

Pablo Ingberg

Traducir el verso de Shakespeare

Toda la obra poética y unas tres cuartas partes de la obra dramática de Shakespeare están escritas en verso. ¿Qué función cumple el verso allí? ¿Cómo traducirlo? Distintas opciones; ventajas y desventajas de cada una.

Aclaraciones preliminares

1º) Digo “obra dramática” o “teatro” y “obra poética” o “poesía” por simplificación. Bien podría calificarse al teatro de Shakespeare, como al de Sófocles o el de Racine, de “poesía dramática”, pero entonces no habría un calificativo adecuado para abarcar el resto de su producción poética: “poesía lírica” puede aplicarse a los *Sonetos* y a algunos otros poemas, pero no a *La violación de Lucrecia* y *Venus y Adonis*, que, aunque tengan pasajes o tintes líricos, son más afines a la épica, según la entendían poetas griegos del período helenístico como Calímaco.

2º) Algo que suelo decir en mis talleres de traducción. Una pintura abstracta puede ser buena o mala más allá de que el artista sepa o no dibujar un rostro o una mano, pero el artista que sabe dibujar un rostro o una mano tiene más posibilidades de elección incluso al pintar abstracto. Saber métrica inglesa (o de la lengua original que sea) y castellana no garantiza que uno vaya a hacer una buena traducción de poesía o teatro en verso. Una traducción en verso libre o “prosa cortada” puede ser excelente y una traducción en verso medido ser muy floja. Pero el que sabe algo de métrica tendrá más posibilidades de elección al traducir.

3º) En estos planteos soy juez y parte. Por lo tanto, aunque no me creo dueño de la única verdad y paso revista a distintas alternativas con cierta amplitud, mis convicciones tiñen lo que digo. Pásenme por ese tamiz.

4º) Lo que voy a exponer, muy sintéticamente por razones de tiempo, está en buena parte desparramado en veinte introducciones que escribí a traducciones mías de Shakespeare (otras dos traducciones parcialmente mías tienen introducciones ajenas).

El verso en Shakespeare y la traducción

Toda la obra poética y unas tres cuartas partes de la obra dramática de Shakespeare están escritas en verso. Verso de metro fijo. Abrumadora mayoría de pentámetros yámbicos, con ocasionales versos yámbicos más extensos (hexámetros, también llamados alejandrinos) o más breves y otros tipos de metro en algunas canciones. Versos rimados en la poesía y mayormente blancos (sin rima) en el teatro. En el teatro el uso de la rima cumple funciones específicas; por ejemplo, la obra dentro de la obra en *Hamlet* va rimada para subrayar el artificio, para diferenciar teatro dentro del teatro de teatro a secas. La variación entre verso y prosa también cumple funciones

específicas: *grosso modo*, verso para situaciones serias y personajes de alcurnia, prosa para situaciones cómicas y personajes plebeyos.

¿Qué hacemos con esto al traducir? Dejo de lado la salida fácil: la de no prestarle atención a esos aspectos, por ejemplo con la excusa de que son convenciones de otra época. Esas convenciones tenían funciones específicas que producían sentido, como el de subrayar qué tipo de personaje hablaba o qué nivel de teatralidad estaba en juego. Por lo tanto, en mi opinión, una buena traducción no debería soslayarlas. Otra excusa fácil, a menudo hermana de la pereza, es argüir que la traducción no debería ceñirse al corsé de un metro fijo. El caso es que ese mismo corsé se lo puso el autor al escribir. ¿Por qué el traductor, representante del autor en otra lengua, no va a ponerse un corsé equivalente? Si mal no recuerdo, Paul Valéry, que en tiempos en que empezaba a cundir el verso libre seguía escribiendo con metro fijo y rima, respondía a quienes consideraban eso una cárcel diciendo que a él, por el contrario, tales parámetros le daban libertad.

Pues bien, las opciones ante el pentámetro de Shakespeare son: traducir en prosa, traducir en verso libre o traducir en verso de metro fijo. Dejo a un lado la prosa por lo que acabo de decir y paso a las otras opciones.

Traducción en verso libre

En poesía, desde fines del siglo XIX el verso libre fue desplazando progresivamente al de metro fijo, aunque nunca por completo (Yeats, Dylan Thomas, Montale, Pasolini, Ajmátova, Mastronardi, Borges y muchos más son célebres ejemplos de perduración de los metros fijos). En materia de teatro en castellano, después del Siglo de Oro español no conozco en verso, tal vez por ignorancia mía, nada orgánico de verdadero peso salvo el caso aislado de la obra dramática de García Lorca.

En ese contexto, no resulta llamativo que algunos opten por traducir el pentámetro yámbico de Shakespeare en verso libre castellano. Podría decirse que es una actualización del original, una traducción que lo acerca a las convenciones del presente. Con lo cual, podría decirse desde el punto de vista opuesto, una traducción así se aleja de convenciones constitutivas del original. Cuando se publica y se representa en castellano teatro de Lope de Vega, sigue utilizándose su texto original en verso (además rimado), al igual que en las ediciones y representaciones en inglés de su contemporáneo Shakespeare (para la representación se recortan o reordenan sus textos, pero no se los moderniza ni se les cambia palabras ni se le desarma la versificación).

De todas maneras, es autoevidente que una traducción en verso libre tiene mayor flexibilidad para seguir de cerca al original. Si además el traductor es poeta o tiene buen entrenamiento del oído para atender al ritmo, el resultado ofrecerá mayores probabilidades de escapar al máximo riesgo que entraña el verso libre: el de que resulte “verso para el ojo”, evidente sobre la página pero imperceptible como tal en boca de actores sobre el escenario. Quienes hayan visto la película de Al Pacino *Looking for*

Richard, conocida en Argentina como *En busca de Ricardo III*, tal vez recuerden la entrevista a Vanessa Redgrave, donde esta actriz de celebrada trayectoria shakespeariana destaca la importancia del ritmo yámbico en la dicción de los textos del Bardo. Una traducción en verso libre que merezca ser reconocida como verso incluso en voz alta no será, por consiguiente, tan flexible para seguir al original, porque, si bien no se impone restricciones métricas, se impone alguna restricción rítmica, más flexible pero restricción al fin.

De hecho, no sin cierta dosis de simplificación por cuestiones de tiempo, podríamos incluir aquí las combinaciones libres de metros fijos diversos, con variaciones entre el endecasílabo y el alejandrino y medidas intermedias, por ejemplo. Tales combinaciones constituyen una mezcla de libertad métrica con cierta base de patrones fijos. Por lo tanto, son algo más libres que el metro fijo único, pero su libertad está restringida por patrones rítmicos asociados a bases métricas. El riesgo de este tipo de opciones es algo similar al que corre el verso libre: el uso de bases métricas distintas puede diversificar tanto el ritmo que éste pierda perceptibilidad al oído. Eso podría suceder, por ejemplo, en el caso de una mezcla de ritmos tan diversos como los de endecasílabos y alejandrinos con dodecasílabos.

Traducción con metro fijo

Si se opta por traducir los pentámetros yámbicos en versos castellanos de metro fijo, lo siguiente a decidir será en qué metro. El más elegido históricamente ha sido el endecasílabo. El alejandrino es otra opción más reciente (no recuerdo si alguien lo usó antes que yo para el teatro de Shakespeare). No conozco que se hayan empleado otras variantes posibles, como el dodecasílabo en hemistiquios hexasílabos, usado para temas graves antes de la adopción del endecasílabo italiano y que nunca desapareció del todo (“setenta balcones - hay en esta casa”), o como el verso de dieciséis sílabas en hemistiquios octosílabos, metro de escaso uso y perdido en el tiempo.

a) Endecasílabos

El endecasílabo es un metro de origen italiano trasladado por primera vez al castellano por el Marqués de Santillana en el siglo XV y aclimatado definitivamente en el siglo XVI por Boscán y sobre todo Garcilaso, a partir de lo cual fue convirtiéndose en el verso canónico por excelencia del castellano para temas elevados. El teatro del Siglo de Oro lo empleó entonces para las situaciones serias, a veces mezclado con heptasílabos.

El pentámetro yámbico tiene el mismo origen pero es algo anterior: en el siglo XIV Chaucer tomó el endecasílabo italiano y le imprimió el ritmo yámbico más propio del inglés. Pero sólo a partir del siglo XVI fue imponiéndose como verso canónico, único y sin rivales de fuste en esa lengua: al menos las tres cuartas partes de la poesía en lengua inglesa escrita desde Chaucer hasta 1970 se estimaba escrita en pentámetros yámbicos.

Hasta aquí, en teoría, no caben mayores dudas de que el endecasílabo sería el metro

más equivalente al pentámetro yámbico: por origen, por época de desarrollo inicial y hasta cierto punto por “canonicidad”. De hecho, ha sido el más utilizado hasta ahora en traducciones de Shakespeare con metro fijo. Ahora veamos lo que sucede al pasar a la práctica.

Un ejemplo ilustrativo. Promedio de sílabas en los diez primeros versos de *Ricardo III* en traducción de Cristina Piña en verso libre: 14. Promedio de sílabas en los diez primeros versos de *Otelo* en traducción de Delia Pasini en verso libre: 14,7. Es decir, un pentámetro yámbico inglés traducido al castellano sin restricción métrica tiende a dar un verso de alrededor de catorce sílabas en promedio.

Invento un ejemplo concreto *ad hoc* con palabras inglesas breves de uso frecuente cuyos equivalentes castellanos son bastante más largos: *I find it in the nature of your heart*, “Lo encuentro en la naturaleza de tu corazón”; un pentámetro yámbico inglés de nueve palabras y diez sílabas da en traducción literal un “verso libre” castellano de ocho palabras y quince sílabas; la cantidad de palabras incluso disminuye, pero en la cantidad de sílabas se produce un aumento del ¡cincuenta por ciento!

Las traducciones de teatro de Shakespeare en endecasílabos se ven por lo tanto forzadas a agregar versos: hacen tres o cuatro versos de traducción por cada dos o tres del original.

Un ejemplo. El segundo parlamento del rey Lear al hacer su entrada en escena al comienzo de la obra homónima tiene en el original diecinueve versos yámbicos (dieciocho pentámetros y un trímetro final); en la traducción de Idea Vilariño en endecasílabos da treinta versos (veintiocho endecasílabos, un heptasílabo en el medio y un pentasílabo al final).

De esa manera, se deja de lado la unidad versal del original, la decisión del autor en cuanto a la cantidad de “información”, por así llamarla, incluida en cada verso. Algo particularmente notorio en las primeras obras de Shakespeare, donde cada verso conformaba una unidad más evidente incluso de sentido, pero que sigue mereciendo atención en obras de madurez como *Rey Lear*, desde mi punto de vista.

Ilustro. El primer verso de ese parlamento de Lear dice:

Meantime we shall express our darker purpose.

Idea Vilariño traduce:

Entretanto expondremos nuestros planes
más secretos. (...)

Lo que en Shakespeare era una oración que coincidía con el verso se transforma en una oración repartida en un verso y medio encabalgados. Es decir, la traducción ha modificado la unidad rítmico-expresiva, que a mi juicio forma parte incluso de la producción de sentido.

Dicho esto del teatro, veamos qué sucede en las traducciones de poesía. Tomemos

el caso de los *Sonetos*. Un soneto no puede agregar versos a sus catorce sin dejar de ser soneto. Por lo tanto, si se quiere traducir un soneto de Shakespeare a un soneto castellano en endecasílabos, sólo se puede hacerlo mediante el recurso permanente a la síntesis y la mutilación.

Ilustro con la primera estrofa del soneto II y la respectiva traducción de Mujica Lainez en endecasílabos blancos:

When forty winters shall besiege thy brow
And dig deep trenches in thy beauty's field,
Thy youth's proud livery, so gazed on now,
Will be a tattered weed, of small worth held:

Cuando asedien tu faz cuarenta inviernos
y ahonden surcos en tu prado hermoso,
tu juventud, altiva vestidura,
será un andrajo que no mira nadie.

El primer verso es uno de esos raros casos en que un endecasílabo hábil captura perfectamente bien un pentámetro yámbico completo. En el segundo verso, que literalmente dice “y caven hondas trincheras en el campo (de batalla, se sobrentiende) de tu belleza”, la metáfora bélica, que en el original continúa la línea del *besiege* (“asedien”) del verso anterior, se transforma en una metáfora campestre o bucólica. Del tercer verso sólo está traducida la mitad, hasta la cesura, y en esa mitad traducida la librea, uniforme de la servidumbre de un noble, se transforma en el más genérico “vestidura”. En el cuarto verso, “andrajo” sintetiza muy bien *tattered weed* (“atavío andrajoso”), mientras que “que no mira nadie” constituye una habilísima síntesis entre el *so gazed on now* (tu juventud “tan observada ahora”) mutilado en el verso anterior y *of small worth held* (“tenido en poco valor”).

Cada uno decidirá si a su juicio el saldo de ganancias y pérdidas da positivo o negativo. A mi juicio, según se desprende de mi elección de otro metro para esas traducciones, da negativo, incluso en Mujica Lainez, cuya traducción de sonetos de Shakespeare en endecasílabos (blancos) es la que más estimo de las que conozco, porque hace gala, como en el ejemplo que acabo de mostrar, de una altísima destreza poética para la síntesis; pero, aun así, sus transformaciones y mutilaciones me hacen sentir muy lejos del original, me hacen sentir demasiada intrusión del traductor, al punto que no sé si no correspondería llamar a lo suyo versión más bien que traducción.

b) *Aleandrinos*

Metro de origen francés, su nombre proviene de *Le roman d'Alexandre*, poema narrativo del siglo XII. Su debut castellano en el siglo XIII con el anónimo *Libro de Alexandre* lo constituyó en el primer metro fijo empleado en nuestra lengua. Poco

después en el mismo siglo lo empleó Gonzalo de Berceo, primer poeta castellano cuyo nombre conocemos. Ciertamente que aquellos versos de catorce sílabas en dos hemistiquios de siete no contaban las sílabas como se haría luego (sospecho que a partir de la influencia de la métrica italiana): no tomaban en cuenta fenómenos como la sinalefa ni la acentuación aguda o esdrújula al final de hemistiquio y verso. A través de los siglos su presencia y su prestigio sufrieron altos y bajos, bajos debidos principalmente a la histórica antipatía española por lo francés. Incluso en pleno Siglo de Oro puede rastrearse su uso algo disimulado en Góngora y su uso declarado en el “Soneto en alejandrinos” de Pedro Espinosa, publicado en 1611, apenas dos años después que los *Sonetos* de Shakespeare. Pero el auge del alejandrino castellano, que lo elevaría a segundo metro canónico de nuestra lengua para temas “elevados” (el octosílabo es el canónico para temas más “llanos”), se debió a una nueva oleada de influencia francesa, el arrastre del neoclasicismo cuyo teatro (Racine y compañía) se escribió en alejandrinos. Hizo así este metro una *rentrée* triunfal en nuestra lengua con el Romanticismo español (Iriarte, Zorrilla), y terminó de levantar vuelo con el Modernismo hispanoamericano (Darío a la cabeza: “La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?”) y la generación española del 98 (los hermanos Machado: “Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla”). En teatro, fue uno de los varios metros empleados por García Lorca.

Todo esto, sumado al hecho de que sea catorce el número natural promedio de sílabas resultantes de la traducción sin restricción métrica de un pentámetro yámbico inglés al castellano, ofrece cartas de peso suficiente para la consideración de la aptitud del alejandrino con este fin.

Veamos algunas posibles objeciones al alejandrino frente al endecasílabo:

- “El pentámetro yámbico y el endecasílabo son los versos canónicos de una y otra lengua”: Equivalencia no del todo exacta, porque el pentámetro yámbico no tiene ninguna competencia que le llegue a los tobillos, mientras que el endecasílabo tiene no muy detrás en reputación al alejandrino y tal vez no muy detrás en cuanto a cantidad de uso al octosílabo.

- “El pentámetro yámbico y el endecasílabo fueron los metros ‘estrella’ del Renacimiento en una y otra lengua”: Equivalencia no del todo exacta, porque el pentámetro yámbico no tuvo competencia de mayor importancia en este rubro, mientras que el endecasílabo, si bien ascendió en esa época a metro castellano más prestigioso, de todos modos se usaba combinado con heptasílabos en cierto tipo de estrofas y nunca dejó de convivir con otros metros y combinaciones métricas de amplia aceptación.

- “El pentámetro yámbico y el endecasílabo fueron los metros utilizados en el teatro renacentista de una y otra lengua para las situaciones serias”: Tampoco es del todo cierto, porque en castellano el endecasílabo se mezclaba a menudo con heptasílabos (y el alejandrino es la suma de dos heptasílabos, o sea que tiene ritmo de heptasílabo, y al menos las tres cuartas partes de los buenos endecasílabos habituales tienen acento en

la sexta sílaba, lugar del acento fijo del heptasílabo, lo que hace de ese endecasílabo mayoritario una especie de heptasílabo alargado, o bien del heptasílabo un endecasílabo trunco).

· “El alejandrino es un verso con cesura”: Bueno, el pentámetro yámbico también la tiene muy a menudo: *To be or not to be* –cesura– *that is the question*. Alrededor de la mitad de los versos de ese celeberrimo soliloquio de Hamlet tiene cesura. Valga como muestra o sinécdoque de lo que ocurre en general a este respecto con el pentámetro.

Reformulo ahora en síntesis una contraobjeción que expresé antes:

· Un endecasílabo raras veces puede contener la misma “información” que un pentámetro yámbico; un alejandrino raras veces no puede contenerla.

Veamos la principal y acaso única objeción posible al alejandrino frente al verso libre:

· “Imponer una restricción métrica única a la traducción del pentámetro yámbico puede forzar a veces a mutilar o a agregar relleno”: La primera parte de esta objeción, “mutilar”, se aplica muchísimo más al endecasílabo que al alejandrino. En cualquier caso, solicito ejemplos concretos antes que afirmaciones abstractas: invito a cotejar diez alejandrinos blancos de cualquier traducción mía con la respectiva traducción en prosa de Astrana Marín y con el original y después díganme quién agregó o mutiló más.

Es que el arsenal de herramientas para estirar o comprimir una o dos sílabas es amplio y variado y muy poco intrusivo. Dos ejemplos:

- “Ser o no ser, ahí está la cuestión”: endecasílabo. “Ser o no ser, ahí reside la cuestión”: alejandrino.

- Vendrá/va a venir/ha de venir/habrá de venir: dos, tres, cuatro y cinco sílabas, distintas posibilidades de conjugar futuro según necesidades métricas.

Final con rima

Pasé por alto la cuestión de la rima por razones de tiempo y espacio. Traducir con rima, y más aún si es rima consonante, obliga cada tanto, con mayor o menor frecuencia según ciertos cruces astrológicos entre lengua original y de destino y la inspiración del traductor, a alejarse un poco o no tan poco del original. En las piezas teatrales un apartamiento ocasional de este tipo puede pasar bastante inadvertido y tal vez sostenerse y justificarse si así se rescata una relevante función semántica y dramática de la rima. En la poesía, en cambio, donde los juegos de sentido y de figuras son mucho más condensados y complejos, sobre todo en poetas tan extraordinarios y sofisticados como Shakespeare, esos apartamientos pueden implicar un desmedro muy fuerte de la calidad poética. Por eso yo, aunque respeté a rajatabla toda rima en las obras dramáticas de Shakespeare que traduje, no hice lo mismo en la traducción de su poesía, como tampoco lo hice cuando traduje un par de sonetos de Mallarmé, un caso vagamente equiparable en ese aspecto de la condensación, la complejidad, la sofisticación y la “extraordinariedad”.

Cada maestrillo con su librillo. Expuse desde mis convicciones, pero sé que hay otros librillos y otros maestrillos. Creo incluso que las traducciones pueden ser complementarias. Se me ocurre que si uno leyera varias buenas traducciones de un soneto de Shakespeare: una en endecasílabos rimados y otra sin rima, una en alejandrinos rimados y otra sin rima y una en verso libre blanco, y luego las mezclara todas en la licuadora de su cabeza, se formaría una idea mucho más aproximada de lo que es el original que si leyera una sola de esas traducciones, por lograda que sea.