POSIBILIDADES MÉTRICAS PARA LA TRADUCCIÓN DE *THE DREAM OF THE ROOD*

ANA REQUEJO CASTILLO y VALENTÍN RUESGA CABALLERO

Universidad de Valladolid

La composición poética en inglés antiguo *The Dream of the Rood* es el punto de partida de nuestro estudio sobre las posibilidades métricas por las que puede optar un traductor que acometa la tarea de acercar dicho poema al lector castellano.

Para ello expondremos un análisis métrico del texto original con el fin de conocer el funcionamiento interno del mismo. A continuación, exploraremos las posibilidades existentes en la métrica española para finalizar con un comentario de las versiones en nuestra lengua de las que hasta ahora hemos tenido conocimiento.

Comenzaremos para ello con un análisis semántico-literario de un texto escrito en un dialecto del antiguo inglés y datado entre los siglos VIII y IX según B. Dickins y A. J. C. Ross o en el siglo X, donde lo sitúan otros estudiosos del tema como Brandlee y Keller (1).

Es evidente que ni aun con el más minucioso análisis se llegará a recobrar el sonido propio de esta poesía, pero sí pueden ser reconocidos muchos de sus rasgos métricos, y esto será lo que nos aproxime a percibir mejor el ritmo de la melodía con el que eran recitadas estas composiciones. Este trabajo previo es imprescindible para cualquier traductor.

La característica más importante de esta poesía reside en la aliteración y en el ritmo que la posición de los acentos marca en el verso. Al recitar el

(1) Cit. en K. Sisam: *Studies in the History of Old English Literature*, Oxford: OUP, 1953, p. 123.

Ana REQUEJO CASTILLO; Valentín RUESGA CABALLERO. Posibilidades métricas para la traducción de The Dr...
Centro Virtual Cervantes

poema, si se hace énfasis en las sílabas acentuadas que van formando la aliteración, se puede captar el ritmo interno que une las dos partes de la línea.

Considerando este aspecto, veamos la estructura rítmica y aliterativa del texto original (2) y los problemas que se plantean desde un punto de vista práctico y comprobaremos cómo muchas veces es necesario recurrir a criterios semántico-formales o morfológicos para solventar problemas métricos, confirmando una vez más la estructura orgánica de cualquier composición artística.

El traductor ahora deberá concluir cuáles son los recursos y las características métricas del texto original y dentro del acervo de su propia lengua ver con qué elementos cuenta para que el lector de la versión traducida tenga la misma impresión al leer la pieza poética que el lector nativo. Es ardua tarea, pero con un acercamiento al texto en profundidad puede ser, cuando menos, factible.

Las líneas que forman el poema, como hemos señalado anteriormente, están unidas mediante la aliteración. Existen modelos aliterativos de cohesión que se repiten y conjugan dando lugar a distintos momentos de la narración perfectamente caracterizados.

Las líneas se ajustan a un modelo acentual 2/2 —dos acentos en el *on-verse* y dos en el *off-verse*— articulado en ocho esquemas de aliteración, esto es: *aa xa, ax ax, xa aa, xa ax, aa ax, ax xa, aa aa, xa xa* (3).

El esquema acentual que aparece con más frecuencia —exactamente en 58 líneas— es el modelo *aa ax*, dos aliteraciones en el *on-verse* y una en el primer acento del *off-verse*. Se distribuye en 19 líneas aisladas de las cuales seis son alternas en dos grupos de tres (líneas 45/47/49 y líneas 118/120/122). El resto de las veces forma unidades narrativas de dos, tres, cinco, seis y hasta ocho líneas seguidas con este mismo esquema.

Estas unidades corresponden en el *tempo* narrativo a momentos emocional y líricamente muy importantes:

— El visionario descubre la magnitud maravillosa del árbol que ve en su sueño (ocho líneas).

— La Cruz vuelve a intervenir después de un breve comentario subjetivo y personalizado del narrador. Es un momento de gran tensión argumental e incluso con connotaciones de indignación por parte de la Cruz (tres líneas).

---

(2) Edición manejada: B. Dickins y A. J. C. Ross (eds.): *The Dream of the Rood*, Londres: Methuen, 1963.

(3) Considerando *a* sílaba acentuada que alitera y *x* sílaba acentuada sin aliterar.

Ana REQUEJO CASTILLO; Valentín RUESGA CABALLERO. Posibilidades métricas para la traducción de The Dr...
Centro Virtual Cervantes

— El cambio de ritmo de la línea 38 marca el inicio de la fusión sentimental entre el madero y Cristo, aunque no sea hasta la línea 48, cuando se utilize la construcción pronominal plural *unc butu aetgaedere* (4) (cinco líneas).

— Cristo ha muerto. La tristeza del madero es desoladora (seis líneas).

— La última vez que aparece este esquema narrativo es en la tercera parte, de nuevo en un momento de gran emoción, cuando el visionario adora al madero como a la Vera Cruz y encuentra en ella el alivio de la protección divina (dos líneas).

Otro esquema que se reitera generalizadamente es la alternancia de sílaba acentuada aliterada y sílaba acentuada sin aliterar, ya sea del modelo *ax ax*, que se reconoce en 32 líneas, o del modelo *xa ax* que se reconoce en 46 líneas.

El primero de estos tipos —*ax ax*— no forma unidades argumentales como era el caso del modelo anterior —*aa ax*— excepto en una ocasión que aparece en tres líneas seguidas (99-101).

El segundo esquema rítmico —*xa ax*— tampoco forma unidades argumentales, así, aunque aparece uniendo tres líneas en cuatro ocasiones (líneas 90-92, 110-112, 137-139 y 145-147), no nos parece que este esquema responda a momentos específicos o distintivos de modo alguno, dentro de la narración. El autor ha utilizado este ritmo de aliteración alterna sobre todo en la tercera parte del poema. El hecho de tener sólo dos sílabas aliteradas hace que su uso para la parte narrativa-ideológica sea más adecuado. No es que en esta parte desaparezca la emotividad, pero sí el lirismo deja de ser personal e íntimo para adquirir un tono teo-filosófico. Todos los críticos están de acuerdo en que esta última parte es la del dogma, otros incluso abogan por una distinta autoría para estas líneas y la actualizan en prosa (5).

Hay otros modelos aliterativos que creemos de exigua importancia por su escasa presencia en la composición y porque tampoco marcan ningún cambio de ritmo conceptual o narrativo. Son variaciones del esquema de tres aliteraciones —*aa xa, xa aa*—, o del esquema de dos aliteraciones, como *ax xa* o *xa xa*.

---

(4) Por problemas tipográficos transcribiremos <ae> y <g> en lugar de las primitivas "ash" y "yogh" respectivas y <th> en vez de la consonante "thorn" o "eth", así como prescindiremos de ahora en adelante de cualquier signo diacrítico para su transcripción.

(5) Véase la edición en inglés contemporáneo M. Alexander: *The Earliest English Poems*, Harmonsworth: Penguin, 1986, pp. 102-110.

Ana REQUEJO CASTILLO; Valentín RUESGA CABALLERO. Posibilidades métricas para la traducción de The Dr...
Centro Virtual Cervantes

Señalar, por último, como malabarismo al uso poético jakobsoniano de la lengua, el esquema de cuatriple aliteración de las líneas 19, 48 y 71 con logradísimas duplicaciones —vocálica en el primer caso y consonántica en /b/ y /s/ respectivamente en los dos siguientes.

La línea 19 precede al trágico parlamento descriptivo del sufrimiento de Cristo en el momento de morir.

La línea 48 señala la fusión total de sentimientos entre el madero-cruz y Cristo. Las aliteraciones en /b/ vienen pautadas por el pronombre dual *butu* ("ambos") y el sustantivo del *off-verse*, *blode* ("sangre"), claves léxicas que enmarcan la fusión a la que antes hacíamos mención.

Y este esquema aparece, de nuevo y por última vez, como prólogo de una importante pulsión narrativa: la resurección de Cristo.

Vemos, por tanto, que el esfuerzo estilístico que supone crear una línea con cuatro aliteraciones está reservado para prologar de un modo efectivo, de una manera que llamara la atención de los oyentes o lectores, momentós álgidos de la narración: Muerte y Resurección de Cristo y la parte más emotiva de las intervenciones de la Cruz.

Entre las variadas posibilidades de generar ritmo, el castellano ha elegido la rima y la ha sistematizado, aunque eso no ha impedido que intuya la realidad física de otras y les conceda —como es el caso de la aliteración— determinados efectos estilísticos al margen del ritmo.

Nos encontramos con dos dificultades al decidir el ritmo de nuestra traducción, que, por supuesto, deberá traducir el ritmo del texto propuesto. Por un lado, sabemos que la aliteración en castellano no es sistemática y no suele afectar a más de uno o dos versos y de modo libre y aislado a la unidad. La unidad aislada carece de valor, la serie le da carácter rítmico a la frecuencia del uso y le presta apariencia de identidad (6). Por otro lado, en ningún momento histórico se ha seleccionado la posibilidad aliterativa ante la convencional aplicación de las diversas posibilidades rítmicas.

En la poesía española la aliteración es una figura de dicción y no un modo de rima. Se busca con ella un efecto que sin ser fonosilábico se le acerca bastante, por lo tanto no se puede pretender formar con este recurso el esqueleto rítmico de nuestra composición traducida.

Cualquier intento de imitar convenciones poéticas tales como el tipo de metro, la aliteración o la rima interna sin una justificación empírica, darán

(6) *Cfr.* P. Henríquez Ureña: *Estudios de versificación española*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1961, p. 255.

Ana REQUEJO CASTILLO; Valentín RUESGA CABALLERO. Posibilidades métricas para la traducción de The Dr...
Centro Virtual Cervantes

lugar no a una traducción sino a una nueva composición o a un *remake* en el mejor de los casos.

Como posibilidad métrica para la traducción de un ritmo aliterado, podemos contemplar el ritmo acentual y el ritmo de cantidad. El ritmo aliterativo se conservaría así en la base físico-léxica al conseguir un ritmo fónico mediante la acertada elección de los vocablos, ya que tanto la rima como el acento, que son factores de orígen físico, parecen los elementos más adecuados para provocar un efecto análogo al de la poesía del antiguo inglés. En la base semántica el ritmo original se conservaría por medio de un ritmo de pensamiento o imágenes, cuidando, eso siempre, de no por ello ralentizar el ágil devenir narrativo de la composición que nos ocupa.

Experimentando con el ritmo acentual se trataría de encontrar una cláusula adecuada, haciendo que la alternancia rítmica tónica/átona cree un ritmo de golpeteo auditivo similar a la aliteración. Combinando las cláusulas básicas —yambo, troqueo, anapesto y dáctilo— obtendríamos versos amétricos como el amétrico trocaico, el dactílico, el pentasílabo polimétrico, el verso épico y lírico juglaresco, el pie de romance, versos semilibres de arte menor, medio y mayor o el verso libre de arte mayor.

El verso amétrico polirítmico es el más irregular de la poesía española. La combinación de metros de distintas sílabas y el diferente número de acentos en cada línea nos da una poliritmia, por lo que el aspecto irregular de la composición, en cuanto a longitud de las líneas se refiere, quedaría "traducido".

Existen precedentes en la literatura española de variada datación histórica, lo cual muestra que si bien se han llevado a cabo especulaciones artísticas con este tipo de ritmo, la convención literaria en castellano lo ha ignorado siempre como tipo de rima (7).

Ya que la métrica española se basa en el cómputo de sílabas y en la distribución de las pausas y acentos además de en la rima, podríamos pensar en el verso libre como otra posibilidad, dado que éste no se ve sujeto a ninguna restricción silábica, ni acentual, ni tampoco precisa de rima. El verso libre fue uno de los elementos que explotó la poética vanguardista a principios de este siglo, especialmente el llamado "Grupo del 27". El traductor que utilice este tipo de verso tendrá que abordar algunos problemas, el más notable es de tipo histórico.

El verso libre albergaba una inquietud poética que nada tiene que ver con la que mueve a nuestra composición. Por otro lado, el verso libre o versícu-

(7) *Cfr.* T. Navarro Tomás: *Métrica española*, Barcelona: Guadarrama-Labor, 1974.

Ana REQUEJO CASTILLO; Valentín RUESGA CABALLERO. Posibilidades métricas para la traducción de The Dr...
Centro Virtual Cervantes

lo responde a otro concepto del ritmo, pues, más que basarse en elementos de carácter fónico únicamente —como ocurre en la aliteración—, busca una forma para el contenido de los poemas basada en la reiteración de numerosos elementos —ya sean fónicos, sintácticos o semánticos. El traductor que elija esta posibilidad tendrá que manejar prodigiosamente los recursos de su propia lengua para ser capaz de transcribir el sentir clásico de un poema lírico-religioso de gran elaboración, en una distribución de versos sumamente flexible, cuya organización interna se estructura en un ritmo ideológico o de pensamiento.

El ritmo de cantidad es mucho más laborioso para el traductor. Se intentaría elucubrar con metros concordantes siguiendo a T. Navarro Tomás (8) y uniéndolos mediante rima asonante. Al cambiar de rima en cada verso se consigue la sensación de variedad que transmite la diversa aliteración del texto que tratamos, el cual ofrece la no despreciable cantidad de catorce aliteraciones distintas (9).

Por otra parte, la rima asonante es más fácil de conseguir que la consonante y da mayor desenvoltura al desarrollo de los acontecimientos del poema. A esto se añade que el castellano tiene, frente al inglés contemporáneo, la posibilidad de hipérbaton, por lo que se puede variar el orden de los elementos y conseguir que la rima asonante sea más cómoda. Y puesto que el poema original presenta algunos quiasmos y encabalgamientos, no es necesario que la unidad sintáctica coincida con la unidad del verso, por lo que el traductor está libre de la limitación esticotímica.

Veamos a continuación dos versiones diferentes de las traducciones al español que se han realizado del texto anglosajón.

La primera de ellas apareció publicada en la antología *La poesía inglesa* en 1958 por la editorial Plaza y Janés. El autor de la misma es M. Manent. Bajo el título "De 'El Sueño de la Cruz'", el traductor ofrece las setenta y siete primeras líneas del poema, quizá siguiendo la opinión de Dickins y Ross de que *"the text is not only expanded but composite, and that the latter half (78-156), from a different hand, is inferior"* (10).

Su versión oscila entre las líneas de siete sílabas (línea 3) y las de veintiséis sílabas (línea 63), en las que en ocasiones se da una traducción un tanto imprecisa. Así se traduce *wealdendes treow* (línea 17) por "árbol de los

---

(8) *Ibid.*

(9) 22 líneas aliteran en vocal, 17 en /s/, 17 en "thorn", 16 en /h/, 14 en /b/, 10 en /d/, 10 en /f/, 10 en /g/, 8 en /l/, 5 en /r/, 2 en /c/ y 2 en consonante doble.

(10) M. Alexander: *op. cit.*, p. 103.

Ana REQUEJO CASTILLO; Valentín RUESGA CABALLERO. Posibilidades métricas para la traducción de The Dr...
Centro Virtual Cervantes

bosques" *(sic)*; ejemplos similares los encontramos en las líneas 39 ("héroe juvenil"), 46 ("que infligió la maldad"), 56 ("el caído Rey") y 71 ("derramando sangre").

Se trata, por tanto, de una traducción amétrica en la que predominan los versos de una extensión de trece y catorce sílabas y que, además, a partir del 28, las líneas se alargan silábicamente y la puntuación de las mismas obliga a hacer una pausa más prolongada, reflejando la línea original del poema compuesta de dos hemistiquios con una pausa o cesura entre ellos. Por otro lado, se ha prescindido de los tradicionales elementos marcadores del ritmo en la poesía castellana (cantidad silábica, metro, rima, etc.), convirtiéndoles simplemente en tendencias, entendido aquí como "intento predominante". Así, son en su mayoría versos paroxítonos en los que se busca el ritmo dactílico, para lo que se recurre en muchos casos a numerosos hipérbaton que sugieren esa elaboración del lenguaje en la poesía.

La segunda traducción analizada es la realizada por A. Bravo que bajo el título de "El sueño de la Cruz" ofrece la versión íntegra del poema en antiguo inglés de 156 versos en 154 líneas de una extensión, que oscila entre las ocho y veinticinco sílabas.

Esta traducción y las restantes que ofrece el autor tienen, ante todo, un objetivo didáctico y divulgativo (11).

Esta intención, que mueve toda la traducción, hace que no se haya buscado adaptar el ritmo del texto original a la versión en castellano. Sin embargo, sí existe a lo largo de todas las líneas esa tendencia a dar una mayor cohesión lógica en la estructura sintáctica a la que caracteriza la lengua del antiguo inglés. Así, se transmite con una gran fidelidad el tema del poema, prescindiendo para ello de cualquier elemento métrico —como puede ser la rima, la cantidad silábica y demás—, salvándose la disposición de los versos que responde únicamente a satisfacer mayor rapidez en la lectura visual con el poema en antiguo inglés que precede a la traducción.

Así pues, el traductor deberá rebuscar en lo más profundo de los recursos estilísticos de su lengua y no caer en la aberración de presentar esquemas poéticos ajenos totalmente a los que propone su auténtica cultura literaria. Existen varias posibilidades, nosotros hemos mostrado algunas, pero sólo la capacidad poética del traductor dará con la más adecuada.

---

(11) *Cfr.* p. 7 del libro que recoge la traducción del poema con el que estamos trabajando, A. Bravo García: *Literatura anglosajona y antología bilingüe del antiguo inglés*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982.

Ana REQUEJO CASTILLO; Valentín RUESGA CABALLERO. Posibilidades métricas para la traducción de The Dr...
Centro Virtual Cervantes