

# TRADUCIR POESÍA RUSA: CONSIDERACIONES Y PROBLEMAS

## Translating Russian Poetry: Considerations and Problems

Omar Lobos

*calfucur@yahoo.com.ar*

*Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires, Argentina)*

ISSN: 1698-322X ISSN INTERNET: 2340-8146

Fecha de recepción: 08.09.2023

Fecha de evaluación: 22.12.2023

*Cuadernos de Rusística Española n° 19 (2023), 243 - 255*

### RESUMEN

El artículo repasa y contrasta la conformación de la versificación occidental con la de la versificación rusa, para luego examinar los aspectos a observar a la hora de traducir versos rusos. Si en la tradición de Occidente sigue dominando la distinción entre forma y contenido, la poesía rusa no comparte esta lógica binaria y ambas nociones son indisolubles; si en Occidente la poesía se ha vuelto individual, silenciosa y fundamentalmente escrita, el verso ruso no ha perdido su carácter “comunicativo” (como acto *in praesentia* ante un otro) y, por ello, eminentemente fónico. A partir de esto, se propone una breve historización de ambas tradiciones, se aportan reflexiones teóricas sobre el desarrollo del verso ruso y del verso en Occidente y, finalmente, se relevan ejemplos en lengua española que revelan puntos de contacto con la versificación rusa, a fin de que puedan ser pensados como modelos rítmicos para una traducción más justa del verso ruso.

*Palabras clave:* poesía, verso, métrica, rima, verso español, literatura rusa.

### ABSTRACT

The article reviews and contrasts the features of Western and Russian versification as well as considers the aspects that should be followed while translating Russian poetry. Although the Western tradition continues to be known for the distinction between form and content, Russian poetry does not share this binary logic, and both concepts are inseparable. Western poetry became individual, silent and fundamentally written, and Russian verse has not lost its communicative character and remains, therefore, highly phonic. The article presents an overview of both traditions, theoretical considerations on the development of Russian and Western versification, and, finally, the examples in Spanish that highlight points of contact with Russian versification, so that they can be regarded as rhythmic models for a more accurate translation of Russian verse.

*Keywords:* poetry, verse, meter, rhyme, Spanish verse, Russian literature.

Muy a menudo, lo que llamamos aspectos formales en la poesía se reduce en nuestro imaginario cultural al metro y a la rima. En la tradición traductoral de Occidente, cuando se traducen versos se han soslayado o al menos relegado en general estos elementos en pro de –digamos– el sentido, abonando el famoso binarismo forma-contenido y en sintonía con lo que el traductólogo francés Antoine Berman describe como el rasgo eminentemente platónico de la traducción occidental: el privilegio de lo universal (el sentido) por sobre lo particular (la forma), característica que podría filiarse en la obra

de San Jerónimo<sup>1</sup> (Berman, 2014, pág. 32 y ss.). Pero aun si no se adopta de plano esta preferencia, la propia concepción binaria puede volver frustrante la tarea de traducir versos, cuando el traductor parece verse en la disyuntiva de atenerse o bien a lo que dice el poema, o bien a cómo lo dice. Nuestra tesis es que esta disyuntiva es engañosa y dañina, si en verdad lo que se quiere traducir es un *poema*. Basta considerar que, en nuestra versificación occidental, un verso como el endecasílabo nace de la exigencia de poseer un metro adecuado para “hilar pensamientos”, con la cesura entre hemistiquios atenuada al mínimo (Madrid Cobos, 2021), es decir un verso donde forma y contenido están indisolublemente fundidos uno con el otro.

El mismo Berman caracteriza la traducción occidental como fundamentalmente “etnocéntrica” e “hipertextual” (Berman, 2014, pág. 29 y ss.). Es etnocéntrica porque tiende a adaptarlo todo a sus propias categorías y nociones, en desmedro de lo particular de la cultura de origen, y, en consecuencia, es hipertextual, por cuanto construye un texto “independiente” del original según las normas y hábitos propios. De este modo, si en la poesía occidental se han ido abandonando progresivamente la rima y el metro regular, ¿por qué habría de utilizárselos en una traducción?

Reflexionar sobre estos aspectos se vuelve central cuando se asume la responsabilidad de traducir un poema —especialmente cuando la cultura a traducir no es inclinada a distinguir entre el binario mencionado—, por lo que, para empezar, tentaremos un recorrido para relevar aquello que ha configurado lo que se llama —en términos genéricos— poesía. Y allí el primer problema que se nos aparece como central es la concepción del verso como unidad de aquella.

Si nos remitimos al verso clásico (y en este punto debemos aclarar que toda la literatura antigua se escribía en verso: la épica, el drama, la lírica), sus constituyentes son el acento y el número de sílabas, pero en este último punto es preciso tener en cuenta que las sílabas (las vocales) tenían determinada duración (rasgo que no perduró en las variantes romances del latín ni en el griego moderno). De allí la noción de *pie*<sup>2</sup>, para sistematizar las múltiples y diversas combinaciones de sílabas largas y breves. Vemos como ejemplo en Catulo:

Vīvāmūs meā Lēsbia, ātque āmēmūs,  
rūmōrēsque sēnūm sēvērīōrūm  
ōmnēs ūnīūs aēstīmēmūs āssīs!  
Sōlēs occidēre ēt rēdīrē pōssūnt:  
nōbīs cūm sēmēl occīdīt brēvīs lūx,  
nox est perpetua ūna dormienda.<sup>3</sup>

1. Jerónimo de Estridón (340-420): traductor de la Biblia al latín vulgar (conocida como la *Vulgata*), versión de referencia para la Iglesia Católica durante más de mil años y considerada canónica por el Concilio de Trento (1545-1563).

2. Unidad métrica que representa un tipo de combinación entre sílabas breves y largas.

3. Catullo. Poema 5. Disponible en <https://www.studocu.com/it/document/universita-degli-studi-di-milano/letteratura-latina/catullo-nugae-1-20-appunti-1-8/1411930>

En las lenguas modernas que no distinguen la duración de las vocales, la combinación entre largas y breves ha sido reemplazada por tónicas y átonas. Así, pies clásicos como el yambo o el anapesto, que eran la combinación de sílaba breve más sílaba larga el primero (? \_ ) y dos sílabas breves más una larga el segundo (? ?\_ ) pudieron reconvertirse en una combinación de sílaba átona más sílaba tónica y dos sílabas átonas más sílaba tónica, respectivamente. De estos pies, el yambo es el que mayor fortuna ha tenido: el pentámetro yámbico está en la base del verso moderno más prestigioso en Occidente, el endecasílabo (así como el tetrametro yámbico constituirá el verso ruso clásico por excelencia).

En lo que hace a la rima (específicamente la rima final), esta no tuvo mayor importancia en la poesía clásica antigua. Su utilización en Occidente cobra fuerza en la Edad Media, posiblemente como refuerzo mnemotécnico en la poesía oral (cantos épicos, romances y canciones). Se incorporará a la poesía de autor en la Baja Edad Media, fundamentalmente en la lírica italiana, primero con Dante Alighieri y luego con Francesco Petrarca. En el caso del primero, toda la *Divina comedia* está escrita en tercetos endecasílabos de rimas encadenadas (ABA-BCB-CDC-DED-etc.), la llamada *terza rima* o *terzina incatenata*:

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
 mi ritrovai per una selva oscura  
 ché la diritta via era smarrita.  
 Ahi quanto a dir qual era è cosa dura  
 esta selva selvaggia e aspra e forte  
 che nel pensier rinova la paura!<sup>4</sup>

Sobre la base de este mismo terceto encadenado (con preminencia de ritmo yámbico) construirá poco después sus sonetos y canciones el gran consolidador de la lírica prerrenacentista, Francesco Petrarca, en el que abrevarán luego los maestros españoles como Boscán y Garcilaso (Madrid Cobos, 2021). Un rasgo que podría señalarse de común en esta tradición es que a menudo el comienzo del verso aparece como prosaico, y solo después cobra fuerza el ritmo yámbico. Lo observaremos también más abajo, en los ejemplos de poesía española.

Pero antes reseñaremos el origen de la poesía moderna rusa.

Las reformas occidentalistas del zar Pedro el Grande implicaron también la autonomización de la institución literaria, hasta ese momento detentada lateralmente por la Iglesia y la Academia Esclavo-greco-latina (creada en Moscú en 1687 y que pronto se había convertido en una academia eclesiástica). Esto hizo que los primeros autores (en sentido occidental, moderno) debieran encargarse también —o sobre todo— de dar entidad conceptual a la literatura, hacer visible la problemática del lenguaje literario y esforzarse en encontrar patrones en los cuales referirlo. Tal fue el caso de Vasili Trediakovski (1703–1769), Mijaíl Lomonósov (1711–1765) y Alexandr Sumarókov (1717–1777).

4. Dante Alighieri (2009), *La divina comedia*. Santarcangelo di Romagna, Rusconi. Pág. 22.

Vasili Trediakovski fue el primero en poner sobre el tapete la necesidad de establecer normas en el lenguaje, particularmente a los efectos de su utilización literaria. El parámetro para él eran las teorías aristocráticas francesas, pues no debe olvidarse que se trata del siglo del clasicismo y hay que tomar además en cuenta que él mismo había estudiado matemática y filosofía en la Sorbona. Trediakovski escribió un «Новый и краткий способ к сложению российских стихов»<sup>5</sup> (1735), a través del cual introduce la noción de tonicidad (hasta ese momento, dominaba en Rusia el verso silábico de cuño polaco, introducido el siglo anterior por el fundador de la Academia, Simeón Pólotski). Comienza entonces a cobrar entidad la versificación sílabo-tónica, es decir, la que observa no solamente la cantidad de sílabas sino también la distribución de los acentos (los pies). A este respecto, Trediakovski defenderá el correo ( \_ ?) como el pie más adecuado para componer versos en ruso, a la par que rechazará por malo el verso compuesto solo de yambos.

Esta primera tentativa de legislación va a ser derrotada (superada) por Lomonósov; su autor, no obstante, casi veinte años después escribió otro «Способ к сложению российских стихов»<sup>6</sup>, que defiende algunas de sus posturas primeras y cede en otras en favor de las críticas y los aportes poéticos ya legitimados en la práctica por Lomonósov y Sumarókov (Frate, 2023).

En cuanto a Lomonósov, minucioso lector de Trediakovski, manifestó sus preocupaciones por el verso ruso en su «Письмо о правилах российского стихотворства»<sup>7</sup>, escrita en Alemania en 1739 y dirigida a los miembros de la Asamblea Rusa, que funcionaba en el ámbito de la Academia de Ciencias para corregir y llevar a la perfección la lengua natural. En esta carta, publicada después de su muerte, Lomonósov sienta definitivamente las bases del verso ruso, acompañándola, como puesta a prueba de su propia teorización, de la «Ода на взятие Хотина»<sup>8</sup>, primera composición en el tetrámetro yámbico que caracterizaría toda la poesía posterior (y puede decirse que hasta el día de hoy). Al respecto, escribirá dos siglos después el poeta Vladislav Jodasiévich que «первый звук Хотинской оды/ Нам первым криком жизни стал»<sup>9</sup> (Ходасевич, 1938).<sup>10</sup>

En principio, Lomonósov rechaza el verso silábico, adoptado en Rusia por influencia francesa y polaca y que «никакого нашему стихосложению закона и правил дать не может»<sup>11</sup> (Ломоносов, 1986, pág. 468). La lengua rusa, sostiene, tiene plasticidad y amplitud para adoptar sin servilismo cualquier género literario y cualquier métrica, «российские стихи надлежит сочинять по природному нашего языка свойству, а того, что ему весьма несвойственно, из других языков не вносить»<sup>12</sup>:

5. “Nuevo y breve procedimiento para componer versos rusos”. [Todas las traducciones del ruso son del autor del artículo].

6. “Procedimiento para componer versos rusos”.

7. “Carta sobre las reglas de versificación rusa”.

8. “Oda a la toma de Jotín”.

9. “...fue el primer vagido nuestro/ de aquella oda el primer son”.

10. Восторг внезапный ум пленил... (“Cautiva fue la mente en éxtasis”...)

11. “...ninguna ley ni norma a nuestra versificación puede dar”.

12. “siguiendo lo que es propio y natural de nuestra lengua, y lo que sea muy impropio, no tomarlo de otras lenguas”.

Французы, которые во всем хотят натурально поступать, однако почти всегда противно своему намерению чинят, нам в том, что до стоп надлежит, примером быть не могут: понеже, надеясь на свою фантазию, а не на правила, толь криво и косо в своих стихах слова склеивают, что ни прозой, ни стихами назвать нельзя. (Ломоносов, 1986)<sup>13</sup>.

Solo con la rima, afirma Lomonósov, no es posible contentarse para dar entidad al verso. Por ello da tanta importancia a la noción de pie, redoblando la apuesta de Trediakovski, quien, como se ha dicho, educado en Francia, había hecho concesiones al verso silábico.

За наилучшие, велелепнейшие и к сочинению легчайшие, во всех случаях скорость и тихость действия и состояния всякого пристрастия изобразить наиспособнейшие оные стихи почитаю, которые из анапестов и ямбов состоят.

Чистые ямбические стихи хотя и трудновато сочинять, однако, поднимался тихо вверх, материн благодество, великолепие и высоту умножают. (Ломоносов, 1986, стр. 470)<sup>14</sup>.

Pero Lomonósov legisló también en favor de la rima, y en favor de la alternancia entre rimas femeninas (palabras graves a final de verso) y masculinas (palabras agudas), en tanto Trediakovski había rechazado estas últimas al final de verso (las admitía solo al final del primer hemistiquio).

La afirmación definitiva del tetrámetro yámbico y la rima consonante que alterna palabras femeninas y masculinas correrá por cuenta de los primeros auténticos poetas que dio la tierra rusa: Gavrila Derzhavin (1743–1816) y Alexandr Pushkin (1799–1837), que utilizaron este metro casi en la totalidad de su obra. A partir de aquí, fundamentalmente el “Sol” de Alexandr Pushkin se volverá canónico –como en todos los aspectos de la nueva literatura– en lo que hace a la versificación.

Ya en el siglo XX, los poetas vanguardistas, en su declamada ruptura con la tradición clásica, también hicieron su reflexión sobre el verso. En el caso de Vladímir Maiakovski, este manifestó en su célebre artículo «Как делать стихи?»<sup>15</sup> su predilección por la rima como gran soporte, ya que «без рифмы (понимая рифму широко) стих рассыплется. Рифма возвращает вас к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держать вместе»<sup>16</sup> (Маяковский, 1987-88). Para ver

13. “Los franceses, que en todo quieren obrar naturalmente, no obstante casi siempre componen contra su intención, a nosotros, en lo que hace a los pies, no pueden ser ejemplo: por cuanto, confiando en su fantasía, y no en las reglas, de modo tan retorcido y cruzado en sus versos pegan las palabras que ni prosa ni versos se los puede llamar”.

14. “Como los mejores, más espléndidos y para la creación más ligeros, en todos los casos los más capaces para representar la velocidad y serenidad de la acción y el estado de cualquier afección considero aquellos versos que de anapestos y yambos están constituidos. Si bien componer versos puramente yámbicos tiene su dificultad, no obstante, ascendiendo despacio a lo alto, la nobleza, magnificencia y elevación de la materia multiplican.”

15. “¿Cómo hacer versos?”.

16. “...sin rima (entendida en sentido amplio) el verso se desmorona. La rima devuelve a la línea precedente, obliga a recordarla, obliga a todos los versos que expresan una misma idea a sostenerla juntos”.

la importancia decidida que Maiakovski daba a la rima (rimas a finales de verso, rimas a comienzos de verso, rimas de final de verso con principio del siguiente, etc.), basta remitirse a sus desvelos en la composición del poema a la muerte de Serguéi Esenin. Maiakovski considera necesario tener todo un reservorio de rimas originales, porque además en ellas puede estar la clave de la fuerza poética del verso («Улавливаемая, но еще не уловленная за хвост рифма отравляет существование: разговариваешь, не понимая, ешь, не разбирая, и не будешь спать, почти видя летающую перед глазами рифму»<sup>17</sup> – *ibidem*).

En lo que hace a los metros, Maiakovski declara que no conoce ni una sola medida:

Я не знаю ни ямбов, ни хореев, никогда не различал их и различать не буду. Не потому, что это трудное дело, а потому, что мне в моей поэтической работе никогда с этими штуками не приходилось иметь дело. А если отрывки таких метров и встречались, то это просто записанное по слуху...<sup>18</sup> (*ibidem*)

De hecho, podemos encontrar entre sus obras ejemplos compuestos en indeclinable verso yámbico, como es el caso de «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче»<sup>19</sup>:

В сто сорок солнц закат пылал,  
в июль катилось лето,  
была жара,  
жара плыла —  
на даче было это.<sup>20</sup>

¿En qué consiste entonces el verso para Maiakovski? ¿Qué es lo que le da organicidad? Por más líneas que se cuenten en los poemas de Maiakovski, sus elaboradas rimas organizan nítidamente cuartetos fragmentados (de métrica bastante regular algunas veces: decasílabos, endecasílabos, dodecasílabos; por supuesto, de arte mayor) con un esquema de tipo ABAB: es el caso del mencionado poema a Esenin, de «Облако в штанах», «Хорошее отношение к лошадям», «Лиличка»<sup>21</sup>, del de la aventura en la dacha con el Sol, etc. En cuanto al verso, para él la fuerza fundamental, lo que organiza su energía, es el ritmo; por eso dirá que lo primero que surge en él es una especie de

17. "...una rima cazada, pero aún no terminada de agarrar de la cola, envenena la existencia: hablas sin comprender, comes sin discernir, y no vas a dormir, viendo casi la rima volando ante tus ojos".

18. "Yo no conozco yambos ni coreos, nunca los distinguí ni los voy a distinguir. No porque esto sea difícil, sino porque en mi tarea poética nunca me ocurrió tener que vérmelas con estas cosas. Y si aparecen fragmentos de estos metros, simplemente fueron registrados por oído"...

19. "Insólita aventura ocurrida a Vladímir Maiakovski en el verano en la dacha".

20. Маяковский В.В. (1969). Стихотворения. Поэмы. Москва, Художественная литература. Стр. 64.

"Como cuarenta soles juntos

ardía el ocaso ese verano,

hacía calor,

rodaba julio:

así nos encontrábamos". [Traducción del autor del artículo.]

21. "Una nube en pantalones", "Buen trato a los caballos", "Lílichka".

tarareo (por ejemplo, anota que el primer verso del poema a Esenin empezó a sonar así: ta-ra-rá/ra-rá/ra, ra, ra, rá./ra-ra/), sobre el que luego se irán depositando las palabras («Вы ушли па па па па па в мир иной»<sup>22</sup> (Маяковский, 1987-88)):

Размер получается у меня в результате покрытия этого ритмического гула словами, словами, выдвигаемыми целевой установкой (все время спрашиваешь себя: а то ли это слово? А кому я его буду читать? А так ли оно поймется? И т. д.), словами, контролируемые высшим тактом, способностями, талантом.<sup>23</sup> (*ibidem*)

Iuri Tiniánov, en su artículo «Ритм как конструктивный фактор стиха»<sup>24</sup>, ha dado dos años antes formulación teórica a esto que apunta Maiakovski, destacando el papel funcional del ritmo en el poema; en este sentido, señala que los factores que lo determinan son la unidad de la serie del verso y la compacidad que se deriva de ella, el especial tipo de dinamización del material discursivo (más concretamente, de la palabra) determinado por la unidad y la compacidad, y el carácter fundamentalmente sucesivo de la palabra poética, debido a que la dinamización debe ser entendida como una correlación por posición (Tiniánov, 2010, pág. 65 y ss.).

Quizá podría agregarse a lo dicho por Tiniánov un elemento muy ostensible en la poesía rusa que es su entonación y cadenciosidad (cercana al salmodiado, a la declamación de los textos sagrados, algo que en la poesía occidental es percibido hoy como un rasgo *demodé*), inherente por otra parte al verso griego antiguo, que era entonado –cuando no cantado– tanto en la épica, como en la lírica y el drama. Así lo descubre la poeta rusa contemporánea Olga Aníkina:

Читая в Буэнос-Айресе свои стихи и слушая, как выступает мой друг и коллега Дмитрий Легеца, я, наверное, впервые в жизни обратила внимание на то, какой эффект производит декламация силлаботонического русского стихотворения на слушателей, привыкших к верлибру. Русское силлаботоническое стихотворение создает в зале иллюзию раскачивающегося колокола, плывущей волны. Не всегда улавливая смысл (не зная русского языка), зал сначала эмоционально воспринимают звук фонетически гармонизированного рифмованного текста, интуитивно настраиваясь на его ритмическую волну – и для такого текста смысловой перевод-подстрочник зачастую является дополнительным, вспомогательным элементом.<sup>25</sup> (Аникина, 2016)

22. “Usted se fue ra ra ra ra al otro mundo”.

23. La medida surge en mí como resultado de recubrir este rumor rítmico con palabras, palabras tiradas por la fijación de un objetivo (todo el tiempo te preguntas: ¿es esta la palabra? ¿Y a quién la voy a recitar? ¿Se comprenderá así? Etc.), palabras controladas por un tacto superior, por las aptitudes, el talento.

24. “El ritmo como factor constructivo del verso”.

25. “Al leer en Buenos Aires mis versos y escuchar cuando lo hacía mi amigo y colega Dmitri Legueza, probablemente por primera vez en mi vida presté atención al afecto que causaba la declamación de la poesía rusa silabo-tónica en oyentes acostumbrados al verso libre. La poesía silabo-tónica rusa creaba en la sala la ilusión de una campana bamboleante, de una onda flotante. No siempre pescando el sentido (al no saber ruso), la sala desde el comienzo percibe emocionalmente el sonido del texto rimado fonéticamente armónico, sintonizando de manera intuitiva con su onda rítmica; y para un texto así la traducción literal del sentido a menudo es solo un elemento complementario, auxiliar”.

Del mismo modo que las vanguardias no consiguieron romper con la poesía canónica, los intentos sucesivos que han realizado hasta hoy los poetas rusos por “aprender” a escribir en verso libre –a la manera occidental– se han visto dificultados por el peso de aquella tradición tan cercana al orden de lo musical, al que hasta el día de hoy mantienen una “fatídica” fidelidad. Es la marca “oratoria” del verso ruso, que exige una comunicabilidad profundamente expresiva, mientras que en nuestra cultura occidental la lectura íntima, silenciosa, ha vuelto nuestra poesía plana, sustancialmente “escrita”.

Como concluye Anikina:

Возможно, именно исторически сложившаяся форма, идеально соответствующая фонетике русского языка, и является нашей уникальной особенностью, нашей силой, от которой русские поэты с таким упорством пытаются избавиться. Именно она интересна нашим читателям в Европе, Америке, Канаде, а не наши попытки примерить чужой фрак.<sup>26</sup> (*ibidem*)<sup>27</sup>

Este recorrido anterior ha querido ser una reflexión sobre lo particular histórico del verso ruso, en vistas de la necesidad de asumir estos aspectos en la traducción y sacudirnos la idea de que la forma es solo “fermosa cobertura”, según la famosa expresión del Marqués de Santillana. Seguramente debemos echar aquí las culpas al pensamiento lógico binario occidental (cuerpo-alma, espíritu-materia, razón-fe, etc.). Henri Meschonnic, traductor, traductólogo y poeta –hijo de judíos rusos y traductor de la Biblia al francés–, prefiere por su parte culpar a la teoría lingüística dominante, de cuño saussureano, que ha entronizado como elemento central al signo lingüístico, que es un elemento discontinuo por excelencia.

Si para traducir un poema se traduce una forma, no se traduce un poema, sino una representación de la poesía, lingüística y poéticamente falsa: lingüísticamente, porque las unidades traducidas son las de la lengua; poéticamente, porque un poema es algo distinto a una forma y a un contenido. La unidad poética es el poema, no las unidades lingüísticas que él contiene. (Meschonnic, 2009, pág. 31).

En ese sentido, el continuo inherente al poema, él –que seguramente ha leído a Tiniánov– lo encuentra en el ritmo, entendido como “la organización del movimiento de la palabra en el lenguaje” (*ibidem*: 55), un escuchar “el lazo entre ritmo, sintaxis y

26. “Es posible que justamente la forma desarrollada históricamente, y que corresponde idealmente a la fonética de la lengua rusa, aparece como una particularidad única nuestra, como nuestra fuerza, de la que los poetas rusos con tanta tenacidad tratan de liberarse. Es justamente ella la que interesa a nuestros lectores de Europa, América, Canadá, y no nuestras tentativas de medirnos un frac ajeno”.

27. Aun sin comprender el ruso, basta oír esta declamación en grabaciones de diversos poetas a lo largo del siglo, como Vladimir Maiakovski (<https://dzen.ru/video/watch/606edbc6e3a5001cd86a9361?f=video>), Serguéi Esenin ([https://yandex.ru/video/preview/5902390018627913161?tmpl\\_version=releases%2Ffrontend%2Fvideo%2Fv1.1163.0%23ac134d0bb5b9e4cab3f5c0e03e427929a9b0587e](https://yandex.ru/video/preview/5902390018627913161?tmpl_version=releases%2Ffrontend%2Fvideo%2Fv1.1163.0%23ac134d0bb5b9e4cab3f5c0e03e427929a9b0587e)), Anna Ajmátova (<https://yandex.ru/video/preview/1196170493696555660>), Iósif Brodski (<https://yandex.ru/video/preview/10446118364929502114>), Evgueni Evtushenko (<https://yandex.ru/video/preview/763887398686279870>) y la propia Olga Anikina (<https://yandex.ru/video/preview/11543710375773215379>) y Dmitri Leguezá (<https://yandex.ru/video/preview/1910025626694004597>).

prosodia, que corre a través de todas las palabras” (*ibidem*: 113); así, el traductor debe traducir lo que el poema hace más que lo que el poema dice:

Porque no se traduce una lengua, sino lo que un poema le hace a su lengua; por consiguiente, hay que inventar en la lengua de llegada equivalencias de discurso: prosodia por prosodia, metáfora por metáfora, calambur por calambur, ritmo por ritmo. (*ibidem*: 60)

Ciertamente, semejantes nociones exceden al signo lingüístico: el cuerpo, la voz (la bucalidad de la voz, como dice Meschonnic), los acentos, cobran lo suyo, hay allí un lugar de reencuentro para el poema y el teatro que sitúa al traductor absolutamente en otra perspectiva.

Hechas estas consideraciones, si la poesía rusa es eminentemente fónica y como traductores estamos dispuestos a hacerle justicia, ¿qué dificultades habría para traducir los ritmos, los yambos y anapestos que son la carne del verso ruso? Ninguna, tanto más cuanto que en la tradición poética castellana esos ritmos también han sido trabajados por los grandes poetas desde el Renacimiento. Los yambos los usó Garcilaso, los usaron los místicos, Quevedo, Góngora; es cierto, a menudo principiando los versos por coreos y deslizándose luego hacia el yambo para consolidar el endecasílabo, lo que ocurría ya en la tradición italiana. Así ocurre en cantidad de ejemplos como “Oh, dulces prendas por mi mal halladas / dulces y alegres cuando Dios quería”<sup>28</sup> (Garcilaso), “En una noche oscura,/ con ansias, en amores inflamada/ ¡oh dichosa ventura!./ salí sin ser notada/ estando ya mi casa sosegada”<sup>29</sup> (San Juan de la Cruz), “El aire se serena/ y viste de hermosura y luz no usada,/ Salinas, cuando suena/ la música estremada/ por vuestra sabia mano gobernada”<sup>30</sup> (Fray Luis de León); un siglo después, encontramos los yambos rigurosos en “Miré los muros de la patria mía/ si un tiempo fuertes hoy desmoronados...”<sup>31</sup>, menos rigurosos en “Cerrar podrá mis ojos la postrera/ sombra que me llevare el blanco día...”<sup>32</sup> (Quevedo), “Mientras por competir con tu cabello,/ oro bruñido, el sol relumbra en vano;/ mientras con menosprecio en medio el llano/ mira a tu blanca frente el lirio bello”<sup>33</sup> (Góngora).

Más acá en el tiempo, el yambo sostiene el verso alejandrino de Antonio Machado en “Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla/ y un huerto claro donde madura el limonero”<sup>34</sup>, se exhibe más desembozado en el Rubén Darío de “Yo soy aquel que ayer nomás decía/ el verso azul y la canción profana”<sup>35</sup>, etc. De modo que tenemos

28. Garcilaso de la Vega, Soneto X. disponible en <https://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/versos/soneto04.htm>

29. AA.VV. (1968). *Antología de la poesía universal*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. Pág. 46.

30. *Ibidem*, pág. 43.

31. *Ibidem*, pág. 56.

32. *Ibidem*, pág. 53.

33. Luis de Góngora, “Mientras por competir con tu cabello...”. Disponible en [https://www.cervantesvirtual.com/portales/ver\\_la\\_poesia/709080\\_mientras\\_competir/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/ver_la_poesia/709080_mientras_competir/)

34. AA.VV., op. cit. Pág. 89.

35. Rubén Darío (1952). *Obras completas*. Buenos Aires, Anaconda. Pág. 125.

la memoria rítmica del yambo bien metida en el cuerpo, y desde muy antiguo, quiere decir que es un pie que se acomoda perfectamente a nuestra lengua, quiere decir que podemos –parafraseando a Meschonnic– traducir, entre otras cosas, yambo a yambo:

Духовной жаждою томим, В пустыне мрачной я влачился, — И шестикрылый серафим На перепутье мне явился. (А. Пушкин, «Пророк») <sup>36</sup>	De sed espiritual transido, por un desierto oscuro erraba, y un seisalado serafín saliome en una encrucijada. Pushkin, “El profeta” <sup>37</sup>
---	---

Es cierto, el eneasílabo puede resultar un verso demasiado corto para nuestras lenguas romances plagadas de artículos y preposiciones. Pero como contraparte positiva tenemos legitimadas las sinalefas, por nuestra atávica tendencia a la sinéresis. La poesía rusa, por su parte, resiste la sinalefa, cada vocal se encierra en los límites de su propia sílaba y no se une “naturalmente” con la siguiente, sostiene el hiato. De modo que nos quedan márgenes para “recuperar” sílabas.

Entre tantos aportes, Rubén Darío, el colosal Rubén Darío, rescató, ensayó y adaptó en su poesía muchos otros metros clásicos, hasta el imposible hexámetro dactílico de las epopeyas homéricas (“Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda... Únanse, brillen, secúndense tantos vigores dispersos...”<sup>38</sup>). El endecasílabo anapéstico de los célebres versos “Juventud, divino tesoro,/ ¡ya te vas para no volver!/ Cuando quiero llorar no lloro/ y a veces lloro sin querer”<sup>39</sup>, al igual que el de la Rima VII de Gustavo Adolfo Bécquer “Del salón en el ángulo oscuro,/ de su dueña tal vez olvidada,/ silenciosa y cubierta de polvo,/ veíase el arpa”<sup>40</sup>, es el mismo latido rítmico de este poema de Anna Ajmátova, cuya traducción proponemos:

Смуглый отрок бродил по аллеям, У озерных грустил берегов, И столетие мы лелеем Еле слышный шелест шагов.	Paseába un púber moreno junto al lago su melancolía, y cien años guardamos con celo ese quedo rumor en la orilla.
Иглы сосен густо и колко Устилают низкие пни... Здесь лежала его треуголка И растрепанный том Парни. <sup>41</sup>	Enmantelan los bajos tocones las espesas agujas de pino... Aquí cerca yacía su tricornio, y un deshecho ejemplar de Parny. <sup>42</sup>

Itamar Even-Zohar, en *Polisistemas de cultura*, se pregunta por cómo participa la literatura traducida en la lengua de recepción. Aquí es preciso recordar que, en el caso

36. Пушкин А.А. (1997). Стихи. Саранск, Красный Октябрь. Стр. 158.

37. Traducción del autor del artículo.

38. Rubén Darío. *Op. Cit.*. Pág. 126.

39. *Ibidem*, pág. 140.

40. Gustavo A. Bécquer, Rima VII. Disponible en [https://es.wikisource.org/wiki/Rima\\_VII](https://es.wikisource.org/wiki/Rima_VII)

41. Ахматова А.А. (2004). Лирика. Москва, ЭКСМО. Стр. 19.

42. Traducción del autor del artículo.

ruso, los modelos lingüísticos y literarios occidentales han realizado un ida y vuelta: influyeron allá, fueron copiados, adaptados y finalmente apropiados –hechos propios–, y regresaron recargados al contexto de donde habían salido. La traducción es uno de esos modos de regreso. Ahora, para que esto forme parte de un impulso vitalizador, no debería comprenderse como repliegue (como mero retorno al lugar de donde salió, lo cual sintonizaría con la mirada etnocentrista a la que alude Berman), sino como retroalimentación del propio sistema literario y de la propia lengua literaria. Al hablar de cultura canónica y, en relación con esta, de diversas formas de sub-cultura, señala Even-Zohar que la primera, para no anquilosarse, debe sufrir la amenaza destituyente de otras formas (Even-Zohar, 2007-2011, pág. 16). Por ello es preciso reflexionar sobre cómo la traducción puede influir en el propio sistema de la literatura, al iluminar nuevas modalidades, nuevas posibilidades para la propia lengua, en lugar de que sea el contexto de recepción el que avasalle la obra original al imponerle sus propias pautas. Es esta tendencia “defensiva” la que en general abonan las traducciones, condenándose así a un lugar de periferia en el sistema literario.

Por otra parte, Even-Zohar sostiene que “no hay conciencia de que la literatura traducida pueda existir como sistema literario particular” (*ibidem*, 88), y sin embargo él la considera como “uno de los más activos” en el seno del polisistema literario:

A través de obras extranjeras se introducen en la literatura local ciertos rasgos (tanto principios como elementos) antes inexistentes. Así se incluyen posiblemente no solo nuevos modelos de realidad que sustituyan a los antiguos y a otros bien asentados ya no operativos, sino también toda otra serie de rasgos, como un lenguaje (poético) nuevo o nuevos modelos y técnicas compositivas. (*ibidem*: 90)

Una traducción “poética”, en términos de Berman y Meschonnic, tiene entonces la magnífica posibilidad creadora de contagiarnos nuevos ritmos, de devolvernos otros olvidados, pero fundamentalmente de acercarnos el latido, el aliento y la voz (como sonoridad, como bucalidad) de poetas de otras latitudes.

Estas reflexiones quieren ser una contribución fundamentalmente práctica a los empeños de traducir la poesía rusa –tarea siempre compleja a la vez que atractiva en sus múltiples desafíos–, en pos de rescatar de ella también sus rítmica esencial. En este sentido, podríamos formularnos preguntas tales como qué sobrevive de la poesía de Pushkin si no asumimos sus yambos como un constituyente esencial, qué de la rigurosa estructura de la estrofa en *Evgueni Onieguin* si no se atiende al esquema de las rimas elaborado por el autor. Por otro lado, debemos tener en cuenta que en este proceso, según el célebre artículo de Walter Benjamin “La tarea del traductor”, la traducción puede además ayudar a romper “las trabajas caducas del propio idioma”, y ampliar sus fronteras al rescatar “ese lenguaje puro confinado en el idioma extranjero, para el idioma propio, y liberar el lenguaje preso en la obra al nacer la adaptación” (Benjamin, 1971). Esta liberación del propio lenguaje es el gran desafío poético al que sobre todo se enfrenta un traductor. El resultado no está garantizado, el poema bien puede quedar del otro lado, pero todo esfuerzo se compensa a sí mismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (1971). *“La tarea del traductor”*. *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa.
- Berman, A. (2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Buenos Aires: Dedalus.
- Catullo. (s.f.). *Università degli Studi di Milano*. Obtenido de <https://www.studocu.com/it/document/universita-degli-studi-di-milano/letteratura-latina/catullo-nugae-1-20-appunti-1-8/1411930>
- Even-Zohar, I. (2007-2011). *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv.
- Frate, R. (2023). O estabelecimento das formas poéticas na Rússia: as experiências de Trediakóvski, Kantemir e Lomonósov. *RUS (São Paulo)*, 14(24), 41-62. doi:<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.210039>
- Madrid Cobos, E. (2021). Petrarca y los orígenes del soneto. *El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*. Obtenido de <https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/artiacuteculos/petrarca-y-los-origenes-del-soneto>
- Meschonnic, H. (2009). *Ética y política del traducir*. Buenos Aires: Leviatán.
- Tiniánov, I. (2010). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dedalus.
- Аникина, О. (2016). О верлибре, силлаботонике и не только. *Литература*. Obtenido de <https://litteratura.org/events/1813-olga-anikina-o-verlibre-sillabotonike-i-ne-tolko.html>
- Ломоносов, М. (1959). *Т. 8: Поэзия, ораторская проза, надписи, 1732-1764*. Москва - Ленинград: АН СССР. Obtenido de <http://feb-web.ru/feb/lomonos/texts/lo0/lo8/lo8-0162.htm>
- Ломоносов, М. (1986). Письмо о правилах российского стихотворства [Carta sobre las reglas de versificación rusa]. En М. Ломоносов, *Избранные произведения* (págs. 465-472). Ленинград: Советский писатель.
- Маяковский, В. В. (1987-88). *Сочинения в двух томах: Как делать стихи?*. Москва: Правда.
- Ходасевич, В. (1938). *Не ямбом ли четырехстопным [¿No con un yambo tetramétrico..?]*. Obtenido de [https://slova.org.ru/hodasevich/ne\\_yambom\\_li\\_chetyrekhstopnym/](https://slova.org.ru/hodasevich/ne_yambom_li_chetyrekhstopnym/)

## BIBLIOGRAPHY

- Anikina, O. (2016). O verlibre, sillabotonike y nie tolko. *Literatura*. <https://litteratura.org/events/1813-olga-anikina-o-verlibre-sillabotonike-i-ne-tolko.html>
- Benjamin, W. (1971). *“La tarea del traductor”*. *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa.
- Berman, A. (2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Buenos Aires: Dedalus.
- Catullo. (s.f.). *Università degli Studi di Milano*. Obtenido de <https://www.studocu.com/it/document/universita-degli-studi-di-milano/letteratura-latina/catullo-nugae-1-20-appunti-1-8/1411930>
- Even-Zohar, I. (2007-2011). *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv.
- Frate, R. (2023). O estabelecimento das formas poéticas na Rússia: as experiências de Trediakóvski, Kantemir e Lomonósov. *RUS (São Paulo)*, 14(24), 41-62. doi:<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.210039>
- Jodasiévich, V. (1938). *Nie iambom li chetyrejestopnym*. [https://slova.org.ru/hodasevich/ne\\_yambom\\_li\\_chetyrekhstopnym/](https://slova.org.ru/hodasevich/ne_yambom_li_chetyrekhstopnym/)

- Lomonósov, M. (1959). *T. 8 :Poeziia, oratorskaia proza, nadpisi*. Moskva -Leningrad: AN SSSR. <http://feb-web.ru/feb/lomonos/texts/lo0/lo8/lo8-0162.htm>
- Lomonósov, M. (1986). *Pismo o pravilax rosiiskogo stijotvorstva*. In M. Lomonosov, *Izbrannie proizvedenia*. Lenigrad: Sovietskij Pisatel'. P. 465-472.
- Madrid Cobos, E. (2021). Petrarca y los orígenes del soneto. *El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*. Obtenido de <https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/artiacuteculos/petrarca-y-los-origenes-del-soneto>
- Maiakovski, V.V. (1987-88). *Sochinieniia v dvuj tomaj: Kak dielat' stiji?*. Moskva: Pravda.
- Meschonnic, H. (2009). *Ética y política del traducir*. Buenos Aires: Leviatán.
- Tiniánov, I. (2010). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dedalus.