

## **TRADUCCION DE UN POEMA: EL RETO IMPOSIBLE**

**Carmen PEREZ ROMERO**

La traducción literaria se ha convertido, en las tres últimas décadas, en una disciplina que, encuadrada en la lingüística, tal como propugnan Mounin (1971, 1976) y Jakobson (1963) entre otros, ha adquirido una considerable dignidad desde el punto de vista de la propia *Uebersetzungswissenschaft* propiamente dicha a la par que va proporcionando frutos en el plano de la práctica al aparecer traducciones de diversos sistemas lingüísticos planteadas desde perspectivas más serias.

Ahora bien, si bien es cierto que puede considerarse, tal como opina Jean Marie Zemb, que la traducción “fonctionne comme un dispositif contrastif d’investigation grammaticale” (1981: 8), no lo es menos que es preciso plantear este problema desde la óptica de una doble vertiente lingüística y literaria, tal como propugna Steiner (1975), quien afirma que no puede enunciarse una teoría de la traducción que no sea, a la vez, teoría del lenguaje y de la literatura.

De todos modos, si no es posible disociar lenguaje de literatura, tampoco podrán separarse la teoría y la práctica de la traducción. Asimismo, el dominio de la técnica del traductor estará en función del dominio que éste tenga, tanto del sistema lingüístico original y del sistema lingüístico terminal, como de la literatura de una y otra lengua. Sin embargo, el peso específico de los conocimientos lingüísticos requeridos debe ser mayor que el de los conocimientos literarios.

Muchas son las teorías que han surgido y siguen apareciendo en torno a los problemas que plantea la traducción ya sea desde los centros especializados, ya desde la perspectiva de investigadores individuales.<sup>1</sup> Sin embargo, en una elevada proporción algunas de dichas teorías surgen de la experiencia propia en el ámbito de la práctica traductora, lo que hace que se basen muchas veces en traducciones de novela que, junto con las tradicionales de los textos doctrinales, es el género que más ha circulado en el marco de la traducción. La poesía, por razones obvias, se ha traducido y se traduce menos, porque traducir poesía es, sin duda, una actividad que provoca, no pocas veces, una intensa sensación de frustración, al menos, en lo relacionado con la traducción como resultado. No obstante, es preciso diferenciar la traducción como resultado del proceso de la misma, es decir del acto de traducir. El proceso de la traducción es algo tan apasionante casi como la propia creación, porque el traductor se convierte en un agudo lector, un lector que debe leer "al sesgo", empleando la expresión machadiana; porque es un lector que "se situe à un niveau différent, car son interpretation aboutit à la récréation" (Connena, 1981: 81). En tales circunstancias, "la traduction est donc un outil supplémentaire pour la lecture, une sorte de loupe que agrandit le texte et en révèle les secrets" (Connena, 1981: 81). Y en este aspecto radica precisamente la grandeza de la actividad traductora tan ingrata y gratificante al mismo tiempo: en el hecho de que haya debido llegar a un alto grado de comprensión del contenido, es decir, en

la actividad semasiológica, antes de intentar pasar al estadio de la expresión, o actividad onomasiológica. Sólo la lectura profunda del texto puede conducirnos a la aprehensión del mensaje oculto tras los significantes del texto poético- entendido en su sentido más lato. El que esto se logre en mayor o menor grado depende de una serie de factores que podrían agruparse en dos categorías: los intrínsecos al propio texto, tales como la ambigüedad existente en el mismo, o incluso "plurigüedad", tal como lo denomina García Yebra (1973: 73); la frecuencia de usos connotativos; la mayor o menor elaboración de los recursos estilísticos, es decir el grado de "extrañamiento", según acepción de Sklovski; la presencia de esquemas rítmicos o métricos, etc. La otra categoría la constituyen los factores extrínsecos al texto, tales como la diferencia lingüística existente entre las dos lenguas, la formación y la capacidad comprensiva y expresiva del traductor, etc. Los factores de una y otra categoría contribuyen a hacer el texto más o menos traducible.

Sobre este particular de la traductibilidad del texto, y tal como sugiere el título de este trabajo, mi postura parece diferir de ciertas opiniones que, por otra parte, me parecen autorizadas en no pocos aspectos. Ya el propio Mounin argumentaba, en un trabajo que es considerado como un clásico en este aspecto, sobre lo traducible y lo intraducible. Ladmiral es incluso tajante al respecto al declarar: "...je veux bien qu'on ne prononce pas le mot tabou *intraduisible* (et même qu'on se plaise à parler de "traductibilité", comme le font G. Mounin et H. Meschonnic)" (1981:14). Puede parecer osadía tratar de contradecir opiniones de dignos representantes de la traductología. Sin embargo, mi actitud dialéctica se basa en torno a lo que puede entenderse por traducible o su antónimo. Está claro que traducir consiste en entender, con la mayor profundidad posible, un texto en la lengua de origen y transportar su contenido, con la mayor "fidelidad" a la lengua receptora "la traduction consiste", dicen Taber y Nida, "a reproduire dans la langue réceptrice le message de la langue source

au moyen de l'équivalent le plus proche et le plus naturel d'abord en ce qui concerne le sens, ensuite en ce qui concerne le style" (1971: 11). Expresado así, de esta forma un tanto simple, parece que la traductibilidad de un texto está asegurada, que todo debe ser traducible, si bien esto nos lleva a un nuevo problema: el de la "fidelidad" al texto literario original.

¿Qué se entiende por fidelidad al texto? No parece que sea discutible la fidelidad como cualidad indispensable a la hora de traducir y que constituya un rasgo digno de tenerse en cuenta cuando se evalúa críticamente una traducción. Ahora bien, ¿a qué tipo de fidelidad nos referimos? Porque no obtendremos los mismos resultados si somos fieles al contenido y a los valores semántico-sintácticos que si lo somos a elementos de tipo rítmico, estructural o métrico, salvo en los casos en que se pueda ser fieles a unos y otros. La Escuela del Sentido, (y con ella Schleiermacher, P. Newman, W. Benjamin y Steiner entre otros) "considera que la traducción literalizante ajustada es teóricamente la forma más perfecta de las traducciones" (Sáez Hermosilla, 1983-84: 46), actitud que, por otra parte, se remonta incluso a San Jerónimo.

De todos modos, y dado que no es fácil llegar a la fidelidad absoluta o al calco perfecto, considero que, como propugna Meschennic, "Un texte serait l'ensemble de ses traductions significativement différentes" (1981: 6). Con ello, un texto original alcanzará mayor grado de justeza cuanto mayor sea el número de las versiones acertadas que de él se realicen, siempre que cada una vaya aglutinando lo mejor de todas las que la precedieron. Tal vez así podremos llegar a lo que Yedra considera como la regla de oro de la traducción: "*decir todo* lo que dice el original, *no decir nada* que el original no diga, y *decirlo todo con la corrección y naturalidad* que permita la lengua a la que se traduce" (1982: 43).

Pese a lo expuesto, existen ciertos elementos que es preciso sacrificar, sobre todo cuando nos encontramos ante un texto poético. A veces hay que optar por alguna de las posibles lecturas

que el término, el sintagma o la oración ofrecen. En el plano denotativo el problema se simplifica, aunque no siempre; pero no ocurre lo mismo en el plano de las connotaciones. Por otra parte, existen registros y niveles lingüísticos, cuestiones de ritmo, de metro o de rima, etc. La traducción ideal, sin duda, sería la que, una vez valorados todos los criterios y llevados a la práctica, hubiera hallado la vía de plasmarlos en la lengua receptora. No obstante, la experiencia demuestra que, desde el punto de vista de los resultados, siempre hemos de pagar determinado tributo en la aduana de la frontera lingüística<sup>2</sup>. De ahí que aflore esa sensación de frustración a la que me refería anteriormente y que tan bien conocen todos los traductores.

A diferencia de lo que ocurre con el resultado, el proceso de la traducción, la actividad traductora, ofrece un sinnúmero de alicientes, entre ellos el polémico concepto de "traductibilidad". Considerado desde el punto de vista del proceso mental que tiene lugar a la hora de traducir, la "traductibilidad", ¿quién lo duda?, debe estar bien afincada en la mente del traductor. Partir de una base contraria sería ir abocados al fracaso que llevaría consigo el iniciar una tarea que, a priori, se considera inútil. El texto está allí, dispuesto a ser interpretado en sus más mínimos detalles y transportado a otras latitudes. Desde el primer momento, entran en acción fuerzas procedentes de tres campos vectoriales bien definidos: a) el de las ideas contenidas en el mensaje codificado en una lengua específica; b) el de la descodificación que ha de efectuarse dentro del sistema lingüístico original; c) el de la trascodificación a la lengua terminal. Todo ello teniendo siempre en cuenta tanto el plano del contenido como el de la expresión en la concepción hjelmsleviana. El punto de confluencia de estas fuerzas y la energía que se desprenderá de la unión de las mismas ocasionando un nuevo texto, así como la calidad del texto resultante, dependerá de los factores intrínsecos y extrínsecos

citados anteriormente. Y todo ello se tiñe, de alguna manera, de la personalidad del traductor.

Y entramos, en este momento, en otro de los problemas que se plantean al traducir; el de la presencia del traductor en el texto. Sobre esto, Ladmíral escribe (1981: 29):

Une traduction littéraire reste toujours entachée, et ennoblie, de la subjectivité proprement ‘poétique’ qui lui a donné le jour et, plus encore, de celle du texte originel qu’elle imite et dont elle s’autorise (...) au terme d’une dialectique qui, dans le même temps, la valide et la relativise puisqu’aussi bien ce n’est ni tout à fait la même ni tout à fait une autre.

Y, más adelante, añade: “La traducción literaria n’est qu’une version du texte original, une parmi autres”. Teodoro Sáez Hermosilla, por su parte, afirma: “...en el texto se esconde la subjetividad del autor, su saber, su querer expresar” (1983-84: 45). Y todo ello, naturalmente, pasado por el filtro de la lectura detallada sobre la que insistiré, aun a riesgo de parecer reiterativa; porque en la lectura del texto poético no puede dejarse nada al azar, ya que cada signo - e incluso la ausencia de signo - es altamente significativo. Juan Ramón Jiménez, que demostró en su vida y en su obra un insaciable afán de búsqueda de lo inefable, comenta en más de una ocasión; “Mi ilusión ha sido siempre ser más cada vez poeta ‘de lo que queda’ hasta llegar un día a no escribir”. (Arturo del Villar: 1975: 183). En poesía, un blanco, un recurso de aposiopesis, etc., pueden ser tan significativos como los propios signos lingüísticos; también lo pueden ser otros elementos tipográficos, que se convierten en lo que Meschonnic denomina “métasigne” (1979: 46).

Por todo ello, la traducción en su proceso cobra un alto grado de importancia en tanto en cuanto es la vía por la que un mensaje, ininteligible para ciertos receptores, se abre camino a través de una

interpretación “iluminada” del traductor, que se convierte en una especie de medium transmisor del mensaje<sup>3</sup>.

El traductor, sin embargo, debe manternerse en los límites del análisis objetivo - aunque haya de aflorar su personalidad en la opción de términos, en la selección de las estructuras sintácticas o métricas, en la elección de determinados ritmos. Debe, en suma, “être et savoir disparaître”. El traductor debe permanecer en la sombra desde el punto de vista de la ideología y sólo dejar que funcione como suyo propio el buen sentido crítico y la capacidad analítica: sus “dos alas”, a pesar de que, según comentan Mirella Connena y Domenico D’Oria, “Le traducteur devient auteur tout en restant perméabilisé par l’écriture originaire” (1981: 80). No puede olvidarse que la traducción es un acto tan social como la lengua y tan individual como el habla, según opina L.G. Kelly (1979: 227). Y, por ende, una escuela incomparable para el rigor intelectual y para la escritura a la par que un beneficio para la formación del traductor.

Por lo que se refiere a la actitud que debe adoptarse existen al menos dos tendencias encontradas en cierto sentido. Ch.R. Taber y E.A. Nida propugnan la opción por lo que denominan “equivalencia dinámica” frente a la “equivalencia formal” (1971:1). Sin embargo, mi punto de vista difiere relativamente de ese criterio, aunque entiendo las razones que mueven a esos traductólogos al tomar esa postura, ya que su actividad gira en torno a textos de carácter doctrinal, como es la Biblia, cuyo contenido debe ser tenido muy en primer lugar. En el campo de la poesía, sin embargo, los aspectos formales cobran la misma importancia que los semánticos, lo que la convierte en el terreno “mas escabroso y más resbaladizo de la traducción literaria” (García Yebra, 1983: 40), razón por la que considero que constituye un reto tanto más atractivo cuanto más arduo sea el trabajo que hay que efectuar.

Como quiera que teoría y práctica no pueden disociarse en el campo que nos ocupa, trataré de exemplificar parte de lo expuesto en esta segunda parte, que, emulando a Mounin, me atrevo a titular:

### "UN POEMA Y CUATRO VERSIONES":

Para servirnos de modelo he seleccionado, probablemente, uno de los ejemplos en los que la "intraductibilidad" es palmaria. Me refiero al soneto nº 135 de William Shakespeare, que transcribiré íntegramente y comentaré muy de pasada antes de ofrecer cada una de las versiones con un breve comentario crítico.

#### Soneto nº 135

Whoever hath her wish, thou hast thy will,  
And "Will" to boot, and "Will" in over-plus,  
More than enough am I that vex thee still,  
To thy sweet will making addition thus.  
Wilt thou whose will is large and spacious,  
Not once vouchsafe to hide my will in thine?  
Shall will in others seem right gracious,  
And in my will no fair acceptance shine?  
The sea all water, yet receives rain still,  
And in abundance addeth to his store,  
So thou being rich in will add to thy will  
One will of mine to make thy large will more.  
Let no unkind, no fair beseechers kill,  
Think all but one, and me in that one "Will".

El soneto es uno de los tres que Shakespeare monta en torno a la polisemia del término "will", siendo los otros dos el 136 y el 143, si bien la recurrencia de dicho término es mayor en éste, con 14 veces a lo largo del soneto en dos de sus formas paradigmáticas. Presenta el esquema del soneto isabelino, denominado también shakespeareano<sup>c</sup> y su ritmo es ascendente estando formado por la

alternancia de pentámetros y tetrámetros yámbicos. El "conceit" gira en torno a la amfibología de "will", como cabía suponer, y el predominio de la rima viene impuesto por dicho término también: /il/.

Veamos ahora, muy someramente, las posibles connotaciones de "will". En principio, funcionalmente, se sitúa en dos categorías morfológicas distintas: verbo y sustantivo. Como verbo, podemos considerar que, aunque su función es preferentemente auxiliar, en las postrimerías del siglo XVI<sup>d</sup> o comienzos del XVII, todavía se le encuentra con valor léxico y significación relacionada con la idea de querer volitivo. En cuanto a la función nominal, su significación diverge más, dado que puede interpretarse como "voluntad", "deseo" - y, próxima a esta última idea, deseo sensual, que por ampliación llega a aludir a los órganos sexuales tanto femeninos como masculinos - , "amor" y puede ser, a la vez, el diminutivo de William, nombre del poeta, probable nombre del amigo si la teoría de los pembrokistas es correcta y, para algunos que van más allá, nombre del marido de la "Dark Woman", si ésta es Mary Fitton. Naturalmente, estos dos últimos supuestos han de tomarse con la debida precaución. No obstante, sea como fuere, el término "will" se le presentaba a Shakespeare, tan amigo de "puns" y "quibbles", como considerablemente sugestivo al encerrar, en el ámbito connotativo, tanta significación que le permitía expresar sentimientos de otro modo inexpresables.

El soneto pertenece al segundo de los bloques en que se divide el corpus según la mayoría de la crítica autorizada<sup>e</sup>, lo cual nos permite, a la hora de la traducción, la posibilidad de verter los adjetivos aplicados a la misma en castellano, cosa que hubiera sido arriesgada de no conocer este detalle. Por lo que se refiere a los tres "Will" que aparecen con mayúsculas y entrecomillados, según la edición de Thorpe, parece que el poeta quiere darnos a entender que se trata de nombres propios, aunque quizás los dos del segundo verso

pudieran tener un carácter más genérico que específico, siendo un nombre tan común en el mundo anglófono.

El tema se centra en el reproche que el poeta hace a la amada por los desdenes de ésta. Un tema nada original para quienes hayan leído a cualquiera de los sonetistas del renacimiento europeo. Sin embargo, la originalidad radica en el tratamiento de dicho tema y el trato de que es objeto la amante -y habremos de tener en cuenta la contraposición amada/amante, porque Shakespeare es bien explícito sobre este particular, tal como puede apreciarse en el soneto nº 130, todo un paradigma de la antítesis de la amada renacentista. La mujer que se nos describe en el 130 y en otros, además de éste, dista mucho de ser la heroína divinizada que propugna el amor cortés. Aquí la vemos más en la línea de una coqueta, casquivana: "thou hast thy will / And 'Will' to boot and 'Will' in over-plus"; "...whose will is large and spacious"; mujer que ha concedido sus favores a más de uno: "shall will in others seem right gracious", aunque no se los conceda al poeta; y que parece despertar el apetito de lo "beseechers". A pesar de toda esa carencia de cualidades positivas, sabemos que el poeta parece amarla "dearly", por lo que no sorprende que cierre el soneto suplicándole que acceda a retenerle a él solo en su pensamiento.

Esto, que no pretende pasar de una pobre peráfrasis, pone de manifiesto que un poema con tal carga connotativa y aun denotativa se convierte en INTRADUCIBLE en su dimensión total, si queremos que responda a la definición: "La traduction consiste à reproduire dans la langue réceptrice le message de la langue source au moyen de l'équivalent le plus proche et le plus naturel d'abord en ce qui concerne le sens, ensuite en ce qui concerne le style", ya mencionada.

A la hora de evaluar el estilo tendremos necesariamente que considerar si el verso es parte del estilo y si, en un caso concreto y nunca de forma generalizada, haremos de traducir un poema rimado en verso o en prosa poética.

No son pocos los traductores y traductólogos que se alinean a una y otra parte en la doble vertiente de la prosa o el verso, y no voy a detenerme a comentar las razones que unos y otros aducen para defender sus posturas, porque la mayor parte de las veces alegan razones de peso. Digamos simplemente que, como García Yebra (1983: 139-40, 142), considero que una buena traducción en verso es mejor que una buena traducción en prosa, porque entiendo que un buen poema merece que el traductor haga el esfuerzo de traducirlo de la manera más "invariante" posible y, en consecuencia, plano del contenido y plano de la expresión deben buscar encontrarse en el nuevo sistema ligüístico. Tagore, que tradujo buena parte de su obra del hindú al inglés- y nunca se sintió satisfecho-, afirmaba que el ritmo es la fuerza creadora puesta a disposición del artista. Y Pope, en uno de los poemas de su *An Essay On Criticism*, significativamente titulado "Sound and Sense", escribe: "The sound must seem an echo to the sense". Recordemos también que la rima dota a la traducción de una cierta pátina arcaizante, sin que esto deba entenderse de forma peyorativa. Nada más propio de un soneto del siglo XVI o del XVII que aparecer, si ello es posible, con la impronta de la versión original. En este caso concreto, ¿qué es lo que hace que el corpus de los 154 sonetos de Shakespeare sea una obra genial difícilmente superable? Es evidente que, desde el punto de vista temático, coinciden con buena parte de los sonetos producidos en su época, si salvamos la circunstancia de ese "ménage a trois" que constituyen el poeta, el "Fair Friend" y la "Dark Woman". Por otra parte, los recursos literarios son, más o menos, los que usan, no sólo los buenos sonetistas del renacimiento inglés, Sidney y Spenser, sino también los de poetas de segunda línea tales como Drayton, Daniel o Constable, por citar algunos. Resumiendo, ¿qué es lo que los diferencia del resto? Sin lugar a dudas, la habilidad del poeta en el uso de dichos recursos, la gracia del estilo, la adecuación de las imágenes, la tersura estructural, la precisión en la elección de cada

uno de los elementos y, todo ello, impulsado por un oído excepcional a la hora de marcar el ritmo.

Y llegados a este punto, hemos de reconocer que verter tales composiciones a una lengua tan alejada del inglés como es el español nos va a exigir dejar en la frontera de las dos lenguas una buena parte del equipaje. Ante tal situación, uno tiene que establecer una escala de valores preferenciales; y las opciones estarán en virtud de la actitud que los distintos traductores adopten ante el texto original. Si se opta por rechazar el verso en la traducción de verso rimado concediendo una mayor relevancia a la semántica se perderá menos del contenido, siempre que se logre una cierta belleza en el ritmo que, si no parejo al del original, produzca una sensación grata en el oído del nuevo receptor. Si, por el contrario, nos decidimos por el verso y con él la rima, la cuestión se complica; inevitablemente nos encontraremos con elementos que hemos de dejar embargados: estructuras sintácticas que se rompen, adición de elementos inexistentes y supresión de otros existentes en el texto original, desplazamiento de lugares relevantes de determinadas palabras en cuyo lugar aparecerán otras, pérdida o modificación de algunos de los recursos estilísticos, etc. Lo único que puede hacerse es procurar que el desbarajuste sea lo más pequeño posible.

Veamos, ahora, cuatro versiones del soneto transrito, que nos permitirán comprobar en la práctica las teorías que se han comentado.

#### Versión nº 1

Sea el que fuere tu deseo, tú tienes tu *Will* (voluntad). La *Voluntad* de ganar y la *Voluntad* (*Will*) en demasía; sé demasiado bien que te contrario, viniendo así a añadirme a tu dulce *Voluntad*. ¿No quieres tú, cuya

*voluntad* es vasta y espaciosa, consentir por una vez en que *Voluntad* se oculte en la tuya?

*Will* (la voluntad) ha de ser siempre bien acogida con los otros y nunca mi voluntad se verá honrada con una bella aceptación?

El mar, que es todo agua, recibe, no obstante, la lluvia, que añade a los tesoros de su abundancia; dígnate, pues, tú, que eres rica en voluntad (*Will*), unir a tu voluntad, para devolverte tu *Will* más vasto aún.

No mates más a los suplicantes con tu cruel belleza.  
No pienses más que en un solo *Will*.'

Esta traducción de Astrana Marín, pionera y, por lo tanto, meritoria, puesto que la cultura inglesa estaba entonces mucho más alejada de lo que lo está hoy de la nuestra, es un ejemplo de lo que ocurre cuando se opta por el contenido. El carácter prosaico es lo más destacado, al que contribuyen las explicaciones parentéticas. Por otra parte, el traductor no parece haber profundizado en los valores de "will", ya que en nota a pie de página explica tres de los valores: el de verbo auxiliar, el de voluntad y el diminutivo de William, con lo que se ha perdido también buena parte del contenido, empobreciendo los matices existentes en el original. Es cierto que el propio Astrana Marín reconoce la dificultad que el texto entraña y su insatisfacción por el resultado.

Veamos ahora, aquellos otros aspectos en los que la versión no se ajusta al contenido, intentando comprender cuáles fueron las razones que movieron al traductor a elegir una determinada palabra o expresión. El primer verso presenta un error que puede haber pasado inadvertido al traductor porque en el texto original es una incógnita. Me refiero al sintagma "her wish" del soneto inglés y que el traductor ha vertido como "tu deseo". Efectivamente, esa parece

que debería ser la forma más lógica, dado que a lo largo del soneto nos es imposible descubrir la identidad de esa tercera persona -femenina- que se encierra en el "her" y que no vuelve a aparecer en los catorce versos que giran en torno al "I" y al "thou" estrictamente. La interpretación del verso nº 3 no parece muy exacta: entre otras cosas, traduce "am I" por "sé", que no es lo que dice el texto original. "Voluntad" y "Will" se alternan de una forma que es difícil de explicar. En el verso nº 12 "to make" no está correctamente interpretado, y al verterlo por "devolverte" se percibe que el traductor no captó la idea de sexo presente en el poema. Por último, parece innecesario el haber añadido al "no mates", que traduce bien al verbo "kill", "con tu cruel belleza", que no existe en el texto.

#### Versión nº 2

Otras tuvieron lo deseado, tú tienes tu "Deseo",  
un "Deseo" para ganar y un sobrante "Deseo";  
sé bien que estoy de más, siempre persiguiéndote  
para que me añadas a tu dulce deseo.  
¿Desearás tú, cuyo deseo es tan vasto y espacioso,  
conceder por una vez que mi deseo en el tuyo se  
esconda?  
¿El deseo de otros te parecerá recto y agraciado,  
mientras a mi deseo ninguna bella aceptación lo ilumina?  
El mar, todo agua, aún acoge a la lluvia,  
y, con tanta abundancia, acrecienta su mole;  
así tú, siendo rica en "Deseo", añade a tu "Deseo"  
un deseo mío, para hacer más grande tu amplio "Deseo".  
Que una negativa descortés no mate a tus gentiles  
suplicantes:  
acoge a todos en uno, y a mí en ese único "Deseo".<sup>10</sup>

Los traductores de esta versión han optado por el término "Deseo" como única traducción de "will", que, si bien responde a algunos de los posibles valores de la palabra inglesa, abandona cualquiera de los restantes.

Asimismo han elegido la prosa como marco formal y tampoco puede decirse que sea una prosa poética propiamente dicha, ya que no presenta un alto grado de lirismo.

En cuanto a los detalles particulares de aspectos que no presentan ni correspondencia formal ni dinámica<sup>11</sup>, tenemos, en primer lugar, que la propia elección del término "deseo" obliga a los traductores a buscar otra versión para "her wish", del primer verso, y han elegido "lo deseado", sintagma que se encuadra en la misma área semántica que la primera opción y cuya diferencia es sólo funcional. Con ello desaparece el juego dialéctico elaborado por Shakespeare en torno a la dicotomía "wish"/"will" con sus afinidades y diferencias, su aliteración, etc. La expresión "Sé que estoy de más", del verso nº 3, me temo que no traduce con exactitud "More than enough am I": el sintagma "de más" equivale a "estar de sobra", en tanto que el texto inglés sugiere la idea de suficiencia para algo en grado superlativo. Probablemente es sólo una cuestión de subjetividad en la apreciación de estos dos conceptos en los que la línea divisoria es difusa, pero debería mantenerse la idea expresada en el soneto original por razones obvias, máxime cuando no se está ceñido por razones de rima o metro.

Por otro lado, "gracious" (v. nº 7) no debiera haber sido traducido por "agraciado"; la voz inglesa alude a cualidades anímicas y la española, por el contrario, se refiere al aspecto físico. "Gracious" puede interpretarse en este contexto como benevolente, generoso, etc. y apunta hacia una cierta consideración específica respecto de la amante a la que, con ese adjetivo, se la identifica en cierta medida con la figura regia: el epíteto en cuestión aparece reiteradamente en los dramas históricos del poeta inglés. El hecho de que aquí lo haya aplicado a la "Dark Woman" la sitúa más

en consonancia con la heroína de los sonetos renacentistas, aunque sólo sea por un momento, puesto que ya sabemos que no es precisamente ese el tratamiento que recibe por parte de Shakespeare<sup>12</sup>.

El verso nº 8 tiene en castellano el deseo como objeto directo, siendo en inglés un complemento circunstancial. Y no habiendo las limitaciones que ya se han comentado debería tenderse a la fidelidad, no sólo al texto sino también al discurso.

“Mole” (nº10) parece poco adecuado para traducir “store”. En inglés este término se halla directamente ligado, por su contenido semántico, al concepto de abundancia con idea de acumulación, lo cual no ocurre con “mole”, que presenta un carácter más estático, frente al dinámico de “store”.

Por último “Think” (nº14) se ha traducido por “acoge”, que no responde a la idea del verbo inglés; además, “Think all but one” tiene idea de excluyente; “no pienses sino en uno” pudiendo entenderse el “all” como un mero elemento enfatizante. La versión española apunta hacia un concepto incluyente entre el todos y el uno, idea bastante extraña, si se interpreta de forma literal el “acoge”, en el contexto del soneto.

### Versión nº 3

Tenga otra lo que tenga, me tienes a mí,  
y MI tienes de abasto y MI de demasiá:  
yo estoy de MI tan lleno, que te cargo así,  
sobre tu dulce MI, más MI por cuenta mía.  
Oh, ¿no querrás tú, cuyo TI es tan espacioso,  
dignarte un punto recibirme a mí en tu TI?  
¿Cualquier MI de los otros se verá gracioso,  
y nunca gracia alcanzará mi propio MI?  
El mar, que es toda agua, aún recibe en sí

la lluvia, que a aumentar su inmensidad se abate:  
tal tú, de TI tan rica, añádele a tu MI  
un MI de mí venido que tu MI dilate.  
Que un fiero ‘No’ no mate  
a los que piden mansamente entrar en ti:  
ve en todos uno solo y en el uno a mí<sup>13</sup>.

Esta versión presenta de entrada una actitud diferente del traductor, puesto que la enfoca desde otra perspectiva: la traducción en verso con rima predominantemente consonante (lo que indudablemente le va a restringir en gran medida las opciones) y con un cierto metro próximo al esquema shakespeariano: tres serventesios y un pareado final. Ahora bien, el pareado final no lo es, ya que aparece en forma de terceto en cuanto al número de líneas: la primera de ellas enlaza con el último verso del tercer serventesio y las otras dos ya sí equivaldrían al pareado. En cualquier caso, se habría añadido, o bien una línea de menor número de sílabas que las restantes, o en el pareado tenemos un verso de 20 sílabas frente a las 13/14 de los demás. Sin embargo, he de reconocer que el intento de García Calvo es meritorio.

Por lo que se refiere al detalle, existen una serie de factores que evidencian escasa calidad poética a pesar de la rima. El traductor explica en una nota la dificultad que entraña traducir dicho soneto al castellano y añade que cree haber encontrado una buena versión para todos los valores del “will” mediante el pronombre *MI*, con el que quedaría el “will” “decentemente” traducido. Luego veremos que usa también el pronombre de segunda persona; así, nos encontramos con la alternancia del *MI* y el *TI*, ambos como elementos sustantivados. Ciertamente, estos dos pronombres se acercan, fonéticamente hablando, al original “will”, pero considero que se ha sometido el sistema lingüístico español a una violencia considerable con tal sustantivación: el oído de un

hispanohablante registra la dureza de una situación extremadamente forzada, en tanto que el oído de un individuo del mundo anglófono no recibe la menor sensación de sorpresa. Todo lo más percibe la utilización anafórica del término, rasgo típicamente utilizado en poesía.

Por otra parte, de la lectura de la versión española, y con la ayuda de las notas, uno saca la impresión de que se han cargado las tintas en la alusión erótica, ya considerablemente densa en el original, pero no imperante en solitario.

Desde el punto de vista de las observaciones parciales, habrá que tener en cuenta que son más disculpables por las exigencias impuestas por el metro. No obstante, será preciso enumerarlas. "De abasto" (nº 2) como traducción de "to boot" no se acerca ni semántica ni sintácticamente, aunque no podemos ignorar que el monosilabismo dominante de la lengua inglesa frente al polisilabismo de la española pone las cosas muy difíciles cuando hay que tener en cuenta el número de sílabas. El sintagma español establece un paralelismo sintáctico con "demasía" inexistente en el verso inglés siendo, además, desde el punto de vista rítmico dos sintagmas poco afortunados.

Otro tanto podría decirse de "te cargo así" (nº 3); el verbo "cargar" parece encuadrarse en el registro lingüístico de nivel coloquial -según este contexto de la versión. Por el contrario, "vex" en el original, tiene connotaciones que se adecúan mejor en otros registros, aunque no sea más que por su procedencia etimológica.

El verso nº 4 traduce "To thy sweet will" como "sobre tu dulce MI". La preposición "sobre" no es la más ajustada, y sospecho que viene impuesta por el significado del verbo "cargar" -nótese cómo con ello se introduce una intensificación del contenido erótico que no aparece en el texto base. El sintagma transscrito funciona en inglés como complemento indirecto de "making".

El verso nº 7 nos dice "se verá gracioso". No es fácilstraerse a la idea de interpretarlo como "parecerá gracioso", y en consecuencia "parecerá cómico". "Gracioso", sólo podría ser entendido con la idea que tiene en el soneto si fuera acompañando a un sintagma tal como "Su graciosa Majestad", pero fuera de ese u otro similar el español percibe algo bien diferente. Por otra parte, vemos en la versión de la línea que sigue a la citada, "gracia", habiéndose utilizado otro término perteneciente al mismo lexema, en tanto que Shakespeare usa dos lexemas distintos: "gracious" y "acceptance".

El verso nº 10, con su final "se abate", da una idea que no responde al original "addeth", traducido por "se abate a aumentar", añadiendo algo que no existe en el texto inglés.

Otro tanto puede decirse del "venido", del nº 12 en donde "a will of mine" se vierte por "un MI de mí venido", cabe suponer que por exigencias del número de sílabas.

"Fair beseechers", del nº 13, se ha traducido, con innegable libertad, por "los que piden mansamente entrar en ti" con un número mayor de palabras de las que la propia versión exige y en donde se insiste en la idea erótica de nuevo.

Finalmente, "Think", del último verso, se ha traducido por "ve", que no es muy desacertado, pero que no dice lo que dice el verbo utilizado por Shakespeare.

No quisiera entrar en la transcripción y comentario de mi propia versión sin aclarar algo: pese a la crítica efectuada respecto a las versiones precedentes, creo que es de justicia reconocer que cada una tiene derecho a existir, y yo declaro mi deuda con aquellos que me han precedido en estas tareas"

## Versión nº 4

Tenga alguien su deseo, tú tienes tu querer,  
y "Will" para guardar y más "Will" en exceso;  
soy más que suficiente y aún habré de ofender  
a tu dulce querer tal añadido haciendo.  
¿No querrá tu querer, que es vasto y espacioso,  
dejar que mi querer en el tuyo se esconda?  
¿Parecerá el querer para otros dadivoso  
y en mi querer no brilla una aceptación sola?  
Toda la mar es agua, y aún recibe a la lluvia,  
y en lo que ya tenía en abundancia añade,  
y, rica tú en querer, a tu querer adjunta  
este querer de mí y tu querer se ensanche.  
Que no mate a tus fieles un desabrido no;  
piensa sólo en un "Will", que es el mismo que yo"

Es indudable que la calidad poética de esta versión dista mucho de aproximarse a la del creador de los sonetos que causaron las traducciones comentadas, pese a que no sea uno de los mejores de los 154. Sin embargo, considero que tiene cierta musicalidad.

De lo que sí puedo dar noticia exacta es del proceso que se ha seguido hasta llegar a entregar el manuscrito a la imprenta. En realidad inicié la versión de algunos de los sonetos del poeta de Startford-on -Avon como ejercicio de clase con los alumnos de 5º curso que terminarían en junio de 1982. Para exemplificar mi teoría de la traducción en verso y de la traducción en prosa, vertí de diferentes formas una veintena de sonetos de Shakespeare y se discutieron soluciones y variantes en diversas sesiones de clase. Ese sería el primer paso para un trabajo de varios años.

Cuando decidí inclinarme por la traducción sometida a metro y rima, decidí, al mismo tiempo, que sería aconsejable reflejar el

esquema métrico del soneto isabelino para que el posible lector percibiera formalmente el marco shakespeariano. Para ello tenía las estrofas básicas en la métrica española, y ambas perfectamente entroncadas en nuestra tradición literaria: el serventesio y el pareado. Además, Rubén Darío y el resto de los modernistas, al introducir el alejandrino, aportan instrumento de compensación del desequilibrio silábico existente entre las dos lenguas. Así pues, de los 154 sonetos de Shakespeare se encontrarán con este esquema 153, ya que el nº 126, que no es un soneto, aunque sí sea un "sonnet"<sup>16</sup>, está traducido en verso libre.

Las razones que me indujeron a optar por "querer" para la versión de la mayoría de los significados de "will" -los "Will" que aparecen en el texto inglés entrecomillados y con mayúscula los he interpretado como diminutivo de "William" y, por consiguiente, no los he vertido, indicando las razones a pie de página- son las siguientes: la voz española "querer" es considerablemente rica tanto en valores polisémicos como en funcionales. Desde el punto de vista funcional, lo hallamos en las categorías de sustantivo y verbo, como ocurre con "will" en inglés. Y en su función verbal denota tanto el carácter volitivo como el afectivo, es decir, puede indicar acciones relacionadas con la voluntad y acciones relacionadas con el amor. Bien es cierto que las connotaciones eróticas se perdían en buena medida, y era preciso disociar el nombre propio del resto de los otros "will", pero tengo la impresión de que sería difícil encontrar una palabra más versátil dentro de esta idea. Ahora bien, esta opción me ha obligado al uso de rimas pobres como son las de infinitivos verbales, que comentaré a continuación, junto con otros defectos que evidentemente presenta.

En el verso nº 2, "para guardar" no traduce con exactitud el "to boot" que, de acuerdo con el *OED* tiene idea de aprovecharse o tomar ventaja y que debiera haberse traducido por algo más parejo. En cualquier caso, Shakespeare lo utiliza como sinonimia de "over-plus", aunque no presente paralelismo sintáctico.

El verso nº 3 muestra una ruptura del esquema sintáctico que, en el soneto inglés, es una oración relativa -tal vez podría aceptarse la idea de posible consecutiva- con nexo "that" y el verbo de la proposición subordinada en presente. La versión, por el contrario, da dos oraciones independientes enlazadas por la conjunción "y" y el verbo en futuro de forma perifrástica.

El nº 6, por el contrario, ha dejado en la frontera "once vouchsafe", que significa "dignarse una vez", "conceder una vez al menos", y que, por razones métricas, no aparece en la versión.

"his store", del verso nº 10 está vertido como "lo que ya tenía", que pierde en cierto modo, la idea acumulativa de "store".

Y la expresión "a tu querer adjunta", con que se traduce "add to thy will", si es semánticamente ajustada, rítmicamente deja bastante que desear.

El verso nº 12 con "to make thy will more", también ha variado de la estructura subordinada final a la versión paratáctica en castellano. El verso nº 13 es de difícil interpretación, pero la mayoría de las versiones parecen haber coincidido en lo esencial del contenido, por lo que prefiero no entrar en una polémica que no sería adecuada en el ámbito de la traducción. Sin embargo, el modificador de "beseechers" ha quedado fuera en esta versión, y el propio sustantivo evidencia una traducción libre: "fieles".

El verso final ha variado el orden sintáctico y añadido un "mismo" que no está en el texto inglés y que ha sido impuesto por el obligado número de sílabas del metro elegido.

Por último hacer notar que la rima se ha visto empobrecida en algún momento al existir tal abundancia de "querer", ya que era prácticamente inevitable que no se provocara rima de infinitivo en tales circunstancias. Asimismo, debo precisar que la rima interna existente entre el verso nº 3 y el primer hemistiquio del 4º hubiera sido sumamente fácil de eliminar, pero me pareció más pertinente conservarla porque refleja una circunstancia pareja en el texto base.

Así es, "still" del verso tercero rima con el final del primer hemistiquio del 40, que termina con "will".

De todo cuanto se ha comentado a lo largo de estas páginas, quiero recalcar simplemente que, en consonancia con todo lo dicho, no me siento satisfecha de la versión que he hecho de los sonetos de Shakespeare más que por el hecho de haber tenido que leerlos con suma atención, lo cual, sin duda me ha permitido un mejor conocimiento de la lírica del poeta de *A Midsummer Night's Dream*.

#### NOTAS

1 Las Escuelas de Interpretación y Traducción, tanto españolas como extranjeras están dando buenos frutos en este campo como lo prueban las múltiples publicaciones periódicas que salen tanto de estos centros oficiales como de círculos más o menos independientes. Del mismo modo, se percibe su labor en la mejor calidad de las propias traducciones.

2 Ortega y Gasset también acude a este uso metafórico de la frontera y su aduana cuando dice: "Los idiomas tienen sus fronteras, sus límites y en ellos su aduana", "Gracia y desgracia de la lengua francesa", en *Obras Completas*, Tomo V, Madrid, Revista de Occidente, 1970, p. 267.

3 Véase Ladmíral y Meschonnic 1981:17

4 *Id.*, p. 15.

5 En efecto, Mounin tituló su ponencia en el simposio homenaje a Mario Wandruska, "Un poème et cinq traductions", en 1971. En García Yebra 1983: 145.

6 Véase Carmen Pérez Romero, 1986.

7 La mayoría de la crítica autorizada está de acuerdo en que los sonetos debieron de escribirse entre 1598 y 1601 ó 1603. En ellos no aparece "will" como verbo léxico, pero sí podemos encontrarlo en alguna de las obras del dramaturgo creador de estos poemas.

8 Los críticos, casi unánimemente, dividen los 154 sonetos en dos grandes bloques: los 126 primeros son los que dedica Shakespeare al "Fair Friend" y los restantes van dedicados a la "Dark Woman". El que estudia este trabajo pertenece, pues, al segundo bloque.

9 Luis Astrana Marín, *Obras Completas de William Shakespeare*, Madrid, Aguilar, 1969.

10 *William Shakespeare. Poesía Completa*, Edición bilingüe, por Fátima Auad y Pablo Mané Garzón, Barcelona, Ediciones 29, 1977.

11 En cuanto a la exactitud de correspondencias entre el texto original y el resultado de la traducción del mismo, Beekman ofrece un interesante esquema en el que establece la valoración de las mismas. Vid., Kelly, 1979: 24.

12 Véase si no el retrato que hace de la amante en el soneto 130, ya citado: "My mistress eyes are nothing like the sun,/ Coral is far more red, than her lips are,/ If snow is white, why then her breasts are dun:/ If hairs be wires, black wires grow on her head:/ I have seen roses damasked, red and white,/ But not such roses see I in her cheeks..." Y concluye indicando que si la amada idealizada, etérea, del momento es capaz de andar sin posar los pies en tierra, "My mistress when she walks treads on the ground". La riqueza expresiva de cada una de las líneas de este soneto hace que huelgue toda glosa.

13 Luis García Calvo: *Sonetos de Amor*, Barcelona, Anagrama, 1983.

14 No quisiera dejar pasar la ocasión de mencionar la traducción de 50 sonetos de Shakespeare realizada por Mújica Láinez: *William Shakespeare. Sonetos*, Madrid, Visor, 1983. El 135 no está entre esos 50 y por ello no aparece aquí, pero he de reconocer que la versión de este traductor es de una gran musicalidad poética aun cuando no los haya traducido en forma rimada.

15 Carmen Pérez Romero, *Monumento de Amor*, Cáceres, Univ. de Extremadura, 1987, p. 289.

16 En inglés "sonnet" alude, por igual, a la composición de 14 versos a la que el español llama soneto y a cualquier composición de tipo amoroso y de un número indeterminado de versos, según definición del QED, en la acepción nº 2 de la entrada correspondiente.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Mirella CONNENA 1981, "Traduction, lecture d'écritures", en *Langue Française. La Traduction*, 51, Septiembre 1981.

Valentín GARCIA YEBRA, 1972, *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid: Gredos.

----- 1983, *En torno a la traducción*, Madrid: Gredos.

Roman JAKOBSON 1963, *Essais de Linguistique Générale*, Paris: Minuit.

L.G. KELLY 1979, *The True Interpreter. A History of Translation and Theory and Practice in the West*, Oxford: Blackwell.

J.R. LADMIRAL y H. MESCHONNIC 1981, "Poétique de.../ Théoremes pour... La traduction" en *Langue Française. La Traduction*, 51, Septembre 1981.

Henri MESCHONNIC 1979, "L'enjeu du langage dans la typographie", en *Poétiques et Poésie*, "Littérature", 35, 1979.

George MOUNIN 1971, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris: Gallimard

----- 1976, *Linguistique et traduction*, Bruxelles: Dessart et Mardaga.

Carmen PEREZ ROMERO 1986, "El soneto inglés en los períodos renacentista y barroco", en *Estudios Literarios Ingleses: Renacimiento y Barroco*, S. Onega ed. Madrid: Cátedra.

T. SAEZ HERMOSILLA 1983-84, "Por una teoría de la traducción" en *Cuadernos de Grado*, Estudios de Investigación, I.B. El Brocense, II, nº 2.

George STEINER 1975, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford: Oxford University Press.

C.R. TABER y E.A. NIDA 1971, *La traduction: théorie et méthode*, Londres: Alliance Bibliothèque Universelle.

Arturo del VILLAR ed. 1975, *Crítica paralela*, Madrid: Bitácora.