

CONFESIONES DE UN TRADUCTOR

DAVID GITLITZ
University of Rhode Island

EMPIEZO con una confesión: soy adicto a la traducción de comedias. Y peor todavía, a su traducción en verso: a la labor de tejer redes intrincadas de rima y de sílabas contadas¹. Igualmente soy adicto a los crucigramas. Traducir una comedia en verso es parecido a hacer un crucigrama con la obligación adicional de la coherencia retórica. Es decir, todo ha de caber bien; si cualquier elemento de la traducción no encaja con los demás, el resultado no funciona como teatro. «Funcionar» entiendo en el sentido de comunicar con el público-lector o espectador y abarca elementos de autenticidad, inteligibilidad y placer estético.

La dificultad que infunde interés a la traducción de la comedia tiene tres dimensiones de índole práctico. Una la impone la forma: ¿cómo aproximarse en inglés, por ejemplo, a la redondilla, a la décima, al romance? Otra la impone la complejidad de ideas, valores, situaciones y referencias históricas a la cual nos dedicamos habitualmente los arqueo-críticos. ¿Qué croquis se va a aplicar para entender el sentido de la honra, por ejemplo, la privanza, el amor cortés o la gracia? ¿Qué sustantivos se van a escoger en inglés para que el público de la traducción comprenda estos términos en toda su complejidad? La tercera dimensión la impone la distancia entre Estados Unidos a finales del siglo XX y Madrid a comienzos del siglo XVII, una diferencia de costumbres, valores e idioma que se mide en años luz.

En las palabras que siguen me dedicaré primero a presentar un bosquejo de los problemas técnicos que encuentra un traductor de comedias al inglés. No pretendo trazar una historia de las traducciones de comedias al inglés; tampoco rese-

¹ Las que hasta el momento han visto la luz son dos: *Guárdate del agua mansa* de Calderón, traducido con el título *Beware of Still Waters*. San Antonio, Trinity University Press, 1984; *El anzueto de Fenisa* de Lope de Vega, traducido con el título *Fenisa's Hook, or Fenisa the Hooker*. San Antonio, Trinity University Press, 1988.

ñar traducciones de otros. Ni siquiera voy a contestar a los críticos —a veces severos— de mis propias traducciones. Lo que voy a hacer es describir el proceso tal como lo veo.

Ante todo es el verso, pues resulta menos laborioso, desde luego, traducir la comedia en prosa. Y hay quien afirma que el verso es intruso al oído moderno anglosajón, el cual llama tanto la atención sobre sí que falsifica la experiencia teatral. Pero no consta que esto sea así. Para mí la verdadera falsificación sería eludir el verso. El mundo de la comedia no es un mundo cotidiano; es un planeta retóricamente separado, distanciado de nuestra vida inmunda en parte por la convención de un lenguaje no normal, un lenguaje potencializado por la rima, el ritmo y por toda una paleta de recursos retóricos y de tópicos literarios. Esta «formalidad» de la comedia tenía una practicabilidad muy particular. Para los actores que debían ganarse la vida en un medio ambiente profesional de apuro memorizando sus papeles en obras rápidamente escritas y rápidamente llevadas a las tablas, la rima y la métrica tenían un valor mnemotécnico. Por otra parte, la complejidad estrófica crea en los oídos del auditorio más atento un sentido de estructura y una deliciosa tensión intelectual, derivada de la esperanza del remate en la última copla de una octava real o el último verso de un soneto. Cuando se hace bien, el verso representado de la comedia crea un vínculo de complicidad entre el público y los actores, los cuales comparten una misma estructura vital. También, más allá de la artificialidad que imponía el proscenio, el lenguaje poético de la comedia pregonaba al público que había de entrar en un mundo fantaseado de «hacer creer», un universo en que era lícito aceptar hechos, ideas y comportamientos que en el mundo de la calle ni se encontraban ni habrían podido permitirse.

Dentro de esta artificialidad, la comedia empleaba dos registros: el habla «normal», usada para el diálogo y ciertas narraciones, y el habla «enaltecida», que indicaba una escena cargada de intensidad lírica: el soliloquio, el requiebro amoroso, la descripción colorista, la disquisición filosófica o el grito de dolor existencial. Tales pasajes solían indicarse mediante el empleo de una estrofa de forma cerrada (la octava real, el soneto, la décima), la coincidencia del período sintáctico de la oración con el de la métrica (o sea, la construcción de frases de exactamente ocho u once sílabas y la huída del encabalgamiento entre versos) y el empleo de recursos retóricos geoméricamente formales, tales como la anáfora y el quiasmo. El traductor consciente tiene que aproximarse cuanto más pueda a todo esto. Hay otros momentos en que el verso de la comedia —en Calderón, por ejemplo— se acerca a la prosa mediante el abundante encabalgamiento, terminar un período sintáctico en medio de un verso, o el hacer que una nueva oración o escena comience en medio de un verso, todo lo cual puede recrear en inglés el traductor². Igualmente, hay momentos en que el ritmo del verso parece dominar³ y allí también el traductor hábil puede crear un verso a golpe de tambor.

² Véanse, por ejemplo, los romances que comienzan cada acto de *Guárdate*.

³ Por ejemplo en el romance del epitalamio en *Guárdate* (vv. 451-690, 1242-1489, 3011-3174), o el romance narrativo del segundo acto de *Fenisa* (vv. 1275-1412).

Como es harto sabido, los «poetas» —la designación es de la época— que fabricaban comedias utilizaban principalmente dos metros, el endecasílabo y el octosílabo, en una variedad de estrofas, entre las cuales las más comunes eran en verso menor el romance, la redondilla y la quintilla, y en verso mayor la octava real, el soneto, los tercetos encadenados y los endecasílabos sueltos. Las estrofas de verso mayor, derivadas del movimiento italianizante que se arraigó en casi todas las culturas europeas en el Renacimiento, tienen sus equivalentes tradicionales en inglés. En cambio, para el verso menor, que es de origen peninsular y que no tenía la fuerza colonizadora del endecasílabo italiano, el traductor al inglés tiene que escoger sus propios equivalentes.

Los problemas de la traducción en verso son considerables. Uno es la rima. El español, dado su carácter de idioma inflexionado, goza de una riqueza extraordinaria de rimas. Con poca exageración se puede decir que el poeta de comedias podía dejarse arrebatar por la lógica de su argumento o el registro emocional de su diálogo sin tener que preocuparse demasiado acerca de la rima: cada ocho sílabas el idioma le proveería tantas posibilidades como quisiera para poder, sin tener que forzarse, hacer puente con el siguiente verso. No así el inglés, que es un idioma paupérrimo de rimas. El traductor al inglés ha de ser agilísimo para alcanzar su rima y a la vez sostener el fluir natural de la oración⁴. Es difícil resistir la tentación de dejar que el sentido se desvíe por los cauces de la rima. Pocas veces tiene la rima en español un carácter intruso, salvo en el caso de la comicidad deliberada de rimas consonantes tales como «-ajo» o «-eto».⁵ En esto el inglés es más frágil y el traductor tiene que estar atento en todo momento contra la subversión de una rima inoportuna.

Otra dificultad viene del hecho de que el español está, sobre todo, compuesto de palabras polisilábicas, mientras el inglés abunda en monosílabos. Si el endecasílabo español encierra cinco o seis palabras, su equivalente en inglés puede tener nueve o diez. Es decir, adhiriéndose a la métrica, es difícil no decir más en inglés de lo que dice el original en español. La tentación del traductor es glosar, doblar adjetivos o dar un rodeo, vicios que, al repetirse, conducen a un sacrificio de concisión.

La concisión está amenazada en dos direcciones: la presión de rellenar el verso, como he dicho, y también la supuesta necesidad de suplir un detalle o una explicación que falta en el texto español, pero que el traductor —un lector como cualquiera, aunque más «sabido» y más entregado a su texto— intuye o inventa. Lo que tomamos como texto de una comedia en verdad no es más que un guión, que en manos del director y de los actores producirá una representación, la cual es *una* lectura, entre las muchas posibilidades que encierra el guión. Una traduc-

⁴ Las reseñas de mis traducciones me han aplaudido —y condenado— por mis supuestos éxitos y fallos en esto. Contrástese con la opinión de Victor Dixon (*BHS*, LXIV, 1987, pp. 96-7), por ejemplo, la de Michael McGaha (*Hispania* 68, 1985, pp. 302-3), y la de Thomas O'Connor (*BCom* 38, 1986, pp. 151-3).

⁵ Tal es el caso, por ejemplo, con el soneto que termina el segundo acto de *El anzueto de Fenisa*. Vease más abajo.

ción es también *una* lectura del guión y el traductor ha de tomar conciencia de la necesidad de dejar intactas las múltiples posibilidades de ese guión. Hay que estar en guardia en todo momento de lo que Vern Williamsen, en su reseña de la traducción que Nicholas Round ha hecho de *El condenado por desconfiado*, caracterizó como «expanded meanings... forced [upon the text]»⁶.

El verso en romance plantea un problema especial, ya que la asonancia se da mucho más fuertemente en la tradición española que en la inglesa. Además, el romance se emplea en la comedia con dos propósitos muy distintos: uno para la narración de hechos o la creación de una pintura verbal —es decir, situaciones de una rigurosa formalidad estética— y otro para el diálogo cotidiano, al modo de la redondilla. En mis traducciones he ensayado diversas soluciones. Para el primer tipo, la descripción artística, suelo emplear la forma conocida en inglés como *ballad*, de rima consonante en cada segundo verso⁷. Para el diálogo he usado pareados octosilábicos⁸ o bien octosílabos asonantados en cada segundo verso⁹. En el primer tipo de romance el carácter *poético* del pasaje está en primer plano; el segundo tipo se aproxima más a los ritmos del lenguaje natural.

Otro problema es el que plantea la intrincada sintaxis de la oración barroca: el período extendido, la acumulación de elementos coordinados o bien la compleja subordinación de cláusulas. Estos exigen al público la habilidad de mantener en la cabeza una construcción plurimembre que muchas veces no se hace inteligible hasta su resolución final. Esto es, en parte, una cuestión de época: el gusto barroco del siglo XVII, tanto en Inglaterra como en España, se complacía en comprender lo formalmente complejo, en preciarse de ser un intento de pirotécnica verbal. Se supone que lo que resulta tan difícil para el público moderno no era tanto para el contemporáneo. En esta era de la televisión y de la rapidez en el desarrollo del mensaje comercial no estamos acostumbrados a la complejidad verbal. El traductor de una obra del siglo XVII puede tropezar en dos extremos: la reproducción minuciosa e incomprensible de la complejidad o la simplificación pueril. En mi trabajo he optado por buscar el camino intermedio: mantener algo de lo intrincado de la oración, pero evitando que el resultado carezca de comprensión.

Los frecuentes juegos verbales de la comedia española presentan otro tipo de dificultad y es la de resolver la tensión entre ser fiel al sentido literal y ser fiel a la comicidad, todo dentro del marco formal del verso. Un ejemplo es la paronomasia, que resulta de confundir dos palabras homónimas en español que quizá no lo son en inglés. El traductor ha de recurrir a una de dos soluciones. Cuando el juego es marginal al sentido de la escena, es decir, cuando su impacto cómico vale más que su contribución al avance del argumento o a la revelación de carácter, el traductor puede insertar otro par de homónimos en inglés, tratando de desviarse lo

⁶ *Hispania* 72, 1989. p. 163b.

⁷ *Fenisa*, vv. 1275-1412. *Guárdate* vv. 451-690, 1242-1489, 3011-3174.

⁸ *Guárdate*, vv. 1-218, 759-914, etc.

⁹ *Fenisa*, vv. 3098-3233.

menos posible del sentido original¹⁰. Cuando el juego es central a la escena, el traductor ha de adherirse al sentido literal del término clave y luego buscar otro tipo de efecto cómico, normalmente una confusión de sentido que no es estrictamente paronomásica¹¹. De suma dificultad son los pasajes en que los juegos derivados de una sola palabra, o de un sólo equívoco, se multiplican y se concatenan con la rapidez explosiva de los triquitraques chinos. Tal fue el caso con la interpretación de la palabra *filis* en *Guárdate del agua mansa*¹². Más difícil todavía fue traducir el soneto en que termina el segundo acto de *El anzuelo de Fenisa*, en que el gracioso Tristán esgrime por lo menos seis sentidos diferentes de la palabra gato (el animal, bolsillo de dinero, ladrón, prostituta, herramienta y nombre de un Cabo en Sicilia), uno de ellos encajado en un refrán. Lo trabajé durante casi un mes hasta quedar con la palabra inglesa *cat* para una mitad de los sentidos, y la palabra *kitty* para los otros:

Adiós, Sicilia; adiós, enredo isleño;
 adiós, Palermo, puerto y franca puerta
 a las naciones deste mundo abierta,
 en quien tanta codicia rompe el sueño.
 Adiós, famoso gato, aunque pequeño.
 Vivo os quedáis, nuestra esperanza es muerta.
 Pues no volvéis a España, cosa es cierta
 que no se muda el gato con el dueño.
 Adiós, Fenisa; adiós gato del gato;
 adiós, cabo de Gata, cuyo espejo
 puede servir de ejemplo y de recato.
 Pero permita Dios que tu pellejo
 antes de un mes, por tu bellaco trato,
 sirva de gato a un avariento viejo.

Farewell to Sicily, and Island plot.
 Farewell Palermo, frank and open port
 where all the merchants of this world make sport,
 and greed destroys what little sleep they've got.
 Farewell, poor kitty, tiny little tot.
 You live, though our dead hopes you did abort.
 You don't return to Spain, so the report
 that cats move with their owners is pure rot.
 Goodbye, Fenisa, cat who caught the kitty.

¹⁰ Fenisa: «Si me *regalas*, ¿no es justo?»; «If you'll *pay* court, then it's arranged» (*Fenisa*, v. 314).

¹¹ *Don Alonso*: «Esta es acción cortesana.» *Don Toribio*: «Más me huele a corte-enferma.» *Don Alonso*: «At court we all talk this well.» *Don Toribio*: «This well?! Talk this sick you mean!» (*Guárdate*, vv. 1551-3). Otro ejemplo en la misma obra es la confusión que surge en torno a la palabra *guardainfante*: «¿Qué infante tiene / mi prima, que éste le guarde?» *Fathingale*: «To think a father would scale / her wall on that!» (vv. 2926-7).

¹² *Guárdate*, vv. 1967ff.

Goodbye, Cape Cat, whose rocky crags are threat
that we should take heed of and marvel at.

May God unpeel your skin to make a pretty
cat-purse so you can be some miser's pet,
and thus repay your scheming tit for tat. (vv. 2096-2109)

Normalmente, traduzco de arriba hacia abajo, siguiendo el orden de las cosas, pero los juegos de palabras exigen que se traduzca al revés. Hay que comenzar con el juego, resolver las tensiones entre el sentido literal y el efecto cómico y luego traducir para atrás a fin de preparar el campo para el juego. Lo mismo ocurre cuando una imagen clave da sentido a una escena o en cualquier momento en que el lenguaje —cualquier lenguaje— llega a dominar. La regla, si ha de haber reglas en una labor tan idiosincrática como es la traducción, es comenzar siempre con el clímax y luego trabajar para que éste surja de una manera natural e inevitable.

Una clase muy diferente de problemas presenta el lenguaje alusivo. La comedia del Siglo de Oro, como el teatro de cualquier época, trabaja sobre un patrimonio cultural común y presupone que el público comparte toda una serie de conocimientos, los cuales no tienen necesidad de ser explicados. Estos conocimientos pueden ser de índole política (el duque de Lerma), mitológico (Circe), cultural (la noche de San Juan), geográfico (Medina/Olmedo)... Para el traductor, el problema surge cuando la alusión es tal que el público moderno de habla inglesa no ha de tener idea de lo que significa. El traductor puede tratar el problema de dos maneras: si la traducción se destina para la lectura, la alusión puede repetirse sin más y explicarse mediante una nota a pie de página, o si es más complejo o central para la comprensión de la obra, en el ensayo introductorio. Si la traducción es para ser representada la cosa es mucho más difícil. Una solución es la glosa, la adición de una frase que explica el sentido de la alusión. Un ejemplo breve es la alusión a los godos en *El anzuelo de Fenisa*: «¿Españoles? Haránse de los godos» (v. 1905). En el siglo XVII en Madrid no hacía falta decir que esto se refiere al orgullo de linaje del que presumen los godos. La pequeña glosa inglesa da esta clave: «Spaniards? Proud as Goths». El peligro es romper el fluir de la escena mediante largos rodeos y explicaciones. Mucho mejor, cuando se pueda, es dejar que los actores comuniquen el sentido de la alusión. Por ejemplo, en la misma comedia hay una referencia cómica al culteranismo que da lugar a que el capitán Orozco se declare imitador de Laso y de Manrique (v. 1921). Reconocí la utilidad de explicar los dos estilos brevemente en una nota. No glosé en el texto, porque me pareció que los actores podrían con un gesto de la mano diferenciar entre los versos intrincados que «destila en alambique / la culta musa» (v. 1919-20) y los versos llanos de Garcilaso. Confiaba en que la nota al pie de página indicaría al director en cuyas manos cayera la traducción que debería preocuparse por señalar la diferencia.

Un caso muy especial es cuando el texto español busca la comicidad en la mezcla de idiomas. El portugués, el italiano y el latín eran tan conocidos en España que el dramaturgo podría acercarse a ellos macarrónicamente con gran efecto.

Después de ensayar con los actores, lo ideal es observar a continuación el efecto que tiene su obra —mi obra— sobre un público virgen en la comedia. Si ellos la siguen con atención, se ríen con el gracioso, lloran con las quejas, toman de la mano a sus compañeros o compañeras en las escenas amorosas y salen del teatro con las caras animadas, resueltos a volver a pasar otra noche en el Siglo de Oro, entonces Lope y Tirso y Calderón pueden dormir contentos en sus tumbas, sabiendo que los traductores que a ellos se han acercado, les hemos sido fieles.

