su totalidad constructiva. No obstante, no es la única objeción que pronuncia el versólogo checo. En cuanto a la distribución de los acentos que están estudiados por Navarro ante todo según “apoyos rítmicos” y no “acentos prosódicos”, como es habitual, se observa una diferencia fundamental. Repitamos que su concepto borra los límites entre palabras y pone de relieve las leyes internas de una composición musical. No se somete así primordialmente a las normas gramaticales de pronunciación normativa que determinan el uso de los pies métricos o de las cláusulas en el idioma español.

Hay que recordar que esa regla no deja de tener una validez general desde la época de Andrés Bello quien es considerado el fundador de la métrica española. En sus *Principios de la Ortología y Métrica* (1835) subraya la naturaleza acústica del verso a partir de su división en partecillas de duración fija. Las denomina “cláusulas rítmicas” y son cinco: dos disílabas y tres trisílabas. El apoyo de dos sílabas con acento en la primera se llama “cláusula trocaica” (óo). Si el acento cae en la segunda, hablamos de la “cláusula yámbica (oó). El grupo de tres sílabas se distingue a su vez por siguientes cláusulas: “dactílica” (óoo), anfibráquica (oóo) y anapéstica (ooó).

No es arbitrario que lo particular del sistema acentual del verso español fundado en las reglas gramaticales de pronunciación nos lleva a compararlo con el sistema, al parecer semejante, que funciona en el verso eslovaco. Sólo que esa semejanza se nota solamente en lo referente a la denominación o el número de las cláusulas. Es de notoriedad que la acentuación del verso eslovaco está determinada por la regla sobre existencia de un acento dinámico colocado en la primera sílaba de las palabras. No es inútil agregar que por el carácter morfológico y fonológico de las palabras eslovacas, la actuación de dadas cláusulas es distinta. En nuestro verso prevalecen absolutamente las trocaicas, yámbicas y dactílicas (en vez de las anapésticas y anfibráquicas como es en el idioma español). Desde ese punto de vista, este hecho parece acercar paradójicamente el sistema acentual de la versificación eslovaca a la del modelo de Navarro Tomás, a su división del verso en pies dactílicos o trocaicos según leyes musicales. En un ejemplo citado por J. Domínguez Caparrós el verso con cláusula anapéstica (según Bello) se analiza como dactílico en el modelo de Navarro Tomás:

De sus / ó-jos-los / hué-cos-fi-/já-ron (J. Espronceda, *El estudiante de Salamanca*)

Y sus / dé-dos en / jú-tos en / él.

En ese verso hay anacrusis (De-sus), dos cláusulas dactílicas (ó-jos-los / hué-cos -fi) y un “período de enlace” que comprende las dos sílabas del verso (já-ron), la pausa y las dos sílabas átonas con que empieza el verso siguiente (Y-sus) (Domínguez Caparrós 1993: 91).

De todo eso podemos deducir el motivo del argumento lógico y no musical de O. Bělič quien al observar la destrucción de la unidad oracional y acentual llega a reprocharle a Navarro Tomás una pobreza de las unidades métricas en el verso español. Dice: “Lo que a primera vista extraña en esta definición es que Tomás Navarro no especifica los tipos de sílabas que forman los pies” (Bělič 1975: 29). Otra objeción de Bělič se refiere al hecho de que en el modelo del versólogo español figura, además del acento principal, también el acento o tiempo débil o secundario. Lo que respondería al ritmo interiormente diferenciado o matizado: “En algunas ocasiones el

espacio correspondiente a las cláusulas lo ocupa una sola sílaba y, a veces, con menos frecuencia, cuatro sílabas. La mayor parte de los versos son de período binario, formado por dos cláusulas, una en el tiempo marcado o principal y otra en el tiempo débil y secundario” (ib. 29).

Es necesario destacar que el problema de los acentos secundarios ha sido objeto de discusión en varias métricas nacionales, incluso en la eslovaca o la checa. Para solucionar ese problema, insistiendo en el sistema binario, muchos tratadistas llegaron hasta a excluir ese factor importante de la estructura versal. Regularidad o irregularidad de los “tiempos fuertes” y “los tiempos débiles”, una distribución libre u obligatoria de los acentos, según leyes propias de cada idioma, llegó a ser en los ojos de los partidarios del análisis estructural el fenómeno de primera importancia. La omisión de los acentos secundarios constituyendo un factor demasiado subjetivo coincidía, por cierto, con la necesidad objetivista de ver en el verso a todo precio un esquema métrico. Y de ponerlo en relación con el ritmo de un poema determinado.

Refiriéndose a los principios de la métrica checa (Josef Hrabák) Bělič opera con la noción de norma. Se da cuenta de que su realización no es nunca completa y absoluta: entre el metro que significa según Navarro Tomás “propriadamente solo la extensión y la medida silábica del verso” y el ritmo concreto del poema puede haber discrepancias y tensiones. “Ésas no son –generalmente hablado –,defectos“, sino que, al contrario, constituyen la esencia misma del ritmo poético” (ib. 15). Esa afirmación nos conduce a una pregunta: ¿cómo podría elucidarse la esencia misma del ritmo poético sin admitir función valiosa de acentos secundarios? Es cierto que para hacerlo debería incluirse a dado estudio la percepción subjetiva del ritmo poético que deriva, según Navarro Tomás, de los principios musicales del lenguaje. A mi modo de ver, se trata del problema cuya solución el método estructural de Bělič, desprovisto de esa exigencia, no puede ofrecer. Sin duda, ese problema se relaciona con otro fenómeno subjetivo, con el llamado “desplazamiento del acento“, es decir con el fenómeno que es asimismo uno de los problemas candentes de la métrica eslovaca.

Mikuláš Bakoš, el gran versólogo eslovaco, al apoyarse, igual que Bělič, en los formalistas rusos y en la poética de J. Mukařovský, el historiador literario checo, ha propuesto la misma oposición binaria entre la norma y el ritmo concreto. Para alcanzar el rigor de sistema que consideraba indispensable, Bakoš ha rechazado para su estudio todo momento subjetivo, resultando de la actuación de los acentos secundarios o del “posible” desplazamiento del acento. Sin embargo, frente a los impulsos musicales de Navarro Tomás que vienen a perturbar el estudio preponderantemente formal o estructural, así como frente a la métrica checa de Bělič, Bakoš ha propuesto otro principio: lo vio en la oposición verso/frase, entre la realización métrica de un verso y su aspecto oracional.

Al estudiar las realizaciones métricas del verso eslovaco se ha atendido a la norma más o menos obligatoria. Consiste en la distribución del acento según la regla sobre su colocación en la primera sílaba de la palabra eslovaca. No es sin interés notar que esa dualidad *verso/frase* difiere claramente de la dualidad *sonido/sentido* destacada por Bělič en cuanto al modelo de interpretación, incompleto según él, de Navarro Tomás. Una gran ventaja de M. Bakoš en comparación con la métrica checa de Bělič consiste en el hecho de que el versólogo eslovaco ha podido incorporar en su estudio también el factor sintáctico. Depende de la segmentación oracional del verso, de la distribución de las pausas o cesuras en su estructura. Hay que añadir que los resultados de su método estadístico o formal son dentro de ese tipo de estudios realmente excepcionales bien que hasta hoy día siguen siendo fuera del interés más serio de la versología eslovaca.

M. Bakoš aplicó ese método al análisis evolutivo del verso eslovaco desde la primera mitad del siglo XIX hasta la poesía moderna (véase *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*; La evolución del verso eslovaco desde la Escuela de Štúr, 1939, 1949, 1966). Ha logrado, por ejemplo, definir diferencias básicas entre la generación “popular” agrupada en torno a la Escuela de Štúr y la versificación “aristocrática” de los poetas de la generación posterior de Hviezdoslav. Si la primera estaba caracterizada por el uso del verso silábico, con distribución irregular del acento, la segunda, silabotónica, utilizó el yambo regular cuya automatización se veía,

por otro lado, debilitada por sintaxis libre, sin límites, opuesta a la regular segmentación sintáctica de los poetas de Štúr.

Sin embargo, el sistema binario de Bakoš no prescindía completamente de factores subjetivos. Junto con incorporación del elemento oracional, subrayaba asimismo el papel equivalente del tono, de la entonación oracional. Es en relación con ese componente que Bělič llegó a pronunciar otra crítica al modelo rítmico de Navarro Tomás quien, por su definición, no vio en el tono un procedimiento primordial. El versólogo español ha sostenido que además de la primacía del acento respiratorio “otros factores fonéticos como el tono o la cantidad silábica no desempeñan papel constitutivo en la estructura del verso español” (Navarro Tomás 1968: 9). Un mismo valor se atribuye, al mismo tiempo, a los efectos logrados por “la armonía de las vocales, por la aliteración de las consonantes o por las correlaciones, alternancias, paralelismos, antítesis y demás recursos de la colocación de los vocablos” que “sólo se emplean con función ocasional y complementaria” (Navarro Tomás 1968: 9).

Hay que destacar que todos esos procedimientos no tienen en la teoría de Bakoš función secundaria, sino que se analizan como constitutivos del ritmo acentual y oracional del verso eslovaco. Recordemos que en el marco de la métrica española Dámaso Alonso se ha valido de una semejante visión global en el estudio de los versos de Góngora, de los efectos estéticos de creación culteranista.

No obstante, el afán de sistema que caracteriza los accesos estructurales de Bakoš y Bělič puede suscitar desde nuestros enfoques claras objeciones. La primera coincide con el papel del acento prosódico que por su definición estática y normativa no permite captar todos los rasgos de su actuación “real” en el verso checo o eslovaco. ¿Es posible que se abandone en el estudio el aspecto acústico de los versos? ¿No es necesario tomar en consideración en cada momento también las verdaderas intenciones de un creador poético, ante todo su propia manera de sentir el ritmo poético? ¿Qué tensión existe entre la norma prosódica y la configuración verdadera del verso?

Dado que mis observaciones en esta contribución se apoyan en los resultados de mi propia investigación (la unión de lo objetivo y lo

subjetivo, de lo inmanente y lo trascendente), quisiera destacar validez legítima de varios puntos de vista en ese estudio.<sup>3</sup> Aparecen como el fruto de un análisis que sobrepasa el cuadro estático de los exámenes que se llevan a cabo dentro de la tradición poética de una literatura nacional o de una lengua. Es natural que el método contrastivo aplicado al campo de la traducción literaria es capaz de abrir nuevas posibilidades en el ámbito interdisciplinario o pluridimensional. Como hemos visto, el trabajo de Bělič carecía casi absolutamente de referencias detalladas a lo específico de la versificación checa que en su época determinó, por lo visto, su revisión crítica del concepto de Navarro Tomás. Uno y otro concepto representaban así un estado diferente de evolución teórica y, por consiguiente, se alejaban de sí en los puntos de salida primordiales. Si Navarro Tomás estaba arraigado todavía en la tradición propiamente literaria, Oldřich Bělič, impulsado por ambiciones puramente científicas, miraba un acto poético desde el ángulo de su validez general o generalizada.

La contradicción que se desprende de ambas posiciones es algo que señala otro factor decisivo. Su ausencia es tanto más sensible que prueba un divorcio entre literatura y ciencia, entre dos esferas que son portadoras del instrumental particular funcionando de *modo sui generis*. Es un mérito indudable de Navarro Tomás que el problema del verso español no haya querido sacarlo del ámbito de la literatura. Por eso ponía siempre de relieve la esencia primordial de la música en la configuración rítmica del verso. Mientras que Bělič no veía en su actitud sino una parcialidad metódica privada de factores latentes o inmanentes, lingüísticos y formales. El ritmo (y el ritmo en general) es en su concepto un fenómeno objetivo-subjetivo. En cuanto a su afirmación surge una pregunta: ¿es realmente esa dualidad que condiciona la función poética? O bien: ¿qué limitación

---

<sup>3</sup> Véase Franek, L. *Štýl prekladu. Vývinovo-teoretická a kritická analýza slovenských prekladov Paula Claudela* (El estilo de la traducción. Análisis evolutivo-teórico y crítico de las traducciones eslovacas de Paul Claudel). Al considerar una percepción subjetiva, oral o acústica, esta obra analiza también varios casos del “desplazamiento de los acentos” motivados por un impulso métrico interior de nuestros traductores-poetas.

se oculta detrás de la palabra “sentido” que el versólogo checo considera indispensable para una visión total del verso?

Dentro de los estudios estructurales de la poesía nacional encontraríamos un libro interesante que ensancha obviamente dada metodología y nos permite elucidar mejor ese problema. Su autor es Jean Cohen, el eminente teórico del verso francés quien se ha propuesto estudiar su evolución desde un punto de vista funcional. El método que ha elegido suponía la única necesidad de considerar sus manifestaciones históricas objetivamente, al dedicarse exclusivamente a su aspecto lingüístico y formal. En el libro *Structure du langage poétique* (1970), fundado en los principios de la lingüística moderna (F. de Saussure), Cohen estudia los textos poéticos a partir de la oposición *prosa/poesía* o de la dicotomía *lengua/habla*. Sin embargo, frente a los conceptos que acabamos de presentar hay en su concepto una diferencia radical. Al postular que el verso como tal comprende a la vez una estructura fónica y semántica, el aspecto semántico está observado por el teórico francés en virtud de su función particular de la poesía. Eso significa que lo que Bělič llama sentido, tiene en su opinión una acepción más amplia. Refleja el desvío natural que un sentido poético produce siempre en relación con leyes naturales del habla corriente. Acaso no es necesario destacar que el concepto dualista de Cohen, bien que reducido al plano meramente estructural y funcional, enriquece considerablemente las posibilidades de la versología moderna porque el aspecto semántico se identifica en esa visión con el aspecto figurativo o metafórico de un texto poético. Diciendo en otras palabras, la estructura del verso está constituida por elementos fónicos, rítmicos y semántico-figurativos. De tal manera, su funcionamiento simultáneo hace posible que no se pierda de vista la esencia misma de la poesía. Una lección adquirida de esa conjunción orgánica es sumamente importante para que el análisis del verso considere no solamente su cara constructiva sino también todo lo que tiene que ver con el problema del *estilo* poético. Como hemos indicado, ese factor organizador hace falta en los anteriores estudios estructurales. Desde la perspectiva nueva todos los elementos del verso constituyen una estructura común donde cada uno de los componentes funciona en interdependencia con los demás.

Claro está, ese concepto es un paso importante en el camino hacia la comparación estilística que se traza justamente en el campo de la traducción literaria. La verdad es que el análisis estructural que hemos presentado en sus diferentes conceptos checos y eslovacos plantea una cuestión esencial. Se refiere a la necesidad de salir más o menos radicalmente del hermetismo lingüístico que se niega a reconocer el valor estético de la literatura concebida no sólo como el fenómeno de arte sino también como la representación diversificada cultural. Es innegable que una orientación primordial al hecho literario, a la descripción estadística de sus componentes constructivos impide pasar a órbitas individuales de la creación literaria. Y si las estudia, tiene en cuenta su incorporación evolutiva a los conjuntos amplios, supraindividuales o nacionales (escuelas, movimientos literarios, formaciones estilísticas, etc.). De tal modo se pierde naturalmente la esencia misma, el valor único de una obra literaria.

En ese sentido lo general, vinculado con lo particular, no es lo mismo que lo específico o lo original. Cualquier estudio estático del verso basado en los esquemas establecidos a priori abandona lógicamente, sin duda alguna, toda referencia a las intenciones reales del escritor relegándolas a veces ni siquiera a una posición secundaria.

No es el propósito de mis observaciones o reflexiones menospreciar un aporte admirable y meritorio de los conceptos estructurales. Forman parte de toda una evolución europea, occidental y centroeuropea que veía y sigue viendo con legitimidad el lugar predominante de la lengua, de sus manifestaciones concretas, verificables y objetivamente demostrables. No obstante, a pesar de todas las limitaciones de ese método lógico y racional hay que admitir su descubrimiento importante. Es que muestra con relevancia el papel imprescindible de la lingüística moderna, de sus conquistas generales que ayudan a ver más nítidamente también otra cara del problema, creativa e individual.

No es casual que, por ejemplo, la poética y las reflexiones de los grandes representantes de la modernidad aprovechan de modo fructífero varios estímulos de esa disciplina aunque, por cierto, al ver su validez restringida la someten a veces a severas críticas. Paul

Claudél, el prestigioso neosimbolista francés, en oposición con toda la tradición del pensamiento positivista francés subraya el papel de la metáfora nueva que nos lleva, por un movimiento dinámico interior, a sobrepasar la naturaleza antitética de las cosas y los fenómenos. Su libro *Art poétique* (1907) nos presenta un mundo natural pero visto en relación con principios metafísicos de la existencia humana. Es así una clave que sirve para el conocimiento y el autoconocimiento del hombre en el mundo. El papel de la poesía es elucidar la esencia oculta de nuestra existencia y con la unión intrínseca *animus/anima* reemplazar la noción tradicional de silogismo por la de metáfora. A saber, el silogismo es idéntico según Claudél con “la lógica de la primera parte de la gramática que determina la naturaleza y la función de diferentes palabras. La segunda lógica como si fuera su síntesis orientada hacia el arte de unir las. Todo eso sucede en la naturaleza misma. Hay sólo ciencia de lo general y arte de lo individual” (Claudél 1926: 44). Siguiendo el sentido profundo de esa afirmación se destaca una diferencia esencial entre los conceptos generales del estructuralismo y una visión todavía bastante tradicional de la poesía y poética neosimbolista. Estriba en una función poética, en su acepción ampliada por íntima relación del poeta con el mundo. Es natural que esa dialéctica universal de las cosas ofrece por leyes multiformes de un acto poético variadas posibilidades.

En las reflexiones de Claudél sobre los mecanismos vivos de la forma de escribir poesía nos interesarían, por cierto, las que afectan al ritmo poético, a las manifestaciones fónicas y tónicas del verso francés. En uno de sus ensayos le cautivó a Claudél el problema específico del verso francés. Atañe a la cantidad, a la forma silábica, al funcionamiento de la rima o de las cesuras y pausas. Es obvio que todas sus opiniones se desarrollan por afán de liberación de los rígidos conceptos clásicos que Navarro Tomás llama en su *Métrica española* “refinado tecnicismo de la versología francesa“. Revelan por ejemplo uno de los rasgos típicos: “Las sílabas no son en el francés por sí mismas ni breves ni largas, y el fonema comprende una larga que es siempre la última y, sin considerar su número, de una variedad de sílabas neutras cualquiera que sea su valor ortográfico” (Claudél 1954: 66). Es con esa definición que el escritor simbolista critica tanto el carácter mnemotécnico del alejandrino

francés que en su opinión “falsea el principio esencial de la fonética francesa atribuyendo a cada sílaba el valor igual” (ib. 68). No considera por tanto que las ondas breves están terminadas “por una acentuación e insistencia más o menos larga de la voz sobre la última sílaba” (ib. 66). Es obvio que la nueva visión de Claudel coincide con las formas más libres de la métrica moderna.

No es sin interés notar que algunos de los tratadistas del verso español tienen al respecto de las reglas diferentes de acentuación española una visión semejante, apartándose así de los preceptos musicales de Navarro Tomás. En cuanto al ritmo de cláusulas Domínguez Caparrós insiste no solamente en el período de ritmo “mixto” (binario o ternario) como lo ha pretendido su predecesor sino también en la imposibilidad de acumular acentos “en todas las sílabas pares del ritmo yámbico” lo que “sería inarmónico en español” (Domínguez Caparrós 1993: 88).

El concepto de ritmo que aparece en las reflexiones de Claudel tiene, por lo demás, otro sentido. Refleja esfuerzo por definir y criticar con ironía los rasgos típicos de la mentalidad francesa, sus bases racionales y lógicas. Es decir todo lo que expresan brevemente esas palabras: “la necesidad de lo absoluto“. Y es mediante la palabra poética, su valor psicológico y estético que su visión abarca también las zonas poco exploradas, sociales y culturales de su propia nación. Se trata pues de una síntesis vital que además de factores fónicos y semánticos cuenta también con una distribución libre de pausas métricas. Esas pausas encarnan para Claudel *el blanco*, una vacuidad que es necesaria para una percepción más amplia del sentido disipándose siempre en el ritmo discontinuo del verso libre. De eso renace un distanciamiento que resulta tanto de la capacidad de comprender como de la de sentir y resentir esa simbiosis de las cosas que rodean ante todo - al *hombre*.

Dejemos previamente aparte otro gran ejemplo de las literaturas romances que es la figura de Octavio Paz, el gran poeta y pensador mexicano. En su concepto cultural y social arraigado en la tradición latinoamericana y europea encontraríamos, naturalmente, semejantes impulsos. Lo más valioso es que sobrepasen el concepto occidental y eurocéntrico de la lengua para desembocar en un reconocimiento de

la diversidad cultural con todo los valores simbólicos particulares de cada nación, sociedad o comunidad.

Como hemos visto, el papel del ritmo poético examinado por vía de comparación de diferentes conceptos o modos de análisis nos lleva al final a la reflexión sobre las posibilidades de salir del hermetismo objetivista, de abandonar los imperativos metodológicos de índole puramente racional. Pues se trata de un proceso de liberación que revela en la historia de cada literatura nacional el carácter multifacético de una obra literaria.

Una de las salidas posibles y realmente productivas reside a mi modo de ver justamente en el ámbito de la traducción literaria. Y no es sorprendente que ese *giro* metódico afecte asimismo a los modos de enseñanza de nivel universitario. Siendo ésta una actividad tanto empírica como histórica, su verdadero valor contribuye a descubrir a cada momento una aventura individual, subjetivamente motivada. El análisis contrastivo que tiene ambición de penetrar en las esferas válidas de imaginación, de sueños o ficciones tiene toda la potencia de adquirir hasta una forma de juego, de búsqueda libre y atenta de soluciones rítmicas y estilísticas apropiadas.

De todos modos, mediante una visión dinámica y procesal esa actividad creativa no debería olvidar la preparación teórica, una fase propedéutica de la que se nutren variadas formas del quehacer literario. Es lo que hace resaltar con razón más de una vez en el libro *Entre lo uno y lo diverso* (2005) Jorge Guillén, el gran comparatista español. En cuanto a la poesía eso requiere prestar atención a múltiples manifestaciones que representan los diferentes aspectos genéricos, silábicos, fónicos o estróficos. Todos esos aspectos determinan, por cierto, en cada idioma leyes particulares de construcción. Son los que, apropiados, nos llevan a otro campo de creatividad que es según José Martí regido por la necesidad de pensar y *transpensar*.

Como ha demostrado la admirable y riquísima reseña histórica y descriptiva de Navarro Tomás y una empresa muy semejante y valiosa de Mikuláš Bakoš, toda esa herencia vuelve a adquirir en la actualidad el valor de primer interés abriendo así los horizontes poco explorados que siguen trazándose en el porvenir. Los principios teóricos, junto con lo empírico de la eslovaca *Escuela de traducción*

(Anton Popovič) y toda la riqueza de nuestra praxis traductora, también en el ámbito de literaturas romances, ofrecen la garantía de que esos esfuerzos serían exitosos.

La traducción llega a ser desde esos ángulos una actividad interdisciplinaria a pluridimensional que no deja de enriquecer nuestro conocimiento de un individuo creador situado en su propio entorno histórico y cultural. Esa labor tiene, por lo demás, otro valor importante. Permite penetrar en la alteridad cultural de otros pueblos en un proceso nunca cerrado de innovación y recreación. Y recoger nuevos impulsos imprevisibles al adoptar no solamente las actitudes poéticas sino también las posiciones críticas.

Al considerar esa definición general regresemos a la noción esencial de ritmo. Octavio Paz, dándose cuenta de su función primaria en el acto de escribir, llegó a una conclusión, acaso no tanto extraña que “el ritmo es hijo del sonido” y que “las lenguas son puntos de vista“. Y en otro lugar añade: “Sin lenguaje, no hay sociedad; sin sociedad no hay lenguaje. Éste es para mí uno de los grandes enigmas de la historia humana. Mejor dicho: el enigma” (Paz 1983: 37). No es sin importancia añadir que una de las tareas esenciales de la traducción literaria es precisamente descifrar ese enigma. En el prólogo a la edición de su obra *El peregrino en su patria* Octavio Paz dice: ” No es arbitrario ver nuestra historia como un proceso regido por el ritmo – o la dialéctica – de lo cerrado y lo abierto, de la soledad y la comunión. No es difícil advertir, por otra parte, que el mismo rige las historias de otros pueblos. Pienso que se trata de un fenómeno universal. Nuestra historia no es sino una de las versiones de ese perpetuo separarse y unirse con ellos mismos que ha sido, y es, la vida de todos los hombres y los pueblos” (Paz 1993: 578).

## Referencias

- Bakoš, M. 1968. *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej* (La evolución del verso eslovaco desde la Escuela de Štúr). Bratislava: VSAV.
- Bělič, O. 1975. *En busca del verso español*. Praha: Universitatis Carolinae, Philologica monographia.
- Domínguez Caparrós, J. 1993. *Métrica española*. Madrid: Ed. Síntesis.

- Claudel, P. 1926. *Art poétique*. Paris: Mercure de France.
- Claudel, P. 1954. *Réflexions sur la poésie*. Paris: Gallimard.
- Guillén, C. 2005. *Entre lo uno y lo diverso. La Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Ed. Marginales Tusquets.
- Franek, L. 1997. *Štýl prekladu. Vývinovo-teoretická a kritická analýza slovenských prekladov Paula Claudela* (El estilo de la traducción. Análisis evolutivo-teórico y crítico de las traducciones eslovacas de Paul Claudel). Bratislava: VEDA.
- Franek, L. 2005. *Modernita románskych literatúr* (La Modernidad de las literaturas romances). Bratislava: VEDA.
- Navarro Tomás, T. 1968. *Métrica española*. Reseña histórica y descriptiva. La Habana: Instituto del Libro.
- Paz, O. 1983. *Sombras de obras*. Barcelona: Biblioteca del bolsillo.
- Paz, O. 1993. *El Laberinto de la soledad*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Popovič, A. 1968. *Preklad a výraz* (Traducción y expresión). Bratislava: SAV.
- Quilis, A. 1994. *Métrica española*. Barcelona: Ed. Ariel.