

La voz de Pushkin

Omar Lobos

Resumen: El artículo defiende que la poesía en los poetas está intrínsecamente ligada a su propia voz, su voz en sentido material: timbre, energía, diapasón, períodos respiratorios. A partir de esta idea, recoge testimonios sobre cómo era la verdadera voz de Pushkin y analiza cómo esta se acomodaba a los moldes heredados de la poesía rusa; luego, en su período de emancipación de estos, cómo Pushkin fue buscando nuevos caminos que no solamente dieran libertad a su expresión, sino que, conforme con la época, fungieran como una suerte de puente con las exigencias prosísticas que pugnaban por hacerse un lugar en la literatura. Este aspecto, asimismo, sería fundamental para ser tenido en cuenta por los traductores.

Palabras clave: poesía - voz - Pushkin - traducción

Desde hace algunos años, sostengo la hipótesis de que la poesía en los poetas está intrínsecamente ligada a su propia voz, su voz en sentido material: timbre, energía, diapasón, períodos respiratorios. Está claro que nuestra voz nos identifica, es percutida por nuestros estados emocionales, nuestros entusiasmos, nuestros desagrados, la verdad y la mentira; nuestra voz es *sensualidad*: puede circunstancialmente emocionar, persuadir, acariciar, agredir, solo por el hecho de emanar de alguien determinado. Asimismo, nuestra voz depende de los ritmos corporales (biológicos), pues toda nuestra vitalidad es rítmica, desde el palpar

del corazón y el bombeo de la sangre, los movimientos intestinales, la frecuencia de nuestra respiración, hasta la velocidad habitual (¿natural?) con que hablamos, pensamos, escribimos, nos movemos y caminamos (Fantini, 2019).

El filósofo esloveno Mladen Dolar, en su magnífico libro sobre la voz, cifra en esta el *continuum* lenguaje-cuerpo. Para que el significante tenga un punto de origen y de emisión, señala,

Tiene que haber un cuerpo que lo soporte y asuma, su red incorpórea tiene que poder ser asignada a una fuente material, la emisión del cuerpo tiene que proporcionar el material que

encarne al significante, la mecánica incorpórea del significante tiene que adherirse a la mecánica del cuerpo, al menos en su forma más intangible y “sublimada”, la mera oscilación de aire que no cesa de desvanecerse al momento de emitirse, la materialidad en su forma más intangible y por consiguiente más tenaz. (Dolar, 2007, pág. 75)

Así es como digo que la literatura –en prosa o en verso–, fruto de una voz, tiene que parecerse, como carácter, forzosamente a esta, en sus entonaciones, en su alegría o pesadumbre, en sus énfasis, en su gravedad o ligereza, en su autenticidad. Hay entre ambas una relación metonímica (“por sus frutos los conoceréis”). (Y cómo entonces no deberíamos perder de vista este vínculo en la traducción, para que esta no suene “acusmática”, es decir, como un efecto “emancipado de su causa” (Dolar, 2007, pág. 83)).

Intentaré analizar qué nos llega de la verdadera voz de Pushkin en su poesía, en qué aspectos tendríamos que buscarla. Me detendré primero en los testimonios sobre cómo era su voz, en tanto, como decía Vasili Rózanov, “la voz resuelve todo sobre la persona... [...] eso innato que viene del padre y la madre, y, en consecuencia, de la eternidad de los tiempos, de la profundidad de las estrellas” (Розанов, 1995, pág. 530). Así, un testimonio como el de la prosista y escritora de memorias

Elizaveta Drashusova, conocida de Pushkin, señala que “no era posible oír una voz más agradable, más armoniosa, como si hubiera sido expresamente creada para sus versos” (Драшусова, 2004) [el destacado es nuestro].

Anna Kern (amiga a quien Pushkin dedica sus célebres versos “Recuerdo el prodigioso instante”) habrá de recordar el éxtasis que la embargó al oír de boca del propio autor el poema “Los gitanos”:

yo estaba suspendida, tanto por el fluir de los versos de este maravilloso poema como por su lectura, en la que había tanta musicalidad que yo me derretía de placer; tenía una voz cantarina, melódica, y, cómo él dice de Ovidio en sus “Gitanos”: “a rumor de aguas semejante” (Барыш, 1985, pág. 409 (T.1))

Asimismo, el escritor y editor Mijaíl Pogodin cuenta cuando oyó en Moscú, en 1826, la primera lectura de la tragedia “Borís Godunov” también en la voz del propio autor (cito *in extenso* porque lo amerita):

Qué impresión causó en todos nosotros esta lectura es imposible referirlo. Nos reunimos a escuchar a Pushkin, educados en los versos de Lomonósov, Deržavin, Jeráskov, Ózerov, que todos sabíamos de memoria. Nuestro maestro había sido Merzliakov, severo clasicista. Hay que tener en cuenta también la manera de leer versos que dominaba en ese tiempo. Era un canturreo, heredado de la declamación francesa, en la que se consideraba maestro Kokóshkin y cuyo último

representante creo que fue en nuestro tiempo el conde Blúdov. Finalmente, es preciso imaginarse la propia figura de Pushkin. El majestuoso sacerdote del arte elevado que tanto esperábamos era de mediana estatura, un hombrecito casi bajito, inquieto, de largos cabellos un tanto ondulados en las puntas, nada pretencioso, de ojos vivos y rápidos, *con una voz queda y agradable*, de levita negra, de chaleco negro abotonado por completo, y una corbata anudada descuidadamente. En lugar de una pomposa voz a lo Kokóshkin oímos *un discurrir simple, claro y corriente, ¡y, a la vez, poético!* Las primeras manifestaciones las oímos quietos y tranquilos, o, mejor dicho, con cierta perplejidad. Pero cuanto más avanzaba, más se acrecentaban las sensaciones. La escena del cronista con Grigori pasmó a todos.... Y cuando Pushkin llegó al relato de Pímen sobre la visita de Iván el Terrible al monasterio del Milagro, sobre la oración de los monjes “envíe el Señor reposo a su alma, sufriendo y tempestuosa”, fue simplemente como si todos perdiéramos el sentido. Uno sentía fiebre, el otro escalofríos. Se nos ponían los pelos de punta. No había manera de contenerse. Uno de repente salta de su lugar, otro lanza exclamaciones. Ora silencio, ora un estallido de exclamaciones, por ejemplo, ante los versos del impostor: “La sombra del Terrible me ha prohiado”. [...] No recuerdo cómo nos separamos, cómo terminamos el día, cómo nos acostamos a dormir. Y además difícilmente alguno de nosotros haya dormido esa noche. De tal modo había sido sacudido todo nuestro organismo. (Баи́ппо, 1985, págs. 36-37 (T.2)) [Los destacados son nuestros].

Y valgan también los testimonios sobre su risa, puesto que en la risa la voz se expone en su verdadero y

espontáneo registro y color. Así, Vasili Žukovski habla de su alegre risa “vivaz e infantil”, y Alexéi Jomiakov dice que “cuando Pushkin reía a carcajadas, el sonido de su voz causaba un efecto tan encantador como sus versos” (Скок, 2020).

Ahora bien, esa voz natural tenía que expresarse en la literatura a través de los moldes preestablecidos por la tradición, es decir los géneros y el propio lenguaje literario de entonces. La emergencia de Pushkin, además, se da en un contexto donde luchan la lengua y las formas clasicistas heredadas del siglo XVIII con las modernas, de cuño galicista, que el siglo XIX trajo consigo, especialmente de la mano del gran reformador de la lengua Nikolái Karamzín. En estas tensiones, tampoco ocupa un lugar menor el desplazamiento epocal del verso hacia la prosa.

* * *

La europeización de Rusia emprendida por el zar Pedro el Grande a comienzos del siglo XVIII tuvo su correlato también en la literatura. El neoclasicismo francés fue quien fungió de parámetro para los hombres de letras de la nueva Rusia, quienes, adoptando su espíritu, se vieron en la necesidad de legislar sobre la lengua, los géneros y la versificación. Entre estos hombres sobresalen Vasili

Trediakovski (1703-1769), Mijailo Lomonósov (1711-1765), Alexandr Sumarókov (1717-1777) y Mijaíl Jeráskov (1733-1807).

Vasili Trediakovski había sido el primero en poner sobre el tapete la necesidad de establecer normas en el lenguaje, particularmente a los efectos de su utilización literaria. Respecto de la versificación, escribió un “Nuevo y breve procedimiento para componer versos rusos” (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 coreo (_ ◡) como el pie más adecuado para componer versos en ruso, a la par que rechazará por malo el verso compuesto solo de yambos.

En cuanto a Lomonósov, minucioso lector de Trediakovski, manifestó sus preocupaciones por el verso ruso en su “Carta sobre las reglas de versificación rusa”, 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 deja sentadas definitivamente las bases del verso ruso, reforzando la apuesta de Trediakovski por los pies regulares pero impugnándole la preferencia por el coreo:

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. (Ломоносов, 1986, стр. 470)

Lomonósov, como puesta a prueba de su propia teorización, acompañaría su carta con la “Oda a la toma de Jotín”, primera composición en el tetrametro yámbico que caracterizaría toda la poesía posterior (y puede decirse que hasta el día de hoy).¹ Asimismo, Lomonósov legisló en favor de la rima, y en favor de la alternancia

¹ Al respecto, escribirá dos siglos después el poeta Vladislav Jodasiévich que “fue el primer vagido nuestro/ de aquella oda el primer son” (Ходасевич,

1938): Восторг внезапный ум пленил... (“Cautiva fue la mente en éxtasis”...) [Todas las traducciones del ruso son propias].

entre rimas femeninas (palabras graves a final de verso) y masculinas (palabras agudas).² Todos sus preceptos serían reafirmados por el gran poeta de la generación posterior Gavrila Deržavin (1743-1816), que se constituiría además en el eslabón que unirá a Pushkin con el clasicismo. En rigurosos tetrámetros yámbicos con alternancia de rimas masculinas y femeninas estarán compuestos la abrumadora mayoría de los versos de ambos.

Respecto de la lengua literaria, fue también Lomonósov el gran legislador. Creador de la primera *Gramática de la lengua rusa*, presentada en 1755, escribió asimismo un “Prefacio sobre el provecho de los libros eclesiásticos en la lengua rusa” (1758), donde entroniza la lengua libresca antiguo eslavo o eslavo eclesiástico (el llamado “latín ruso”) como la gran referencia para articular su teoría de los tres estilos. En dicho Prefacio comienza por señalar el gran aporte lingüístico que significó la adquisición del cristianismo por la vía griega, con la traducción al eslavo de las Sagradas Escrituras y todo lo que ello trajo aparejado en términos de nuevas nociones y las palabras para representarlas (traducciones, calcos, transcripciones). De los tres estilos

(elevado, medio y bajo), Lomonósov cultivó fundamentalmente el primero, en el que se componían las odas, los poemas heroicos, los discursos en prosa sobre temas importantes, etc. –es decir, los géneros más extendidos del neoclasicismo–. Dicho estilo se caracterizaba por el uso de formas y expresiones comunes entre los antiguos eslavos y los rusos del siglo XVIII, siempre que no fueran demasiado arcaizantes. En el segundo, tenían lugar las que, si bien se usaban poco y menos aun en la conversación, eran comprendidas por todo aquel que estuviera alfabetizado; y en el tercero, las que no aparecían en los libros eclesiásticos.

La reacción a la rígida lengua literaria heredada del clasicismo vendría de la mano de Nikolái Karamzín y el “nuevo estilo” impulsado desde su *Revista de Moscú* – que salió mensualmente durante 1791 y 1792 y se considera la primera revista literaria rusa–. El “nuevo estilo”, con el que Karamzín escribía y traducía relatos en prosa del inglés y del francés, intentaba conciliar la naturalidad que defendía para la lengua escrita con las exigencias de buen tono de la alta sociedad, que rechazaba los esclavismos tanto como los términos de la lengua

² Para una versión más detallada de estas notas sobre la versificación rusa, puede consultarse mi artículo “Traducir poesía rusa: consideraciones y

problemas”. En *Cuadernos de Rusística Española*, N° 19 (2023). Disponible en <https://revistaseug.ugr.es/index.php/cre>

vulgar, además de todo lo que fuera provincialismos y vocabulario específico de la escuela, la ciencia, la técnica, los oficios, la administración. Como resultado, la lengua karamziniana admitía en la literatura solo un tercio de la lengua rusa viva, de acuerdo con el modelo del francés aristocrático.

En tiempos del Pushkin liceísta, los karamzinistas estaban nucleados en el grupo “Arzamás” (1815-1818), que se oponía a la tendencia nacionalista, “conservadora” y arcaizante que encabezaba el almirante A. S. Shishkov, cuyos partidarios conformaban el “Coloquio de los amantes de la palabra rusa”. Pushkin cultivaba amistades en uno y otro grupo. De los arзамасistas le atraía el tono zumbón, el doble sentido, la ambigüedad, la alegoría zahiriente, elementos que evocan un cierto “espíritu volteriano”. Si Voltaire decía: “Todos los géneros son buenos, salvo el aburrido”, Pushkin, en una carta al editor del “Heraldo Moscovita”, lo parafrasearía diciendo que “todas las sectas [de la literatura] para mí son iguales, presentando cada una sus aspectos ventajosos y desventajosos. ¿Los rituales y las formas deben acaso esclavizar supersticiosamente la conciencia literaria?” (ПУШКИН, 1831).

Según Iuri Tyniánov, hasta 1818 (año en que se disgrega el grupo

“Arzamás”) Pushkin fue sin duda arзамасista, y los logros literarios del grupo, la “ligereza” y la ruptura del yugo de las formas clásicas, se harían visibles en su primera obra de aliento: “Ruslán y Liudmila”, de 1820, y más tarde, cuando se intensificaran sus afanes por abrirse camino a la prosa. Pero a partir de 1818, sigue Tyniánov, rompe con esta tendencia y se acerca a los arcaístas jóvenes: “Pushkin coincide con los arcaístas jóvenes en su lucha contra el manierismo, el esteticismo, contra el estilo perifrástico, herencia de los karamzinistas, y marcha con aquellos en búsqueda de la ‘desnuda sencillez’, del ‘habla popular’” (ТЫНЯНОВ, 1968). Justamente, para él, el mérito principal del estilo de Lomonósov había radicado en la feliz conjunción de “la lengua eslava *libresca* con la *popular*” (ПУШКИН, 1831).

El elemento popular en la lengua y la literatura sin dudas desveló a Pushkin desde temprano, no en vano construyó su primer gran poema en base a motivos y leyendas folklóricas. Pero es asimismo insoslayable y ¿providencial? su obligado ostracismo de casi dos años en la hacienda familiar de Mijáilovskoie (de agosto de 1824 a septiembre de 1826), donde se queda solo con su ñaña (en realidad, la ex nodriza de su hermana Olga). Arina Rodiónovna era un reservorio

inagotable de todo el acervo popular ruso de relatos y canciones, a la vez que una narradora eficaz. En carta a su hermano Pushkin escribe: “a la noche escucho cuentos populares, y con eso compenso los defectos de mi maldita educación. ¡Qué encanto estos cuentos! ¡Cada uno es un poema!” (comienzos de noviembre de 1824); y en cartas a sus amigos: “A la noche escucho cuentos populares de mi ñaña... Ella es mi única amiga, solamente con ella no me aburro...” (9 de diciembre de 1824); y a otro: “Vivo en soledad... me tiro en el diván y escucho viejos cuentos y canciones” (25 de enero de 1825) (Пушкин, 1831).

En todo este mundo transmitido por su ñaña abrevia Pushkin fundamentalmente modos del lenguaje, de allí que en un artículo de 1828 insista en aconsejar: “Presten oídos al dialecto del pueblo humilde, jóvenes escritores, pueden aprender mucho de él, que no encontrarán en nuestras revistas”. Y más abajo: “Lean cuentos populares, jóvenes escritores, para ver las propiedades de la lengua rusa” (Пушкин, 1831). Ese mismo año, en la mencionada carta al editor del “Heraldo Moscovita” teoriza: “¿Por qué no someterse un escritor a los hábitos agradables de las bellas letras de su pueblo como se somete a las leyes de su lengua? Él tiene que dominar su objeto,

a pesar de lo dificultoso de las reglas, así como está obligado a dominar la lengua a pesar de sus cadenas gramaticales” (*Ibidem*).

Así, el reconocimiento de la lengua popular se constituye a través de Pushkin en un aporte fundamental para la consolidación de la lengua literaria. “En general Pushkin”, comenta el historiador de la lengua Víktor Vinokur, “fue no tanto un reformador cuanto un gran liberador del habla rusa de los muchos condicionamientos que la sujetaban” (Винокур, 1959). Y es que, para Vinokur, fue el discurso artístico el encargado de resolver –en la época pushkiniana– la cuestión de una norma común, al romper las barreras entre la lengua “de la mejor sociedad” y la de la vida corriente (*ibidem*). Como sintetiza el mismo Pushkin ya en su plena madurez: “La lengua escrita se vivifica a cada momento con expresiones nacidas de lo coloquial, pero no debe renunciar a lo adquirido en el curso de los siglos. Escribir únicamente como se habla significa no conocer la lengua” (Пушкин, 1831).

En este punto, debe señalarse que la ampliación de las posibilidades del ruso Pushkin la llevó a cabo de la mano de su puesta a prueba en diversos géneros literarios. La multiplicidad de formas que abordó fue sin dudas

fundamental para asumir festivamente esta lengua en su pluralidad. Al decir de Borís Tomashevski, el trabajo sobre la lengua nunca fue para Pushkin un ámbito de búsqueda despegado de lo que exigía una literatura nacional en sentido amplio (Томашевский, 1956: 126). En cuanto a los géneros, si bien fue eminentemente un poeta –y un poeta clásico–, se preocupó (mucho, como lo revelan sus diversos comentarios y artículos sobre el tema) por abrir el camino hacia una prosa no solo

У лукоморья дуб зеленый,
Златая цепь на дубе том:
И днем и ночью кот ученый
Всё ходит по цепи кругом;
Идет направо — песнь заводит,

Налево — сказку говорит.

Там чудеса: там леший бродит,
Русалка на ветвях сидит;
Там на неведомых дорожках
Следы невиданных зверей;

Los deslizamientos o continuidades sintácticas entre un verso y otro están reducidas al mínimo (cuando no a cero), tal como ocurrirá en poemas como “El prisionero del Cáucaso” y “Los gitanos”. Un recurso semejante –técnicamente, *enjambement*, “encabalgamiento”, ese gesto ambiguo

literaria, y junto con ella avanzar hacia el realismo.

Volvamos a la voz de Pushkin. Esta, como expansión, como temple, parece discurrir cómodamente en el heredado tetramero yámbico, donde – como rasgo inherente al verso clásico – los períodos sintácticos (sintagmáticos) tratan de ajustarse a la medida del verso; esto es, coinciden la unidad sintagmática con la unidad del verso. Leemos en *Ruslán y Liudmila*:

Junto al ancón un verde roble,
una cadena de oro en él,
y un gato instruido día y noche
rodea por ella el roble aquel.
Canta un cantar si va a la
izquierda,
si a la derecha, cuenta un cuento...

Oh maravillas: vaga un elfo,
en el follaje una sirena;
y por ignotos senderitos
huellas de fieras nunca vistas...

entre el sonido y el sentido, el verso y la prosa (Agamben, 1988, pág. 23)– aparecerá en Pushkin más decididamente cuando dote a su verso del discurrir prosístico de la frase, cosa que comenzará a ocurrir en la escritura de *Evgueni Onieguin*. “Estoy escribiendo no una novela, sino una

novela en versos, la diferencia es diabólica”, advierte desde Odesa a su amigo Piotr Viázemski en 1823. Esto es, si bien Pushkin hará grandes esfuerzos en pro de la construcción de una prosa elaborada, su elemento natural era y seguiría siendo el verso.³ De hecho, la prosa para él tenía otro sentido/cometido.⁴

Es que en el verso las palabras suenan de otra manera, o, para decirlo en términos de Iuri Tyniánov, “se mueven” de otra manera: participan de

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.
Его пример другим наука;
Но, боже мой, какая скука
С больным сидеть и день и ночь,
Не отходя ни шагу прочь!
Какое низкое коварство
Полуживого забавлять,
Ему подушки поправлять,
Печально подносить лекарство,
Вздыхать и думать про себя:
Когда же черт возьмет тебя!

la serie sintáctico-semántica pero a la vez y fundamentalmente de la serie métrica (rítmico-musical) (Tiniánov, 2010, pág. 67). De este modo, privilegiando el verso, la palabra en Pushkin siempre es eminentemente poética, por más que elija dotarla de una espontaneidad “prosaica”. En esta conjunción, su voz encuentra finalmente espacio para el efecto de una coloquialidad, en la que se mezclan asimismo estilos que pueden cifrarse en las distintas fuentes en las que su verso ha abrevado.

Mi tío de reglas honorables
cuando no en broma se enfermó
obligó a todos respetarle,
y mejor cosa no inventó.
Su ejemplo es ciencia para el resto;
pero mi Dios, ¡qué aburrimiento
día y noche estar junto a un
enfermo
sin apartarse un paso de él!
Y qué perfidia miserable
a un semivivo dar la charla,
acomodarle las almohadas,
dar los remedios con tristeza
y suspirando mientras piensas:

³ Dirá a propósito Tyniánov que, si un poema en prosa expone la esencia de la prosa, una novela en verso expondrá la esencia del verso, debido, fundamentalmente, al papel funcional del ritmo (Tiniánov, 2010, pág. 65).

⁴ Dice en 1825: “Pongamos que la poesía rusa alcanzó ya un alto nivel de conformación; la ilustración del siglo exige alimentos para la reflexión, las mentes no pueden contentarse solo con los juegos de la armonía y la imaginación, pero el conocimiento, la política y la filosofía aún no se

han explicado en ruso; carecemos absolutamente de una lengua metafísica” (Пушкин, 1831). Escribió muchas obras en prosa en el último decenio de su vida: relatos, novelas, esbozos históricos. Pero solo dos décadas después Lev Tolstói escribirá en su diario: “Leí *La hijita del capitán* y ¡ay!, debo reconocer que ya ahora la prosa de Pushkin está vieja, no por el estilo, sino por el modo de exposición. [...] Las *póviesti* de Pushkin están como desnudas” (citado en Эйхенбаум, 1969: 175).

¡Te lleve el diablo de una vez!

En este sentido apunta Borís Eijenbaum:

El artista, por su propia esencia, siempre es un improvisador. La cultura escrita lo obliga a elegir, consolidar, elaborar, pero con ello de más buena gana se esfuerza él en conservar al menos la ilusión de una improvisación libre. Cuando esto se une con la rigurosidad de la forma versificada, se tiene la impresión jovial del poder del artista, la impresión del juego. Así se hizo el “Evgueni Onieguin”: la naturalidad del tono junto con la rigidez rítmica del discurrir obra

como el más alto grado de la improvisación libre. (Эйхенбаум, 1924, pág. 154)

En su último poema, “El jinete de bronce”, de 1833 –que él rotula como “*relato petersburgués*”–, la desenvoltura prosaica se acentúa aún más, la ruptura entre la unidad del verso y la unidad sintáctica es ostensible, el gesto, el ademán, se amplía. La voz suena juvenil, expansiva y libre.:

На берегу пустынных волн
стоял он, дум великих полн,
и вдаль глядел. Пред ним широко
река неслася; бедный чёлн
по ней стремился одиноко.

A orillas de desiertas olas
miraba él, de altas ideas colmo,
la lontananza. Ancho, delante,
corría el río; pobre barca
por él bregaba solitaria.

Y esto se contagiara también a su lírica, como se ve en este poemita tardío (de 1835) – además sin rima–, donde los

períodos sintácticos se estiran aún más sueltamente por los versos:

...Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел
Изгнанником два года незаметных.
Уж десять лет ушло с тех пор — и
много
Переменилось в жизни для меня,
И сам, покорный общему закону,
Переменился я — но здесь опять

...De nuevo visité
el rincón aquel donde he
pasado
dos años exiliado imperceptibles.
Pasó un decenio ya, y muchas
cosas
cambiaron en la vida para mí,
y, dócil a la ley común, yo mismo

Минувшее меня объемлет живо,
И, кажется, вчор еще бродил
Я в этих рощах.

cambié también, pero de vuelta
aquí
me embarga vivamente lo pretérito
y parece que ayer nomás vagaba
por estos bosques.

Así es como de la mano de Pushkin, que en su etapa final sintetizó las tendencias del verso y la prosa, puede decirse que la prosa rusa posterior, la gran prosa de los grandes novelistas rusos, surgió del verso. Este es el camino que prepararon Pushkin, Lérmontov y el propio Gógol, y a través del cual la narrativa rusa siguió manteniendo una relación muy estrecha con la voz y el ritmo, es decir, con el poema.

En lo que hace al elemento en apariencia inasible de la voz, esta se oye y se contagia espontáneamente en el poema. Tal como señala Eijembaum en “La ilusión del *skaz*”, “el verso, por su propia naturaleza, es un género particular de sonoridad: lo pensamos como pronunciado, y por eso su texto es solamente un registro, un signo” (Эйхенбаум, 1969). La entonación, la mímica intrínseca de la palabra que la pronunciación propone, la amplitud del ademán, la gracia, comprendidas en la materialidad de un cuerpo, nos devuelven la voz de los poetas, porque son elementos inherentes a ella.

Persiguiendo ese hilo misterioso, podremos –quizá– volver a ellos cada vez. (Y allí está también tu tarea, traductor).

Bibliografía

Agamben, G. (1988). Idea de la prosa. Barcelona: Península.

Dolar, M. (2007). Una voz y nada más. Buenos Aires: Manantial.

Fantini, Bernardino (2019). Ritmos corporales, ritmos psicológicos, ritmos culturales. Revista de la UNAM. disponible en [HYPERLINK "https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/0a8554f8-fb74-4b99-82d3-4223e91d1d14/ritmos-corporales-ritmos-psicologicos-ritmos-culturales"](https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/0a8554f8-fb74-4b99-82d3-4223e91d1d14/ritmos-corporales-ritmos-psicologicos-ritmos-culturales)
<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/0a8554f8-fb74-4b99-82d3-4223e91d1d14/ritmos-corporales-ritmos-psicologicos-ritmos-culturales>

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>

Tiniánov, I. (2010). El problema de la lengua poética. Buenos Aires: Dedalus.

Вацуро, Э. и. (1985). А. С. Пушкин в воспоминаниях современников в

двух томах [Pushkin en los recuerdos de sus contemporáneos en dos tomos]. Москва: Художественная Литература.

Драшусова, Е. А. (2004). Воспоминания Е. А. Драшусовой (1842–1847) / Публ., [предисл.] и примеч. С. Бойко // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. Альманаху Т. XIII [Drashusova E. Recuerdos]. Москва: Студия ТРИТЭ.

Ломоносов, М. (1986). Письмо о правилах русского стихотворства [Carta sobre las reglas de versificación rusa]. En М. Ломоносов, Избранные произведения (págs. 465-472). Ленинград: Советский писатель.

Пушкин, А. (1831). Obtenido de Критика и публицистика. [Pushkin, Crítica y publicística]: http://www.lib.ru/LITRA/PUSHKIN/p6.txt_with-big-pictures.html

Пушкин А.С. (1831). Критика и публицистика. [Pushkin, Crítica y publicística] [HYPERLINK "http://www.lib.ru/LITRA/PUSHKIN/p6.txt_with-big-pictures.html"](http://www.lib.ru/LITRA/PUSHKIN/p6.txt_with-big-pictures.html) http://www.lib.ru/LITRA/PUSHKIN/p6.txt_with-big-pictures.html

Розанов, В. (1995). Собрание сочинений. О писательстве и писателях / под общ. ред. А.Н. Николюкина. [Rózanov, V. Obras reunidas. Sobre la escritura y los escritores]. Москва: Республика.

Скок, Т. (2020). Русский Мир. Obtenido de «Bonjour, Pouchkine!»: <https://russkiymir.ru/publications/273267/>

Ходасевич, В. (1938). Не ямбом ли четырехстопным [¿No con un yambo

tetramétrico..?]. Obtenido de https://slova.org.ru/hodasevich/ne_yambom_li_chetyrehstopnym/

Эйхенбаум Б.М. (1969) О прозе. Ленинград: Художественная Литература. Disponible en [HYPERLINK "http://feb-web.ru/feb/classics/critics/eichenbaum/eih/eih-214-.htm"](http://feb-web.ru/feb/classics/critics/eichenbaum/eih/eih-214-.htm) <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/eichenbaum/eih/eih-214-.htm> [Eichenbaum, Sobre la prosa.]

Эйхенбаум, Б. (1924). «Сквозь литературу». Вопросы поэтики; Obtenido de <http://books.e-heritage.ru/book/10071177> [Eichenbaum, "Al través de la literatura". Cuestiones de poética.]

Resumo: O artigo argumenta que a poesia nos poetas está intrinsecamente ligada à sua própria voz, sua voz em um sentido material: timbre, energia, diapasão, períodos respiratórios. A partir dessa ideia, reúne testemunhos sobre como era a verdadeira voz de Pushkin e analisa como ela se encaixava nos moldes herdados da poesia russa; depois, em seu período de emancipação desses moldes, como Pushkin buscou novos caminhos que não apenas deram liberdade à sua expressão, mas, em sintonia com a época, atuaram como uma espécie de ponte com as demandas prosísticas que lutavam para conquistar um lugar na literatura. Esse aspecto também seria fundamental para os tradutores levarem em conta.

Palavras-chave: poesia - voz - Pushkin - tradução