

EL VERSO DE LAS TRADUCCIONES DE *LA VIDA ES SUEÑO* AL CHECO: EL CASO DE LA OCTAVA

Jan Darebný

THE VERSE OF THE TRANSLATIONS INTO CZECH OF *LIFE IS A DREAM*: THE CASE OF OCTAVA

Abstract: The objective of this article is to present the methodology used in the author's investigation which deals with a comparison of Spanish dramatic verse and its translations into Czech from the point of view of versology and the theory and history of translation. In this study the verse of the four Czech translations of Calderón de la Barca's play *Life Is a Dream* is analysed.

Keywords: verse; play; Calderón de la Barca; *Life Is a Dream*; translation.

Resumen: El objetivo de este artículo es presentar la metodología del trabajo en que vamos a comparar el verso dramático español con sus traducciones al checo desde el punto de vista de la versología y la teoría e historia de la traducción. En este estudio analizamos el verso de las cuatro traducciones checas de la pieza *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.

Palabras clave: verso; obra teatral; Calderón de la Barca; *La vida es sueño*; traducción.

1. Introducción

Este texto presenta un resumen del estado actual de la investigación del autor cuyo tema es «El verso del original y de la traducción: *La vida es sueño* y sus traductores checos». La metodología del trabajo se apoyará sobre todo en la teoría e historia de la traducción y la teoría del verso, una disciplina que ha recibido en los últimos años un creciente interés por parte de los bohemistas.¹ El objetivo del trabajo será comparar los sistemas versificatorios checos y españoles² y describir de qué manera los traductores checos sustituyen las formas españolas para conseguir efectos equivalentes en el receptor.

Sin embargo, en este punto nos enfrentamos con la primera complicación grave: *La vida es sueño* es una obra teatral destinada a la escenificación. Lo normal es que los dramas se valoren a partir de las publicaciones librescas y ya no se tome en consideración la propia

¹ En el año 2012 fue establecido el Equipo Versológico en el Departamento de la Literatura Checa de la Academia de Ciencias checa (AV ČR), que se dedica sistemáticamente a la teoría del verso. De sus publicaciones mencionemos, por ejemplo, *Introducción a la teoría del verso (Úvod do teorie verše)* a cargo de Ibrahím, Plecháč y Říha (2013).

² Escribimos «chechos y españoles» en plural, ya que es normal que en una literatura coexistan más de un sistema versificatorio. Siempre hay uno dominante (en español es el silábico) y puede haber varios sistemas minoritarios (por ejemplo, el silabotonismo español, que tiene más de una forma; véase Volek 2006).

representación teatral. Dice Drábek (2012: 48) a este propósito: «Esta costumbre de tomar en cuenta solo lo impreso y lo no publicado considerarlo como no existente es sintomática de la mayoría de los críticos checos».

Con este fenómeno está relacionada también la distinción entre la traducción *texto-céntrica* y *escenocéntrica*. La primera tiene el fin de expresar el original como una obra literaria con su valor canónico. La segunda se concentra directamente en la escenificación.

En resumen, el análisis va a partir primariamente de las traducciones publicadas en forma de libros, pero, comparándolas con los textos para teatro (con todas sus reducciones, simplificaciones, etc.), vamos a observar cómo cambian desde el punto de vista del verso y cómo estos cambios pueden afectar a la propia representación teatral.

En este artículo nos centramos en una sola secuencia³ de *La vida es sueño*, que está compuesta en octavas reales. Muchas veces ocurre que los traductores pasan por alto alguna de las secuencias, sin embargo, esta aparece en todas las versiones que tenemos a nuestra disposición. Las traducciones publicadas son cuatro: la primera de Jiří Josef Stankovský (1870; traducida de la versión alemana); la segunda de Jaroslav Vrchlický (1900); las últimas dos de Vladimír Mikeš (1981 y 2008; la segunda versión no es una traducción nueva, aunque sí que muestra ciertas modificaciones). La traducción de Jindřich Hořejší (sin fecha, pero según nuestra estimación del año 1938 o 1939) también la analizamos, pero esta no ha sido publicada en forma de libro, sino que se trata de una copia dactiloscrita. En la segunda parte vamos a centrarnos en la diferencia entre la traducción de Mikeš publicada en 1981 y el texto abreviado destinado a la puesta en escena en el Teatro U stolu de Brno, cuyo estreno se realizó en 2003.

2. Polimetría en Calderón de la Barca

Calderón, al igual que Lope de Vega, elegía una u otra forma (estrófica o no estrófica) según la situación dramática. En *La vida es sueño* predomina el romance: una forma no estrófica compuesta de octosílabos –versos de ocho sílabas–, que se desarrollan en una larga serie llamada tirada. Los versos pares riman en asonancia (coinciden solo las vocales). En una tirada entera, que puede tener cientos de versos, las vocales rimadas son siempre iguales (la asonancia es constante).

Aparte del romance, el autor emplea en sus obras, por ejemplo, las décimas (octosílabos vinculados en estrofas de diez versos con un esquema de rima consonante fijo), las redondillas (estrofa en la que se unen cuatro octosílabos con la rima consonante *abba*), la silva (con alternancia de heptasílabos y endecasílabos, rimando entre sí) o la octava –que es la forma en la que vamos a detenernos más abajo– (conjunto de ocho endecasílabos con rima consonante *ABABABCC*). Cada una de estas formas dispone de una determinada función en el drama.

En cuanto al aspecto funcional de las distintas formas, Calderón enlaza con Lope, quien en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) recomienda:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;

³ La secuencia analizada se encuentra en el acto III, vv. 241–304. El análisis lo realizamos a partir de la edición de *La vida es sueño* por Evangelina Rodríguez Cuadros (Calderón de la Barca 1997).

las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas;
(Vega 2003: vv. 305–312)

En los versos transcritos se observa que las recomendaciones de Lope son de carácter bastante vago. Sin embargo, Diego Marín (1962) ha analizado muchas obras suyas y elaboró un panorama acerca de cómo se relacionan las distintas formas con las distintas situaciones dramáticas. Algo parecido ha hecho Marín para la obra de Calderón, pero solo en forma de un artículo (Marín 2000).

Uno de nuestros objetivos será analizar los usos métricos de Calderón en *La vida es sueño*: ¿por qué pone el romance con su asonancia continua frente a las redondillas, que tienen el esquema de rimas consonantes fijo? ¿Por qué utiliza los versos octosílabos y luego los imparisílabos (hepta- y endecasílabos)? ¿Cuáles son las consecuencias para la dicción del actor (el *tempo* del verso, su «gravedad» o «sencillez», monotonía, etc.)?

Una respuesta parcial a estas preguntas la podemos encontrar si volvemos a las octavas reales. Lope recomendaba utilizarlas como una forma «elevada» en los pasajes narrativos de las comedias, oponiéndolas al romance. Juan Manuel Rozas dice a este propósito:

El que, en el Barroco y años anteriores, la octava sirviese como vehículo esencial a la épica culta, y luego a la fábula mitológica de gran vuelo, indica que era bien propia para las relaciones que, con mayor elegancia, se quisiesen lucir más. Y que Lope oponga el romance, vehículo de la épica popular, a la octava, vehículo de la épica culta, es una razón más de su adecuación al uso de ambos. Al uso ideal, no al existencial de cada momento (Rozas 2002: s. p.).

Veamos las dos primeras octavas reales de *La vida es sueño*:

BASILIO	¿Quién, Astolfo podrá parar prudente	11A
	la furia de un caballo desbocado?	11B
	¿Quién detener de un río la corriente	11A
	que corre al mar, soberbio y despeñado?	11B
	¿Quién un peñasco suspender, valiente,	11A
	de la cima de un monte, desgajado?	11B
	Pues todo fácil de parar ha sido,	11C
	y un vulgo no, soberbio y atrevido.	11C
	Dígalo en bandos el rumor partido,	11A
	pues se oye resonar en lo profundo	11B
	de los montes el eco repetido,	11A
	unos Astolfo y otros Segismundo.	11B
	El dosel de la jura, reducido	11A
	a segunda intención, a horror segundo,	11B
	teatro funesto es, donde importuna	11C
	representa tragedias la fortuna.	11C

En la siguiente estrofa habla Astolfo, quien quiere parar a Segismundo y pide un caballo: «Dadme un caballo, y de arrogancia lleno / rayo descienda el que blasona trueno». Basilio le responde, lamentándose, en la cuarta estrofa: «con lo que yo guardaba me he perdido / yo mismo, yo mi patria he destruido». Luego interviene Estrella y también ella se lamenta: «Tanta es la ruina de tu imperio, tanta / la fuerza del rigor duro y sangriento, / que visto admira y escuchado espanta». Su réplica ocupa dos estrofas

enteras. A continuación viene Clotaldo, quien huyó del lugar donde Segismundo había sido liberado por la muchedumbre de sus seguidores; Clotaldo cuenta al rey todo lo que ha visto. La última estrofa está dividida en dos mitades: en la primera habla el rey pidiendo un caballo, al igual que Astolfo un poco más arriba: «Dadme un caballo, porque yo en persona / vencer valiente a un hijo ingrato quiero»; en la segunda mitad habla otra vez Estrella.

Dice Diego Marín al respecto:

Calderón, al reducir la proporción de octavas en su sistema versificador, tiende a especializar su uso más que Lope, dedicándolas siempre a asuntos graves, en estilo elevado y más o menos culto, generalmente con altos personajes y eliminando de su función el diálogo ordinario de capa y espada, o el cómico, en los que Lope había aplicado este metro renacentista (Marín 2000: 357-358).

Nuestra secuencia de octavas efectivamente presenta los rasgos que menciona Marín: actúan en ella el rey y otros personajes nobles, el conflicto dramático está muy agudizado: estamos en el principio del acto tercero, cuando Segismundo está ya liberado y la batalla final entre el príncipe y el rey apoyado por Astolfo está a punto de estallar.

Los versos no son narrativos, excepto una breve intervención de Clotaldo, quien cuenta lo sucedido a Basilio. Sin embargo, en realidad ni siquiera las octavas del propio Lope son todas de carácter exclusivamente narrativo.

Más interesante todavía es la manera en que está construida la secuencia: la octava real tiene una estructura cerrada –después del verso ocho de cada estrofa hay una pausa estrófica– y un esquema de rimas fijo; en nuestro caso se trata de ocho estrofas enteras y la distribución de las réplicas de los personajes se ajusta a la siguiente forma:

Basilio
Basilio
Astolfo
Basilio
Estrella
Estrella
Clotaldo / Basilio / Clotaldo
Basilio / Estrella

La mayoría de las estrofas, todas excepto las dos últimas, están reservadas para la réplica de un personaje. Además, Calderón se aprovecha de manera muy hábil de la estructuración interna de las estrofas: por ejemplo, en la primera octava Basilio plantea a Astolfo tres preguntas retóricas, cada una de dos versos (rima AB AB AB); entre el verso 1 y 2 y entre el 3 y 4 hay encabalgamientos. Al final concluye Basilio con dos versos afirmando que lo más difícil es calmar la ira del pueblo (rima CC). En la secuencia de octavas encontramos diversos paralelismos, como por ejemplo la frase «dadme un caballo», dicha primero por Astolfo y luego por Basilio en la última estrofa, cuando Clotaldo le ha revelado lo sucedido con Segismundo. Sirvan estos ejemplos como prueba de la muy elaborada estructuración compositiva y de la vinculación fija de la forma con el contenido.

3. Análisis de las traducciones

Pasamos a analizar las traducciones. Primero las enfocamos desde el punto de vista métrico y rítmico: el endecasílabo español es un metro de arte mayor. Aunque la versificación española es preponderantemente silábica, en el caso del endecasílabo

nos encontramos con un orden más fijo, en cuanto a la distribución de sus acentos, que en los metros más breves, y eso justamente por su extensión: es preciso dividir los versos largos en segmentos más breves utilizando pausas y distribuyendo los acentos más regularmente. El endecasílabo español adoptó de su predecesor italiano el sistema que distingue varios subtipos (los básicos se llaman *a minori* y *a maiori*). Sin embargo, lo importante para nuestro propósito es que la cadencia del endecasílabo es normalmente yámbica por el acento constante en la sílaba 10, par. La tendencia regresiva actúa de manera que también el resto de los acentos están ante todo en las sílabas pares.

A continuación ofrecemos varios gráficos, que son el resultado del llamado análisis vertical. Bělič (1999: 188) explica el método: «su principio consiste en sumar, primero, las sílabas acentuadas y las átonas en columnas verticales, y después calcular la frecuencia (el porcentaje) de los acentos léxicos que recaen en las distintas sílabas del verso». Jiří Levý (1971: 281) llega a afirmar, además, que la aportación de la estadística vertical supuso para la métrica un avance comparable con el de la introducción del microscopio en la óptica.

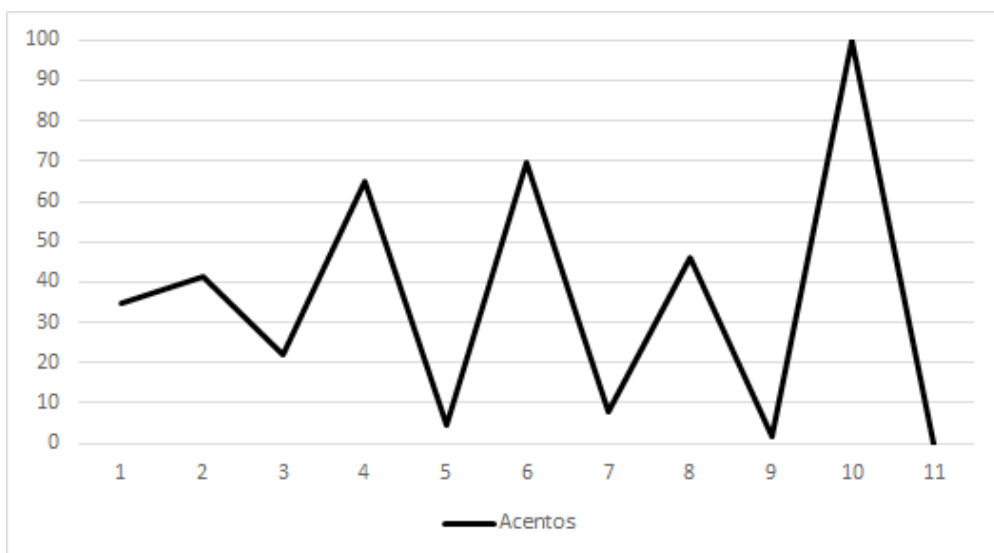


Gráfico 1. Análisis del endecasílabo español de Calderón (*La vida es sueño*, octavas reales del acto III).⁴

La cadencia yámbica y el número de sílabas iguales son dos características que adoptan los traductores checos y las adaptan a la prosodia checa: la versificación checa es, sobre todo, silabotónica, así que los traductores emplean los versos yámbicos de cinco pies. La imagen de los versos checos es un poco diferente (véanse Gráficos 2-5).

⁴ La coordenada vertical del gráfico representa el porcentaje de acentos que recaen en la respectiva sílaba; la coordenada horizontal representa la sílaba del verso (en el endecasílabo, 1-11).

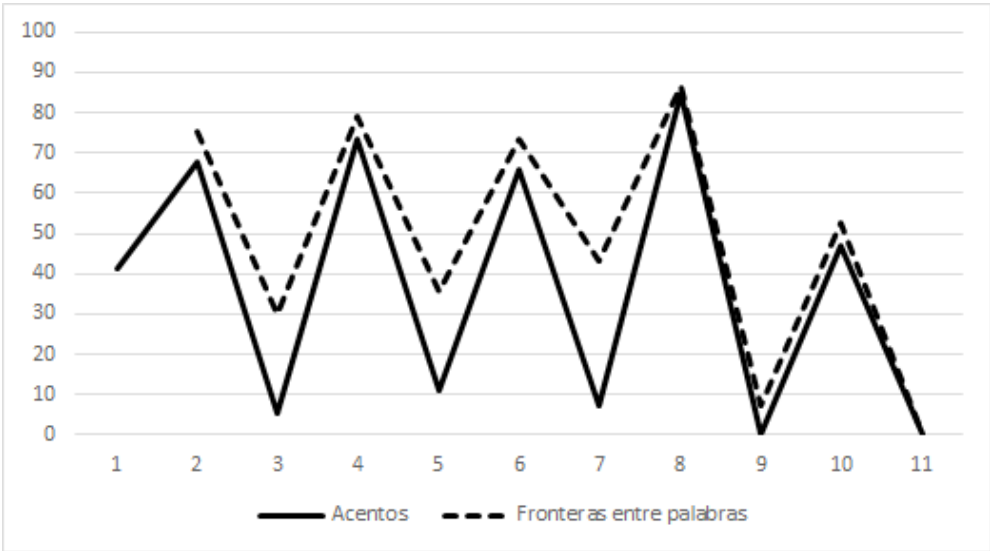


Gráfico 2. Análisis del verso yámbico de cinco pies de la versión de Stankovský (1870).⁵

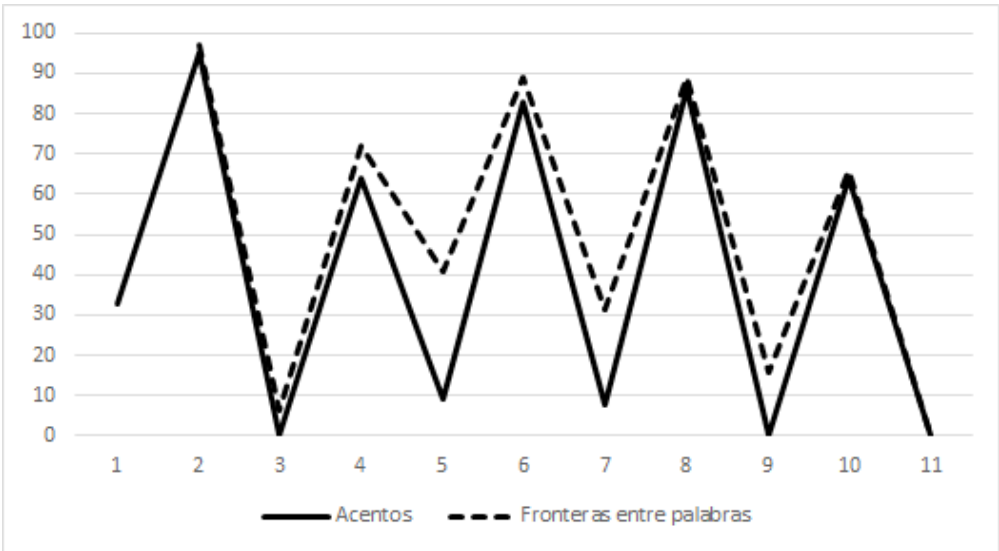


Gráfico 3. Análisis del verso yámbico de cinco pies de la versión de Vrchlický (1900).

⁵ En el análisis del verso checo observamos también la frontera entre palabras. La coordenada vertical representa el porcentaje de fronteras que hay entre las respectivas sílabas; la coordenada horizontal muestra cuál es la sílaba seguida por la frontera. Así, en el análisis de Hořejší (Gráfico 4) el porcentaje de la segunda posición alcanza el 100 %, lo cual significa que la frontera entre palabras recae entre las sílabas 2 y 3 de cada verso.

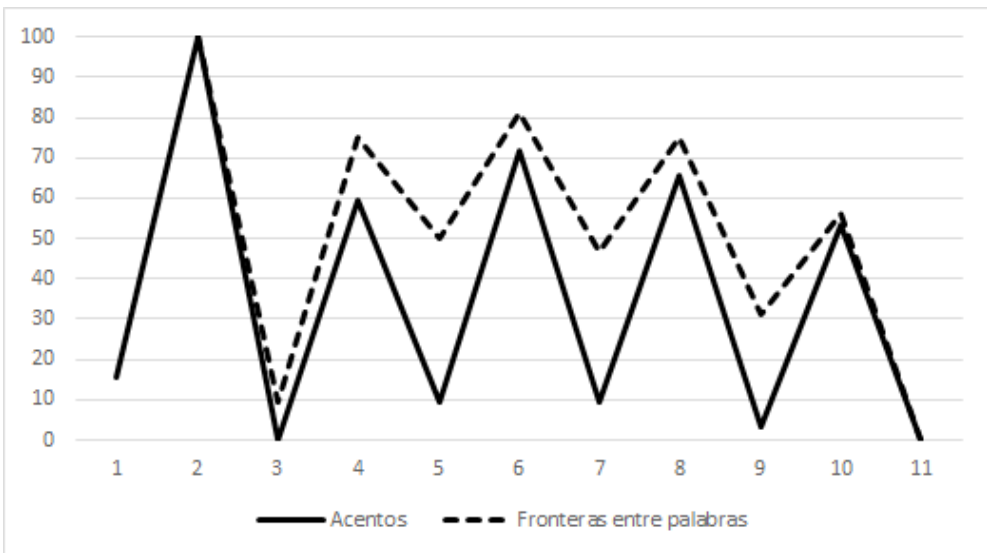


Gráfico 4. Análisis del verso yámbico de cinco pies de la versión de Hořejší (s.f.).

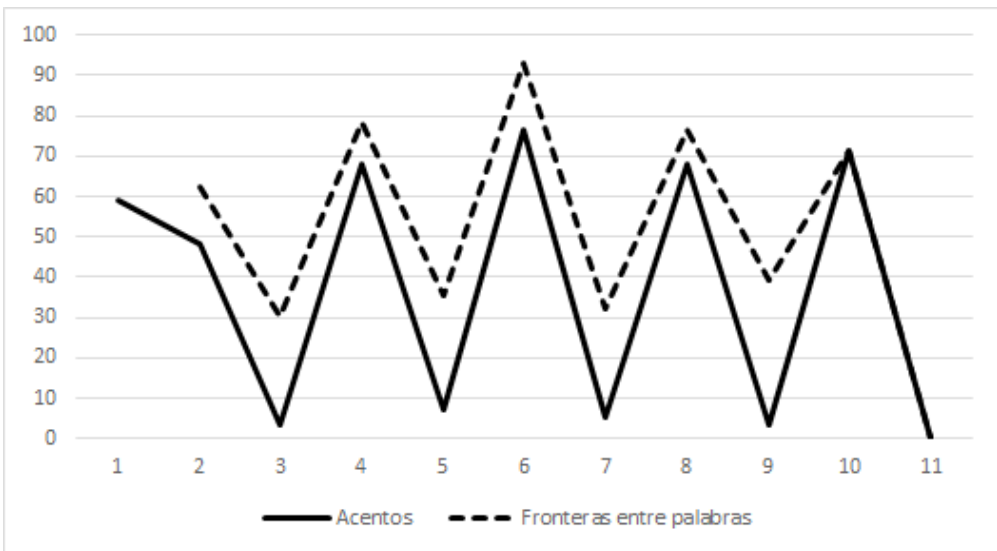


Gráfico 5. Análisis del verso yámbico de cinco pies de la versión de Mikeš (2008).

El yambo de cinco pies «más puro» es el de Vrchlický y Hořejší: la acentuación de la segunda sílaba es muy frecuente en Vrchlický, en Hořejší incluso llega al cien por ciento; todos sus versos, pues, tienen la segunda sílaba acentuada. Por otro lado, la décima sílaba es la menos acentuada en todas las traducciones (excepto en la de Mikeš): aquí podemos observar la mayor diferencia entre el verso checo y el español, ya que en el español

la acentuación de la décima es constante. La curva del yambo de cinco pies checo aparece inversa, si la comparamos con la del endecasílabo español.

La razón de esto estriba, otra vez, en la prosodia diferente: la palabra checa viene acentuada fijamente en la primera sílaba, excepto en el caso de las preposiciones monosílabas primarias, que toman el acento de la siguiente palabra («o sobě», «na domě»). En el español, el acento es libre, pero con mayor frecuencia está en la penúltima sílaba (palabra llana). En este hecho tiene su raíz también la convención del acento fijo en la penúltima sílaba del verso y la consecuencia de ello es la necesidad de contar una sílaba más si el verso termina con una palabra aguda y, al revés, contar una menos en el caso de la palabra esdrújula. A pesar de todas esas diferencias (y hay todavía otras más), se considera el yambo de cinco pies como un equivalente adecuado del endecasílabo. Esto se debe a la mencionada cadencia yámbica y también a la tradición traductora ya constituida.

Detengámonos en la comparación de los yambos de los distintos traductores. Como ya hemos dicho, los versos de Vrchlický y Hořejší conservan el esquema yámbico original, «puro», del incipit⁶: la primera sílaba es átona y la segunda tónica. En Mikeš, no obstante, podemos observar una tendencia a acentuar más frecuentemente la primera sílaba y menos la segunda. Se trata del llamado incipit dactílico, que llegó a ser un sustituto «más informal» del yambo clásico. ¿Por qué «más informal»? El empeño de acentuar siempre (o casi siempre) la segunda sílaba lleva a Vrchlický y a Hořejší a la necesidad de emplear en la primera posición los monosílabos inacentuados, que no abundan mucho en el diccionario rítmico checo y son, sobre todo, las conjunciones, los pronombres átonos y otras palabras sinsemánticas (carecen de significación nocional):

jenž k moři spěje mocí zuřivou? (Vrchlický)
když s štitů hory hřímá hvozdu tmou? (Vrchlický)
a bílá smrt jde hrůzou po horách? (Hořejší)

Entonces, si la mayoría de los versos de Vrchlický y Hořejší empiezan con monosílabos átonos, ofrecen una impresión de ser muy forzados y artificiales. Y en el teatro, donde se exige la naturalidad del lenguaje, es casi imposible para el actor recitar tales versos sin caer en la declamación de escaso gusto. Comparemos los versos del ejemplo anterior con algunos de Mikeš, quien emplea sobre todo el incipit dactílico:

pěnivě vody, když se z jara hrne,
Vzchopil se, když je měl tam kolem sebe,

En Vrchlický, como miembro y líder de la denominada generación de Lumír, destaca ante todo la perfección formal de sus versos, lo que podemos observar en la acentuación de las sílabas pares e inacentuación de las impares (véase el Gráfico 2). Este hecho vendría a explicar la presencia de una mayor artificiosidad o remilgo; los versos de Vrchlický no son muy apropiados para el teatro.⁷ En su traducción abundan la inversiones, las palabras abreviadas o alargadas por exigencias del metro («kdes», «kdys», «říš», «bouř», «můž», entre otras).⁸ Comparemos los versos de Vrchlický con los de Mikeš; la traducción de Vrchlický es casi incomprensible por la abundancia de inversiones:

⁶ El incipit, según la terminología versológica, es el principio del verso (su primer pie).

⁷ También las diferentes críticas de la época constataban que las traducciones de Vrchlický no eran utilizables para la escenificación (Levý 1996: 169–205).

⁸ Václav Černý, en una crítica a la traducción de los romances realizada por Vrchlický, enumera una enorme cantidad de los llamados «lumirismos», es decir, poetismos léxicos, palabras modificadas, inversiones sintácticas, etc., de la generación de Lumír (Černý 2008: 177–188).

Mně koně dej! Ať pýchy dechem jásám
a sjeda bleskem rány hromu hlásám
(Vrchlický)

Přeji si bouři? Já jí dodám lesk
Přived'te koně, sjeďu jako blesk
(Mikeš)

En los gráficos realizados sobre la base del análisis vertical podemos observar todavía más aspectos del verso; por ejemplo, la frontera entre palabras: Mikeš es el único de los traductores que tiene la frontera entre las sílabas quinta y sexta en más del 90% de versos y en muchos casos la refuerza con una pausa. Esto tiene como consecuencia una destacada división del verso en dos partes: una de 5 y otra de 6 sílabas (en los versos masculinos, 5 y 5):

Slyšíš tu vřavu, | nevědí, co chtějí,
Astolfa jedni, | druzí Segismunda!
To je moc pěkné, | ale všechno stranou,

Stankovský, por su parte, refuerza más la frontera entre las sílabas séptima y octava: la frontera entre palabras está en este lugar en el 87% y en los versos masculinos, que prevalecen en su traducción, el acento está en la octava sílaba en el 93% de los casos. Sin embargo, estas fronteras no las suele reforzar Stankovský con una pausa. Aun así, destacan más las cláusulas, como, por ejemplo:

že říše ssutiny nám | zůstaví.
Slunce již bledne, vzduch se | chvítí zdá,
a země náhrobku se | podobá.

Lo mismo podemos ver en Vrchlický: el 89% de sus versos tienen la frontera entre las sílabas 7 y 8, pero Vrchlický, a diferencia de su predecesor, la pone también entre las sílabas 5 y 6 (también 89%), como Mikeš. Además, el 83% de sus versos (y el 100% de los masculinos) tienen acento en la sexta sílaba. Así se destaca más el fraseo de los versos dado por la palabra de dos sílabas bien limitada en el interior del verso:

co pravdou, nebe | skutky | musí vzpláti!
Mně koně dejte! | Synu | nevděčnému
chci osobně já | čelit | v lítém boji,
ať na ochranu | mého | diademu, [...]

Mikeš en sus versos masculinos⁹ enfatiza mucho la cadencia yámbica de la cláusula. La sílaba 10 –es decir, la última en los masculinos– lleva acento en el 80% de los casos. En este hecho se diferencia bastante de los demás traductores.¹⁰ La última palabra monosilábica con acento forma una cumbre bastante llamativa. Como ejemplo sirvan los siguientes versos:

A Segismundo? Slyšíš? Mluv, co **ten**?
Do vězení vpad zdivočelý **ďav**,
vylomil mříže, pustili ho **ven**,
křičeli: Králi, ujmi se svých **práv**!

Ya no nos vamos a detener más en la métrica y ritmo y volvemos al estudio de la estrofa. Como ya hemos dicho, Calderón usa para la secuencia analizada las octavas reales

⁹ En los diagramas observamos las curvas de versos femeninos y masculinos en conjunto. Es preciso estudiarlos separadamente, pero por falta de espacio copiamos como ilustración solo los gráficos simplificados.

¹⁰ Stankovský: 32%, Vrchlický: 50%, Hořejší: 36%.

con el número de versos y esquema de rimas fijos, de lo cual se aprovecha el autor para crear paralelismos, simetrías, etc. La forma escogida tiene su motivación, no es solo un ornamento.

De los traductores checos, solo Vrchlický mantiene esta estructuración de Calderón, que es resultado del afán de la generación de Lumír por la fidelidad formal. El número de versos es el mismo que en Calderón, los versos de cada estrofa están distribuidos de forma idéntica, respetando las réplicas de los personajes; incluso en el uso de encabalgamientos se acerca Vrchlický mucho al original. El traductor más tardío, Mikeš, también es bastante fiel a Calderón, pero acorta a la mitad la segunda estrofa de Basilio; la sexta, en que habla Estrella, la reduce a tres versos y en la última de Basilio y Estrella añade un verso más que no tiene rima (en las dos versiones lo hace de la misma manera). La continuidad y el carácter cerrado de las octavas quedan así alterados. Pero, mucho más allá de esto, los demás traductores adoptan la forma enteramente a sus necesidades: abrevian, cambian la distribución de las rimas, etc.

4. Publicación libresca y la puesta en escena

Por último, comparemos la traducción de Mikeš del año 1981 y su adaptación destinada a la puesta en escena en el Teatro U stolu de Brno (estreno en 2003). A pesar de algunos cambios, Mikeš es el traductor más fiel a la estrófica de Calderón, después de Vrchlický. Sin embargo, esto es algo de lo que solo puede darse cuenta el lector del libro publicado en la editorial Odeon. En cambio, el espectador en la representación teatral escuchó el texto adaptado y muy reducido (incluso faltan varias escenas enteras). En la adaptación algunos versos de las octavas de Mikeš han sido eliminados, algunos están «contraídos» en uno, algunos se quedan sin rima y el orden de rimas cambia bastante.

Nos encontramos aquí con el fenómeno que podríamos llamar *reducción secundaria* del texto. Como ejemplo ponemos las dos primeras octavas reales en las que habla Basilio:

Original

¿Quién, Astolfo, podrá parar prudente
la furia de un caballo desbocado?
¿Quién detener de un río la corriente
que corre al mar, soberbio y despeñado?
¿Quién un peñasco suspender, valiente,
de la cima de un monte, desgajado?
Pues todo fácil de parar ha sido,
y un vulgo no, soberbio y atrevido.
Dígalo en bandos el rumor partido,
pues se oye resonar en lo profundo
de los montes el eco repetido,
unos «Astolfo» y otros «Segismundo».
El dosel de la jura, reducido
a segunda intención, a horror segundo,
teatro funesto es, donde importuna
representa tragedias la fortuna.

Mikeš hace la reducción primaria de manera que omite los cuatro últimos versos del original:

Mikeš (1981)

Ach, všecko hezké, ale jdi a zaraz
koně, kterého rozjančil pach krve.
Zastav si řeku, běž zadržet náraz
pěnivé vody, když se z jara hrne,
zadržuj skálu rukama a taras
balvanu cestu, až se z vrchu urve!
když nápor živlu nikdo nezastaví,
jak teprv zkrotit rozvášněné davy?
To duní z hor, země si v beznaději
čte vyhlášky, a ať je někdo sundá,
Slyšíš tu vřavu, nevědí, co chtějí,
Astolfa jedni, druzí Segismunda!

En la adaptación para el Teatro U stolu que sufrió la reducción secundaria quedan tan solo siete versos de las dos estrofas originales:

Teatro U stolu (2003)

Ach, všecko hezké, ale jdi a zaraz
koně, kterého rozjančil pach krve.
Zastav si řeku, když se zjara hrne.
Když nápor živlu nikdo nezastaví,
jak teprv zkrotit rozvášněné davy?
Slyšíš tu vřavu, nevědí, co chtějí,
Astolfa jedni, druzí Segismunda!

La manera de cortar así parece justificada, por ejemplo, en Shakespeare, cuyas obras están compuestas en verso blanco y su estrófica es mucho menos fija. Los versos blancos no tienen rima, pues la palabra rimante no puede ser sacada violentamente de la pareja de rimas. En una forma tan coherente como es la octava real tal procedimiento no es recomendable.

A la práctica de la traducción teatral checa y su empleo en las representaciones seguro le sería de provecho el procedimiento del que habla Drábek (2012: 282): «Crear dos versiones de las piezas clásicas: una destinada para el teatro y la segunda para la publicación libresco». En el caso de obras polimétricas funcionaría bien para la publicación impresa el método de sustitución de las formas por sus equivalentes rítmicos checos, para que el lector no se viera privado de la experiencia estética surgida de la alternancia de formas estróficas y no estróficas y sus relaciones. La versión meramente teatral tendría que ser compuesta de tal manera que las eventuales reducciones no alterasen la consistencia de las formas originales.

5. Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos estudiado la polimetría en la obra *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, recurso que consiste en la alternancia de formas estróficas o no estróficas dependiendo de la situación dramática.

Además, hemos comparado las traducciones al checo en relación con la métrica y el ritmo del verso en la secuencia de octavas que se encuentra en el acto III de la obra. Nos hemos enfocado sobre todo en la diferencia entre el verso de las traducciones de Jaroslav Vrchlický y Vladimír Mikeš; el segundo tradujo la obra casi ochenta años más tarde que el primero, lo cual se refleja en el cambio del carácter del verso endecasílabo, que en Mikeš resulta modernizado y más apto para la puesta en escena.

Por último, nos hemos concentrado en la comparación de la traducción de Mikeš y un texto adaptado que sirvió para la representación de esta obra en el Teatro U stolu de Brno; en la adaptación hemos registrado graves alteraciones formales de las octavas reales, estrofas que tienen una estructura cerrada y esquema de rimas fijo; además, se trata de una forma que dispone de ciertas funciones y connotaciones semánticas, que se pierden cuando la estructura estrófica queda alterada.

Bibliografía

Literatura primaria

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (s.f.), *Život je sen*, trad. J. Hořejší, Praha: Československé divadelní a literární jednatelství.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1870), *Život pouhý sen*, trad. J. J. Stankovský, Praha: Jaroslav Pospíšil.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1900), *Život jest sen*, trad. J. Vrchlický, Praha: Grosman a Svoboda.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1981), *Život je sen*, trad. V. Mikeš, Praha: Odeon.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1997), *La vida es sueño*, Madrid: Espasa-Calpe.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2006), «Život je sen», in: *Texty II, 2003 – 2006*, trad. V. Mikeš, Brno: Divadlo U stolu, 17–50.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2008), *Život je sen*, trad. V. Mikeš, Praha: Artur.

Literatura secundaria

- BĚLIČ, Oldřich (1999), *Verso español y verso europeo*, Santafé de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- DRÁBEK, Pavel (2012), *České pokusy o Shakespeara*, Brno: Větrné mlýny.
- ČERNÝ, Václav (2008), *Studie o španělské literatuře*, Praha: Cherm.
- IBRAHIM, Robert – PLECHÁČ, Petr – ŘÍHA, Jakub (2013), *Úvod do teorie verše*, Praha: Akropolis.
- LEVÝ, Jiří (1971), *Bude literární věda exaktní vědou?*, Praha: Československý spisovatel.
- LEVÝ, Jiří (1996), *České teorie překladu*, Praha: Ivo Železný.
- MARÍN, Diego (1962), *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*. Valencia: Castalia.
- MARÍN, Diego (2000), «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», in: APARICIO MAYDEU, Javier (ed.), *Estudios sobre Calderón (I)*, Madrid: Ediciones Istmo, 351–360.
- ROZAS, Juan Manuel (2002), *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com>].
- VEGA, Lope de (2003), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com>].
- VOLEK, Emil (2006), «Hry typologie a studium verše: český a španělský verš v zápasu o charakter a tvar sylabotónismu», *Česká literatura* 54, 41–58.

Jan Darebný
Ústav románských jazyků a literatur
Filozofická fakulta Masarykovy univerzity
Arna Nováka 1
602 00 Brno
República Checa
jan.darebny@gmail.com