

Conferencia plenaria III. Traducción de poesía. Descripción y autocrítica

Miguel Ángel Montezanti

angelmi@infovia.com.ar

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

La traducción es una operación que trabaja en el cruce de la frontera entre dos territorios lingüísticos y culturales. Este recorrido es el viaje que el traductor emprende de ida y vuelta de manera constante y es el más estudiado en la teoría de la traducción. No obstante, existe también otro borde que se cruza y que implica el mundo propio del traductor, el cual no es usualmente interrogado. En un ejercicio de recorrido temporal de mis propias traducciones, me propongo en este artículo historiar mis traducciones poéticas de los poemas no dramáticos de Shakespeare. Enfocaré más detenidamente la traducción de los *Sonnetos* de Shakespeare en una versión al castellano rioplatense. Examino, además, algunas dificultades que he afrontado. Tomo alguna distancia del juicio repetido acerca de “lo que se pierde en la traducción”.

Palabras claves: traducción- poesía- descripción- autocrítica.

Abstract

Translation is an operation that works on the frontiers between two linguistic and cultural territories. This itinerary is a constant trip the translator takes back and forth as he translates, and it is the most usually analysed in translation theory. However, there is another border which is crossed in translation, that implies the world of the translator, and it is usually neglected. In a temporal examination of my own translations, I propose to build a history of my poetic translations of Shakespeare's dramatic poems. I will focus specifically on Shakespeare's *Sonnets* in the Río de la Plata Spanish version. Besides, I examine some difficulties I have had to face. I establish a difference regarding the frequent assertion about “that which is lost in translation”.

Keywords: translation- poetry- description- self-criticism.



Me propongo en este artículo historiar mis traducciones poéticas de los poemas no dramáticos de Shakespeare¹. Enfocaré más detenidamente la traducción de los *Sonetos* de Shakespeare en una versión al castellano rioplatense. Examino, además, algunas dificultades que he afrontado. Tomo alguna distancia del juicio repetido acerca de “lo que se pierde en la traducción”.

1. *BALADAS INGLESAS Y ESCOCESAS (1980)*

Haré primero mención de uno de mis primeros trabajos como traductor de poesía. En 1980, veía la luz un tomo llamado *Baladas Inglesas y Escocesas*. El libro ha sido reeditado en 2017 por la Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata, en formato y presentación más elegantes que en la primera edición.

2. *EL TÓRTOLO Y LA FÉNIX (TRES ENSAYOS POÉTICOS) (1989)*

No seguiré estrictamente la cronología. *El tórtolo y la fénix (Tres ensayos poéticos)*, fue publicado en 1989 por la Universidad Nacional de La Plata. Menciono traducciones anteriores, como la de María Manent, la de Mariano de Vedia y Mitre y la de Luis Astrana Marín. Presento una traducción literal en prosa al pie del texto y otras tres versificadas. Shakespeare emplea en la primera parte del poema cuartetas heptasílabas de rima consonante y abrazada, o sea, lo que se aproxima a la redondilla en español. Para el treno final, emplea tercetas monorrimas consonantes.

La primera versión que ofrezco en mi trabajo es más fiel a la forma: redondillas consonantes de rima abrazada. Para el treno, empleo cinco tercetas de rimas cambiantes, pero cada terceta es monorrima, como en el original inglés. Aquí el ejemplo de la traducción de una cuarteta y de una terceta:

Let the priest in surplice white,
That defunctive music can
Be the death-divining swan
Lest the requiem lack his right. (vv. 13-16)

En traducción versificada 1:

Sea preste de blanco amito
que el fúnebre oficio entona
el cisne que el fin pregona:
no falte al réquiem su rito.

Y la terceta final:

To this urn let those repair
That are either true or fair;
For these dead birds sigh a prayer. (vv.65-67)

Ante la urna funeraria
quien guarde fe originaria
suspire aquí su plegaria.

¹ Es dudoso si debe emplearse “traducción poética” o “traducción verseada”. La primera se toma a veces como “traducción de poesía”, lo que crea confusión. En todo caso mis traducciones son ritmadas y rimadas.

La segunda versión es romanceada si se atiende a una variante del Romancero español, a saber, cuartetos octosilábicos monorrimos con rima asonante en los pares. Para la terceta, asonante en los impares y libre el del medio.

Y el preste de blanca alba
que entona fúnebre oficio
haga de cisne luctuoso,
cúmplase el Réquiem debido.

A esta urna vengan quienes
hermosos o fieles sean
por las aves digan preces.

La tercera versión se acoge al característico romance como serie indefinida de versos octosílabos, monorrimos en las cuartetos con rima asonante en los pares y monorrimo también en las tercetas:

Que el preste de blanca capa
que canta fúnebre canto
sea el cisne presagioso,
cumpla el Réquiem lo ordenado.

Que a esta urna sólo venga
quien leal o hermoso sea
rece por las aves muertas.

Algunas observaciones sobre estos ejemplos: el inglés dice “surplice white”, que es la sobrepelliz blanca. Ni el amito ni la capa ni el alba son exactamente los mismos. De igual modo “right” es homófono de “rite”; de modo que el verso en inglés puede entenderse como “no sea que al réquiem le falte lo que es debido” o bien “...su rito”. Las traducciones alternan estas elecciones pues no me fue posible la bisemia en un solo significante.

En cuanto al título, usualmente la referencia a “fénix” se hace anteponiendo el sustantivo “ave”, que requiere artículo masculino; de manera que queda en alguna zona de la conciencia la noción de que se trata de “el” fénix. En cambio “tortola” es femenino. La traducción natural española pide “El fénix y la tortola”. Pero el v. 31 del original dice “Twixt the turtle and his queen” y el v. 34, “That the turtle saw his right”. Es decir que los sexos de las aves son opuestos a los que corresponden en español. Puesto que el poema tiene una riqueza simbólica inagotable y ha recibido interpretaciones variadas y polémicas no considero aceptable que se cambien los sexos de las aves. El título que le he dado, menos elegante pero más exacto, es, como se ve, “El tórtolo y la fénix”.

3. SONETOS COMPLETOS DE WILLIAM SHAKESPEARE (1987/2003)

No dedicaré excesivo espacio al comentario de la traducción de *Sonetos completos de William Shakespeare*, publicados en 1987 por la editorial de la Universidad Nacional de La Plata y por la editorial Longseller en 2003. Contiene un breve estudio preliminar donde se da cuenta de los principales problemas críticos del poemario. Incluye una breve justificación y notas finales sobre la traducción.

La discusión acerca de los modos de traducción de un soneto es inacabable y probablemente inconducente. Tal vez, convenga recordar una observación que realiza Don

Paterson en *Reading Shakespeare's Sonnets*. Dice el autor que el soneto es, antes que nada, un cuadrado de texto sobre un fondo blanco y hasta afirma que la longitud de cada verso está determinada por la neurología humana. Sin vacilación asevera que el soneto de Shakespeare sigue a pie juntillas la *volta* del soneto petrarquesco. En cuanto a la traducción, es conocida la argumentación a favor ya sea del endecasílabo o del alejandrino para traducir el pentámetro yámbico del inglés. Aquel es más compacto; este, más espacioso y lento por la necesaria cesura. Elegí el endecasílabo, aunque, con alguna incoherencia, preferí el alejandrino en siete piezas de las 154 que contiene el poemario. Adelantaré que en la segunda traducción que realicé de los *Sonetos*, unifiqué todas las piezas en el patrón del endecasílabo. Recordaría aquí brevemente un juicio de Nida en el artículo "Principles of Correspondence". Hablando de poesía lírica el autor dice que solo muy raramente se puede reproducir el contenido y la forma y en general la forma es sacrificada en beneficio del contenido. Pero asegura, acto seguido: "On the other hand, a lyric poem translated in prose is not an adequate equivalent of the original. Though it may reproduce the conceptual content, it falls short of reproducing the emotional intensity and flavor" (s/p).

Es más espinosa la cuestión estrófica: el octeto español no puede homologarse con los dos primeros cuartetos del soneto inglés. Son dos universos fónicos de variada resonancia y musicalidad, el primero con dos rimas y el segundo con cuatro. Hay ejemplos de virtuosismo, esto es, traductores que han volcado el soneto inglés en el molde del soneto clásico español². En mi caso, como en muchos otros, la solución es un híbrido: empleo por medio de endecasílabos castellanos el esquema de rimas del soneto inglés.

El título de esta versión, que comprende la palabra "completos", obedece a la difusión de traducciones parciales o de aparición periódica³. En cuanto a traducciones parciales la más famosa es la de Manuel Mujica Láinez, quien da a la luz una cincuentena de sonetos en 1969. Emplea el endecasílabo sin rima⁴. Muchos argentinos han conocido los Sonetos de Shakespeare mediante esta traducción. En cuanto a mi traducción, como otros traductores mencionaré, entre tantas, la dificultad de hallar consonantes para "tiempo", voz empleada tan a menudo por Shakespeare en la primera serie de sonetos, 1-126. Otra dificultad es "heart", un monosílabo cuya traducción lleva tres sílabas en un verso castellano menos espacioso que el inglés. Otro fenómeno inquietante es el empleo muy frecuente que hace Shakespeare de "eye", obviamente para referirse a *los ojos*⁵. En castellano la traducción en singular sugiere la impresión de que la persona aludida es una suerte de cíclope. Las traducciones normalmente se inclinan por el plural, con consecuencias de variado tipo. En mi traducción, el pareado del s. 83, "There lives more life in one of your fair eyes / Than both your poets can in praise devise" me ha llevado a un ripio: "poetas flojos", para rimar con "ojos", aunque el adjetivo no parece ser disonante con el contexto. "Y hay más vida en uno de tus ojos / que la que alaban tus poetas flojos".

Como toda traducción que se impone restricciones ("constraints"), he empleado alguna libertad interpretativa amparándome en la perífrasis. Por ejemplo, el v. 4 del s. 116 ha sido traducido de muy diversas maneras. El sentido es claro; no tanto la descodificación de cada elemento. "Or bends with the remover to remove" ha sido traducido por mí "o si al hallar obstáculos desiste". En el mismo, el v. 9, "Love's not time's fool, though rosy lips and cheeks", las "mejillas" han desaparecido y "labio" ha quedado en singular

² Por ejemplo, Mario Jofré y José de Armas.

³ Mariano de Vedia y Mitre, el primer argentino que traduce en verso toda la colección, fue publicando los sonetos traducidos en forma periódica. Luego publicó la colección completa en 1954, unificando el metro en endecasílabos.

⁴ Posteriormente, Pablo Ingberg completa la colección con sonetos traducidos por él en alejandrinos. El volumen traducido por los dos traductores se cita en la bibliografía.

⁵ No considero ahora los sentidos posibles que derivan de sus homófonos, "aye" e "I".

para facilitar una sinalefa y dar así con la métrica, además de rimar con “agravio”, dos versos más adelante. “Labios” – “agravios” hubiera sido más exacto, pero la métrica no facilitaba el plural. “No es del tiempo bufón, porque si el labio”. En el v. 11 aparece “brief hours and weeks”, que se convierten en “meses”. Finalmente, la tiranía de la rima me ha impuesto un hipébaton poco feliz en el v. 1: “No dejéis que la unión de almas sincera” supone la concordancia de “sincera” con “unión”, cuando se esperaría una concordancia en plural con “almas”. Esto para facilitar la rima con “altera”, en el v. 3.

Yo mencionaré muy someramente lo que se gana, y no, creo, por mérito de la traducción sino por capacidad innata de la lengua a la que traduce. En el soneto 121 leemos: “‘Tis better to be vile than vile esteemed”, que, en mi traducción, más por obra del genio propio, por el de la lengua, ha resultado: “Mejor ser vil que por ser vil tenido”, donde el segundo “ser vil” puede leerse como si fueran dos palabras (de hecho, lo son), o como si fueran una sola, y entonces contrasta “ser vil” con “servil”, una sola palabra, lo cual añade una porción de significado que ciertamente *no* estaba en el TO.

4. LA VIOLACIÓN DE LUCRECIA (2012), VENUS Y ADONIS (2014), QUEJAS DE UNA ENAMORADA

Mis siguientes traducciones fueron *La violación de Lucrecia* (2012), *Venus y Adonis* (2014) y *Quejas de una enamorada*, (2015), todos con el sello de la Editorial Universitaria de Mar del Plata. En los tres casos, acompañan al poema y a la traducción estudios preliminares con las consideraciones críticas más relevantes. Cada volumen contiene una bibliografía.

Las traducciones para *The Rape of Lucrece* y para *A Lover’s Complaint* Shakespeare emplea una séptima constituida por pentámetros yámbicos según el siguiente esquema de consonantes: *ababbcc*⁶. He empleado el endecasílabo, pero en una séptima que nada tiene que ver con la seguidilla de la poesía española. De acuerdo con la clasificación de J. Holmes, mi traducción de los *epyllia* sería analógica en cuanto al verso; es decir, una forma en LM que “equivale” a la forma de LO. Pero a la vez es mimética, en cuanto adopta una estrofa no cultivada en endecasílabos en la poesía española. Mi traducción constituiría un “metapoema”. En él convergen dos direcciones: una desde el poema original, vinculada a la tradición poética dentro de esa lengua; otra, desde la tradición poética de la lengua de llegada, con expectativas más exigentes. Mi traducción se impone un máximo de restricciones; a saber, una séptima rimada y ritmada.

Propondré unas limitaciones o “pérdidas”; pero, también, las que modestamente calificaré como “ganancias”⁷. Entre las primeras, doy casos de dificultades del texto original. Se trata de pasajes complejos que requieren de notas explicativas, aun para el lector inglés. El v. 327, “*Or as those bars which stop the hourly dial*” se refiere a los escrúpulos que visitan a Tarquino cuando va hacia el cuarto de Lucrecia. Los distintos contratiempos con los que tropieza —las puertas que debe trasponer, el viento, que apaga su antorcha, el estremecedor chillido de una comadreja— son para él apenas accidentes. Esos pequeños obstáculos que se interponen entre Tarquino y su objetivo son como las barras que interrumpen el desplazamiento de las agujas por el cuadrante. La nota explicativa de la edición Arden dice que en los relojes de la época (de Shakespeare) las agujas se mueven por impulsos isócronos, no de manera constante (creo que, en los modernos relojes, sobre la base del cuarzo, pasa lo mismo). La imagen corresponde a un Tarquino que, detenido

⁶ Conozco, al menos, dos traducciones verseadas, una de un argentino, Pablo Ingberg, y la otra de un mexicano, José Luis Rivas. Ninguna emplea rima.

⁷ Los ejemplos son de *La violación de Lucrecia*. No doy muchos ejemplos de *Venus y Adonis* porque la estrofa es más sencilla, ni de *Quejas de una enamorada* *La violación de Lucrecia* insume los problemas de *Quejas de una enamorada*.

por futilidades, cobra nuevo impulso hacia su objetivo, del modo como la aguja se detiene brevemente en cada barra y "se impulsa" hacia la siguiente. Es ilusorio pretender que una traducción en verso contribuya a hacer claro lo que en la lengua de origen requiere de minuciosa explicación porque su sentido no sería evidente para un lector nativo. Aquí, el ejemplo:

Or as those bars which stop the hourly dial,
Who with a lingering stay his course doth let
Till every minute pays the hour his debt. (326-328)

Y en la traducción:

Como barras que marcan el cuadrante:
Demoran su trayecto, cual minutos
Que a la hora, por fin, pagan tributos.

El segundo ejemplo necesitado de glosa o nota aclarativa en inglés se da cuando Tarcio acaba de perpetrar la violación. El poeta imagina el estado de su alma, cuyo templo ha sido destruido y a la cual interpelan las tropas estragadas a causa de la rebelión de sus súbditos; en fin, un parte militar donde el alma ha sido derrotada por los instintos que le debían estar sujetos. El alma es asemejada a una fortaleza vencida. La princesa que allí vive es, por supuesto, el alma, aunque puede desconcertar la mención de una princesa que hasta el momento no se hallaba entre los personajes del drama. El pasaje dice:

Besides, his soul's fair temple is defaced,
To whose weak ruins muster troops of cares,
To ask the spotless princess how she fares. (719-721)

Y la traducción:

El templo de su alma ha profanado.
Ante sus ruinas tropas se refieren
Y a la princesa por su suerte inquietan.

Otros casos surgen a partir de dificultades en la traducción de figuras retóricas. El poema está colmado de desarrollos quiásticos, de difícil resolución por limitaciones de la métrica. La recurrencia del quiasmo lleva a soluciones a veces ingeniosas, a veces ligeramente cómicas si se las reflexiona a la luz de la lógica. Este es el caso cuando Lucrecio y Colatino se hallan frente al cadáver sangrante de Lucrecia:

"My daughter" and "my wife" with clamors filled
The dispersed air, who, holding Lucrece's life
Answered their cries, "my daughter" and "my wife." (1804-1806)

Y en la traducción:

"Mi esposa", "Mi hija", grito levantado
Al aire, en quien Lucrecia ya reposa
Y el aire les responde, "hija", "esposa".

(singular noticia de mi traducción, dado que el eco responde a la primera voz antes que a la segunda. Sin embargo, lo he dejado como está. Y autorizo al lector a burlarse caritativamente de esta extraña forma de eco).

Un caso diferente procede directamente de la gramática y todos lo padecemos: “his”, “her”, their”, todos condenados a aparecer como un inabarcable “su”. Un pasaje verdaderamente enredado, aunque claro en el inglés, es el del instante previo a la violación, donde Tarquino sofoca a Lucrecia con el velo o cofia con que ella se cubre durante la noche: los versos paralelos revelan una dialéctica entre las acciones o referencias de ella, “her” y las de él, “his”, condenadas a fatal ambigüedad por la tiranía del posesivo “su” o a desapacible perífrasis en las formas “de él” “de ella”, que, además de ingratas, piden una sílaba más. El resultado de mi traducción no es convincente y reclama acaso una servicial cooperación del lector. El v. 3 de la estrofa debe entenderse: Tarquino enfría su rostro (ardiente) en las lágrimas más castas que Lucrecia derrama. Véase:

For with the nightly linen that she wears
He pens her piteous clamors in her head,
Cooling his hot face in the chastest tears
That ever modest eyes with sorrow shed. (vv. 680-683)

La traducción es la siguiente:

En la nocturna cofia que ella gasta
Él sofoca el clamor penoso de ella;
Enfría el rostro en lágrima más casta
Que en los ojos modestos deje huella.

Hablo de cooperación porque el verbo “enfría” debe entenderse en relación con el sujeto “él”, nombrado en el verso anterior; mientras que la lágrima casta” no podría sino imputarse a la inocente Lucrecia.

Pero una traducción puede ganar debido a posibilidades que ofrece la LM y que no están en la LO. En el v. 1124 Lucrecia repele el canto de los pájaros mañaneros, dado que nada hay en su ánimo compatible con el canto y la alegría. Dice “*My restless discord loves no stops nor rests*”, algo así como “Mi discordia desasosegada no ama interrupciones”: “*stops*” y “*rests*” tienen que ver con tecnicismos provenientes del arte instrumental de los vientos. En la traducción queda: “No gusta mi discordia de encordados”. “Encordados” se sale del ámbito de los vientos para entrar en el de las cuerdas. Es un hiperónimo, menos detallista, como tal, que “*stops*” y “*rests*”: Sin embargo, apareado con “discordia” produce una especie de juego fónico-semántico entre ambos términos que no desentona—creo—con los constantes juegos de este tipo.

A veces las Musas pueden visitar fugazmente al traductor con cierto hallazgo sonoro, como cuando Lucrecia denuesta a Tarquino y le desea males. El v. 985 dice en inglés: “*Let him have time a beggar’s orts to crave*”. La traducción reza: “Tiempo tenga de mendigar mendrugo,” una curiosidad por la repetición de la primera sílaba de estas dos palabras (cursivas más); tal vez un hallazgo no reñido con el virtuosismo con el que Shakespeare combina sonidos en este poema portentoso.

Otro ejemplo es el que corresponde al v. 815, en la imprecación a la Noche: *The orator to deck his oratory*. En mi versión castellana, “El orador ornando su oratoria” se produce una repetición fónico-semántica por derivación, con el detalle adicional fónico de la “o” que comienza “ornando”.

LM puede gratificar con hallazgos benéficos. Las formas latinas, como “Tarquino”, “Colatino”, han ofrecido un par de rimas perfectas, aunque sencillas. En inglés “Tarquin” y “Colatine” no riman.

Algo más sencilla ha sido la traducción de *Venus and Adonis*, un poema de 1194 versos distribuidos en 199 estrofas⁸. Las estrofas son sextinas con rima según el esquema *ababcc*.

Es menester una disquisición sobre la traducción de estos títulos. *La violación de Lucrecia* traduce literalmente a *The Rape of Lucrece*. Pero la primera publicación del poema de Shakespeare, en 1594, lleva el título “Lvcrece”. Esto demostraría que Shakespeare se concentraba más sobre la psicomaquia del personaje que sobre el acto violatorio en sí. Y en verdad se da cuenta de este acto de una manera muy sucinta. En mi traducción “La violación de” aparece con tipografía más pequeña que “Lvcrecia” (según la grafía latina), que se lee en la siguiente línea y centrada.

A Lover’s Complaint es un caso más complejo. Por un lado, he descartado “que-rellas”, palabra poco usada en la Argentina excepto con carácter legal: “Queja”, bien que pluralizada, tiene una tradición abundante en la literatura amorosa.

“Lover’s” es otro problema. Como nota la crítica, quien se queja no es solo la muchacha engañada, sino también el joven seductor, bien que este se queja especiosamente para engañarla. La determinación del género hace inviable una traducción ambigua. Podría solucionarse suprimiendo el artículo: “Quejas de amante”, dado que el participio activo retiene ambigüedad genérica. Pero la ausencia de artículo en esta frase es extraña. Debería optarse entonces por “Quejas de un amante” o “Quejas de una amante”. “Quejas de una enamorada”, por consiguiente, anula la posibilidad de la queja masculina.

Por último “lover”. La correspondencia del sufijo inglés pediría el participio activo “amante”. Con todo, esta palabra evoca, al menos en el contexto argentino, una vinculación extramatrimonial, caracterizada entonces por la infidelidad. Es cierto que la muchacha y el joven que la ha seducido son amantes en el sentido de que “se aman”, cualquiera sea el valor que cada lector quiera darle a tan inquietante y polisémico vocablo. Pero, ateniéndome al primer reparo, he descartado “amante”. Otras opciones entran en terreno resbaladizo: “novio/a” tiene (¿tenía?) un carácter más formal u “oficial”, estoy hablando de la Argentina. Suponía (¿supone?) la expectativa del matrimonio. La muchacha no sería, de acuerdo con este sentido, “novia”⁹. Me he decidido a favor de “enamorada”, aunque debe admitirse que queda con marca genérica. En fin, es innegable que la joven se siente atraída y enamorada por la figura, las palabras, los talentos y las ofrendas del joven seductor.

5. SÓLO VOS SOS VOS. LOS SONETOS DE SHAKESPEARE EN TRADUCCIÓN RIO-PLATENSE

Finalmente me concentraré en una segunda traducción de los *Sonetos*, que apareció en 2011. Esta traducción, que puede ser llamada desviante o heterodoxa, es anterior a los poemas ya comentados. Pude observar que, por una u otra razón, los traductores han vuelto sobre sus versiones para realizar enmiendas de variado tipo.

Manfred Pfister menciona que unas traducciones afectan la forma de la parodia homofónica¹⁰. Acometí entonces la tarea de retraducir los sonetos a una variante que llamé, tal vez abusivamente, “rioplatense”. Por cierto, el pronombre “vos”, en lugar de “tú”, junto con el desplazamiento del acento verbal es su carácter sobresaliente. Dado que

⁸ El número “incompleto” sugeriría la frustración amorosa que caracteriza al poema.

⁹ En estos tiempos “novio/a” equivale simplemente a “pareja”, que es la voz en uso menos comprometida para referirse a una vinculación amorosa.

¹⁰ No he publicado esta versión.

“vos”, a diferencia de “Ud.”, comporta familiaridad o coloquialismo, es evidente que esta traducción hace “sonar” los sonetos en una cuerda diferente. Tomo el término “parodia” como reescritura, o sea, del modo como lo formula Linda Hutcheon. Con todo, por lo mismo que se desvía de la norma literaria culta, el resultado cómico resulta inocultable. El desplazamiento del acento verbal ha dejado en la traducción la impronta de un mayor número de rimas en aguda.

Consideraré en primer lugar aspectos fónicos.

Los caracteres más notables de la variedad dialectal argentina son el seseo y el yeísmo. No presentaré casos donde se consideren perfectas o consonantes las rimas que empleen “ll” - “y” o “s” - “z” porque de hecho las he considerado así en las otras traducciones que he realizado¹¹. Sí, me he permitido, a manera de travesura prosódica, el desplazamiento del tónico “yo” en posición final de verso a pronombre átono, para rimar con “embrollo”, en el s. 72, v. 7, “y me cuelgues más méritos muerto yo”, donde el acento versal debería caer sobre la sílaba “to”: “muertó yo”. (“And hang more praise upon deceased I”). En otros casos me he acogido a usos probablemente pretéritos de personas que pronunciaban “lo que leían”, fenómeno decreciente bajo la influencia de los medios, que propalan (no siempre) la pronunciación “correcta”¹². Por ejemplo, “affaires” suena tal como se escribe para rimar con “aires” en el s. 57, v. 19. (“Where you may be, or your affairs suppose”). Lo mismo se aplica a la palabra “nurse”, que es un bisílabo literal en el s. 22, v. 2, “como una nurse cuida a su bebé” (“As tener nurse her babe from faring ill”).

Hay, sí, un soneto donde he empleado cuatro pares de rimas asonantes: se trata del célebre soneto 130, la conocida descripción des-idealizada de la amada, donde no quise amenguar ninguna comparación humorística por imponerme el molde de la consonancia.

Una de estas características es el empleo de pronombres pleonásticos, ya sea de dativo ya de acusativo, ya de ambos. Los matices subjetivos son sutiles, a veces inasibles. A modo de ejemplo, “No *me* vengas con eso”, “No *te* vengas con eso”, “No *te me* vengas con eso”, contrastados con una forma no marcada, “No vengas con eso”. Los pleonasmos han servido no solo al coloquialismo, sino también a la métrica. El v. 13 del s.15, por ejemplo, resulta: “Por tu amor *lo* peleo al Tiempo experto” (“And all in war with Time for love of you”); el v. 13 del s. 12, “No *le* parás al tiempo la guadaña” (“And nothing ‘gainst Time’s scythe can make defence”); el v. 5 del s.14, “No me *le* atrevo a profecía alguna” (“Nor can I fortune to brief minutes tell”).

Otro rasgo de estilo tiene que ver con diminutivos de carácter estético-valorativo. Las elecciones, creo, no son caprichosas si se atiende a los contextos respectivos¹³. Así, el s. 14, v. 2, “aunque un *poquito* sé de astronomía” traduce a “And yet *methinks* I have astronomy”. En el s. 18, v. 3, “el viento bate al *capullito* enano” traduce a “Rough winds do shake the *darling* buds of May”. En el s. 15, v. 6, “pero al sol, igual que una *florcita*” corresponde a “But as the *marygold* at the sun’s eye”, reforzando la idea de la debilidad de la flor. En fin, en el s. 73, v. 4, “coros donde no cantan *pajaritos*” traduce a “Bare choirs where late the *sweet* birds sang”.

En líneas generales, diré que interpretando los textos en cuestión me he inclinado a favor de una frase hecha, coloquial, más bien que a favor de la dicción culta. Es verdad que la frase coloquial podría reflejar aproximadamente lo que Shakespeare expresaría en lenguaje literario culto. Otras veces, sin embargo, la idea original queda un tanto desdibujada o transformada con alguna temeridad. Por ejemplo, en el s. 11, v. 7, referido a la

¹¹ “y” suena en la Argentina como fricativa palatal sonora, aproximadamente el sonido de “leisure” en inglés.

¹² Por ejemplo “picú” (en medios rurales) para el vehículo llamado “pickup”; por no hablar de los populares “fulbo” o “föbal”, excelentes castellanizaciones, mimética una, literal la otra.

¹³ Destaco en cursiva la palabra o palabras que justificarían mis elecciones.

reticencia del joven celebrado para formar una descendencia, el poeta amonesta “If all were minded so, the times should cease”, que se traduce “Si vos pensás así se acaba el cuento”. En el s. 26, v. 12, cuando el poeta revela que no hará evidente la vinculación con el amigo, “Till then, not show my head where thou mayst prove me”, se vuelve: “pero entretanto mutis por el foro”, expresión alejada del texto inglés y, sin embargo, creo, no completamente disonante si se piensa en el trasfondo teatral que se entrevé a menudo en los Sonetos y es evidente en el vecino soneto 23, descriptivo del actor teatral y de otras imágenes y alusiones teatrales presentes en los Sonetos.

La elección idiomática puede alejarse más considerablemente de la imagen expresada en TO. Así, en s. 3, v. 7, “Or who is he so fond will be the tomb”, traducido como “¿O quién que por quedarse en piel y hueso?”, donde “piel y hueso” evoca corrientemente flacura y no sepultura, aunque pueda existir vecindad entre ambas.

En el s. 82, v. 2, “And therefore mayst without attaint o’erlook”, la traducción reza “y así podés hacer la vista gorda”, donde la frase idiomática castellana corresponde casi exactamente a “overlook”, aunque en registro casi doméstico. En el s. 104, v. 3, cuando el poeta da cuenta del ciclo de la naturaleza, afirmando que tres inviernos “Have from the forest shook three summer’s pride”, la traducción dice “les han bajado el copete a tres veranos”, donde la expresión popular significa poner en su sitio a quien se ha infatuado o ensoberbecido.

La frase coloquial difícilmente esté exenta de una vis cómica; esta se hace a veces más evidente, aunque no coincida exactamente con el sentido. En el s. 140, v. 11: “Now this ill-wresting world has grown so bad”, la traducción reza “y como el mundo anda mal del coco”. Otro caso en que el humor se marida con la imagen invocada en TO y en TM es la del s. 37, v. 3, “So I, made lame by Fortune’s dearest spite”, llevado a “yo, que por mala pata ando cojeando”, donde “mala pata”, como nadie ignora, significa, además del sentido literal, “mala suerte”. Otro ejemplo es el pareado del s. 151, de fuerte impronta sexual: “No want of conscience hold it that I call / Her ‘love’ for whose dear love I rise and fall”. La traducción reza: “Mi conciencia al final no se rebaja / sirviéndole tu amor de subibaja”¹⁴.

O bien apelo a una comparación corriente: el s. 108, v. 9 “So that eternal love, in love’s fresh case”, resulta “Fresco mi eterno amor como lechuga”. La variante popular se prefiere a la más culta o refinada. Por ejemplo “churl” se vuelca como “amarrete” en lugar de “tacaño” o “avaro”. “Tozudez” más que “obcecación” o “empecinamiento”. El verbo “embarulla” desplaza a “confunde”. En el s. 17, v. 2, “And stretchèd meters of an antique song” se trueca en “ritmos de algún calenturiento bocho”, ya lindando con la total familiaridad y domesticando fuertemente el *furor poeticus* declarado en el v. 10, “And your true rights be termed a poet’s rage”. “Bocho” es en el Río de la Plata, la cabeza y da pie a varias expresiones idiomáticas, tales como “ser un bocho” o “tener un bocho” o “hacerse el bocho”. En el s. 23, v. 1, “As an imperfect actor on the stage” se traduce “Como un actor chambón sobre las tablas”, siendo “chambón” voz popular que indica torpeza o falta de entrenamiento y finura para una tarea.

Algunas elecciones léxicas rayan en el humorismo por anacrónicas. Tal es el caso del célebre soneto 116 y el polémico verso 4, “Or bends with the remover to remove”, al cual me he referido con respecto a la traducción anterior. De muchas traducciones consultadas, solo una emplea en castellano el verbo “remover”. En mi reciente traducción, el verso aparece “O si se quita con removedor”. Este sustantivo designa un producto químico que sirve para quitar pintura antigua. No es necesario declarar que se trata de un

¹⁴ “Subibaja” corresponde en España a “balancín”. En la Argentina, variante de “sube y baja”, es el juego infantil instalado normalmente en parques públicos: “una tabla de madera asentada en su parte media sobre una estructura de hierro que le sirve de eje y apoyo” (Günther Haensch, 1993, 556).

anacronismo, bien que no se distancia de la imagen predominante en el s. 116 sobre la solidez e inmutabilidad del verdadero amor.

Dentro de la consideración centenaria acerca del qué, cómo y cuánto se puede traducir corresponde decir que el experimento de domesticación rioplatense de los Sonetos se encuentra con dificultades insalvables. Hay sonetos de tal intensidad lírica que no parece posible “bajar” el nivel de la lengua hasta la expresión coloquial. Comparadas ambas versiones, la de 1987/2003 y la de 2011, o por caso, esta última con las versiones de otros traductores, los sonetos motivo de esta exposición no difieren demasiado de la norma del castellano culto. Son algunos ejemplos de esto el s. 7, el s. 33, el s. 73. No he hallado formas de “coloquializar” estas expresiones.

6. EL GAUCHESCO. EL LUNFARDO. “MALAS” PALABRAS

Conviene realizar dos aclaraciones referidas al estilo y a la selección léxica. En esta traducción no he acudido al lenguaje gauchesco ni al lunfardo. Me permito una voz lunfardesca en el s. 138, “jovato” en el sentido de “viejo” y “perejil”, una extensión de “gil”, en el sentido de persona poco avisada, inocentona o incauta.

Resta referirse a las “malas” palabras, otro ítem sumamente polémico, como demuestra Cela en el prólogo de su *Diccionario Secreto*. Tales palabras, consideradas vulgares e impropias en ciertos tipos de vinculación social, han tenido en los últimos años una difusión asombrosa, probablemente por influencia de los medios de comunicación. Lo que era relativamente tabú no hace tanto tiempo se dice ahora con naturalidad, sin importar sexo, edad ni nivel cultural. Solo una empleo y es de las más livianas, inocentes o “decibles” en el castellano del Río de la Plata. Se trata del verbo “joder”, que empleo en el s. 94, según el sentido rioplatense, un tanto distanciado del peninsular, como “molestar”, “perturbar” o “perjudicar a otro”.

Es curioso que la traducción *Sólo vos sos vos. Sonetos de Shakespeare en traducción rioplatense* haya recibido en un par de ocasiones la observación de que los textos parecen letras de tango¹⁵. Leídas estas reseñas se me ha ocurrido pensar si acaso una expresión de lamentación amorosa u otros sentimientos semejantes en los Sonetos -caprichos, celos, ausencias, aprehensiones- no sonarán como tangos si se manifiestan en lenguaje porteño.

El catedrático Juan Jesús Zaro, de la Universidad de Málaga, emite este juicio:

Es posible que desde España esta traducción se considere ante todo un experimento, audaz e inédito, pero lo cierto es que en Argentina adquiere otros matices que, desde este lado del Atlántico, no podemos pasar por alto: allí se subraya el carácter híbrido, cercano, entrañable y doblemente irreverente del texto, que cuestiona tanto la supuesta intangibilidad de los versos de Shakespeare como la de la norma escrita procedente de España (2011).

La familiaridad con los textos parece permitir, tal vez, aconsejar una reformulación en términos menos formales, como si se tratara de personas que se conocen desde hace mucho tiempo¹⁶. No es el caso de los otros poemas, aunque podrá serlo en el futuro.

¹⁵ Una reseña aparecida en *Muy interesante* se titula “Shakespeare en lunfardo”. Transcribo un fragmento: “Los sonetos de Shakespeare aparecen así transformados, de alguna manera, en letras de tango. El efecto lírico es notable: Shakespeare se baja del pedestal del Renacimiento y habla como Homero Manzi.” (Dubatti, 2014, 23).

¹⁶ Curiosamente esta familiaridad muestra darse en la cultura brasileña, como demuestra el artículo de Solange Ribeiro de Oliveira.

Los poemas —*epyllia*— son menos conocidos, bien que hay una representación de *Lucrecia* por parte de Mónica Maffia¹⁷. Quizá *Lucrecia* esté alguna vez “madura” para la parodia o la informalidad. No es posible predecirlo, sobre todo cuando la difusión de los problemas de género hace a este poema emblema de abuso y demás formas de violencia, lo que parecería desaconsejar una trivialización o vulgarización del poema. Pero el fenómeno de la reescritura es misterioso. A lo mejor *Lucrecia*, *Venus* y *Adonis* y *Quejas de una enamorada* lleguen alguna vez al público calzados con bajo coturno.

Bibliografía

- Astrana Marín, Luis. *William Shakespeare. Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1951.
- Celá, Camilo José. *Diccionario secreto*. Madrid: Alfaguara, 1972.
- de Armas y Cárdenas, José. “Sonetos”, *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, Miguel Sánchez Pesquera (ed.), Madrid: s/d, 1922.
- de Vedia y Mitre, Mariano. *Los más grandes poetas ingleses*. Buenos Aires: Kraft, 1952.
- . *Los Sonetos de Shakespeare*. Buenos Aires: Kraft, 1954.
- Dubatti, Jorge. “La identidad de Shakespeare. Ser o no ser”. *Muy interesante*. nro. 342, abril 2014, p. 23.
- Duncan-Jones, Katherine and H.R. Woudhuysen (eds.). *Shakespeare’s Poems*. London: The Arden Shakespeare, 2007.
- Haensch, Günther - Reinhold Werner (dirs.). *Nuevo Diccionario de americanismos*. Tomo II. *Nuevo Diccionario de argentinismos*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1993.
- Holmes, James. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam and New York: Rodopi, 1998.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1995.
- Jofré, Mariano. *William Shakespeare. Los sonetos*. Mendoza: Editorial Diógenes, 1997.
- . *Ofrenda a Afrodita*, Mendoza: Diógenes, 2000.
- Ingberg, Pablo. *William Shakespeare Obras Completas III Comedias sombrías/Dramas romancescos/Poemas*. Buenos Aires: Losada, 2007.
- Manent, María. *Shakespeare. Sonetos y otros poemas*. Buenos Aires: Macland, 1954.
- Montezanti, Miguel. *Baladas inglesas y escocesas*. La Plata: Mako editora, 1980.
- . *Sonetos completos de William Shakespeare*. La Plata: UNLP, 1987.
- . *El tórtolo y la fénix. Tres ensayos poéticos*. La Plata: UNLP, 1989.
- . *Sonetos completos de William Shakespeare*. Buenos Aires: Longseller, 2003.
- . *Sólo vos sos vos. Los Sonetos de Shakespeare en traducción rioplatense*. Mar del Plata: Eudem, 2011.
- . *La violación de Lucrecia*. Mar del Plata: Eudem, 2012.
- . *Venus y Adonis*. Mar del Plata: Eudem, 2014.
- Mujica Láinez, Manuel e Ingberg, Pablo. *William Shakespeare. Sonetos*. Buenos Aires: Losada, 2007.
- Pfister, Manfred and Gutsch, Jürgen (eds.). *William Shakespeare’s Sonnets*. Dozwil: SIGANTHUR, 2009.
- Ribeiro de Oliveira, Solange. “Os Sonetos de Shakespeare: recriações brasileiras”. Stegh Camati, Anna y Arns de Miranda, Célia (org.). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Solar do Rosário, 2009. 75-91
- Rivas, José Luis. *William Shakespeare. La violación de Lucrecia*. México D.F.: Universidad Autónoma de México, 2006.

¹⁷ Y la de Nuria Espert en España.

Sebastián, Ana. *El porteño. Identidad y reivindicación de la lengua metropolitana*. Buenos Aires: La autora, 2010.

Zaro, Juan Jesús. “Sólo vos sos vos”. *El Trujamán. Revista diaria de traducción*. Martes de noviembre de 2015. Web.