

HACIA LA TRADUCCIÓN REPRESENTABLE

MICHAEL McGAHA
Pomona College

HAY un creciente interés por la comedia del Siglo de Oro en Estados Unidos. Muy a menudo recibo cartas y llamadas de directores de teatros universitarios y profesores de literatura comparada que se interesan por enseñar o representar comedias clásicas y buscan traducciones adecuadas al propósito. Ya era hora de que se interesaran, porque la ignorancia del teatro áureo —uno de los caudales dramáticos más ricos del mundo entero— entre los profesionales del teatro y, por consiguiente, entre el público de los países de habla inglesa ha sido hasta ahora poco menos que escandalosa. Como especialista en el campo y amante del teatro clásico, quiero hacer todo lo posible para fomentar este nuevo interés. Pero me veo en un aprieto, porque la triste verdad es que hay pocas traducciones que puedo recomendar. Muchas de las que existen son *pastiches* supereruditos del teatro isabelino inglés, que momifican las comedias en un lenguaje y un estilo incomprensibles para la mayor parte del público moderno, convirtiéndolas en piezas de museo. Otras son toscas adaptaciones que a veces captan la esencia de la trama, pero prescinden de su belleza formal. Es de esperar que en un futuro próximo la nueva demanda produzca un florecimiento de traducciones de la comedia clásica inigualado hasta ahora; y, de hecho, esto ya está ocurriendo¹. No obstante, este aumento en la cantidad de las traducciones asequibles no constituirá una mejora a menos que los nuevos traductores sepan evitar los errores del pasado. El momento presente parece especialmente propicio, pues, para

¹ Durante los últimos cinco años se han publicado más traducciones de comedias que en los quince años anteriores. Tres casas editoriales en particular han fomentado esta actividad: Aris & Phillips en Inglaterra, Dovehouse Editions (Carleton Renaissance Plays in Translation) en el Canadá y Trinity University Press en Estados Unidos.

Desgraciadamente, la última ha dejado de existir, pero parece que la Bilingual Review Press de Tempe, Arizona, va a seguir publicando la serie de traducciones iniciada por Trinity.

unas reflexiones sobre los problemas especiales que presenta la traducción de la comedia.

Toda traducción literaria es, al fin y al cabo, una traición, porque la meta del traductor —llevar el contenido y la forma de una obra literaria de una lengua a otra, sin que la traducción pierda ningún matiz del original— es imposible. La mejor traducción será siempre una aproximación. Hay traducciones que son mejores que el texto original —y muchísimas más que son peores— pero no hay ninguna que reproduzca el original con absoluta exactitud. El traductor siempre da gato por liebre. Como todas las perogrulladas, éstas contienen su grano de verdad. A menudo los administradores universitarios —rectores, decanos, etc.— insisten en que la traducción no es una rama lícita de la «erudición» y, por consiguiente, no puede tomarse en serio a la hora de pensar en nombrar un profesor numerario, ascenderle, o aumentarle el sueldo. Esta infravaloración de la traducción es consecuencia de la supina ignorancia de los administradores universitarios, quienes consideran la traducción como labor de amanuense y no como trabajo intelectual. Esta situación ha contribuido bastante a la falta de traducciones adecuadas, porque el hecho es que la mayoría de los traductores de la comedia son profesores de literatura. Los únicos que pueden permitirse el lujo de dedicarse a esta tarea ingrata son los que ya tienen plena seguridad profesional y no corren el riesgo de ser tachados de «meros traductores». Lo que no comprenden las autoridades universitarias es que traducir bien una comedia es una tarea mucho más complicada y difícil de lo que parece a primera vista.

¿Cuáles son las cualidades más necesarias o deseables en el traductor de la comedia? 1) El requisito obvio es *tener un dominio excelente de los dos idiomas*. En la gran mayoría de los casos, es preferible traducir de la lengua extranjera a la lengua nativa, porque son poquísimas las personas que pueden adquirir y usar una segunda lengua con las misma facilidad y dominio que tienen en su lengua materna. Pero el dominio de los idiomas dista mucho de ser suficiente en el caso del traductor de una comedia; es esencial 2) *tener experiencia práctica del teatro*, o de no tenerla, colaborar con un profesional del teatro. Es precisamente esta preparación la que más suele faltar en los traductores académicos; y a esto se debe que tantas traducciones sean irrepresentables. Como se ha señalado muchas veces, el texto de una obra de teatro es como la partitura de una sinfonía; sólo cobra vida en la representación. Nadie estaría tan loco como para ponerse a escribir una sinfonía sin saber cómo suenan los instrumentos: es igualmente absurdo escribir para el teatro sin haber experimentado la producción. Lo primero que hay que hacer al traducir un pasaje es leerlo en voz alta, saboreando la musicalidad del lenguaje; lo último es recitar la traducción para ver si reproduce en lo posible la «música» del original, y si se puede pronunciar, y ser comprendida con facilidad.

3) El traductor de la comedia *tiene que ser poeta*, porque la comedia es *poesía dramática*. Y para ser poeta, se exige mucho más que el dominio de las reglas de la prosodia. En efecto, la poesía de la comedia tiene, por lo general, poco que ver con el número de sílabas en el verso o con la rima. Se encuentra más bien en la

musicalidad del lenguaje y en el poder evocador de las imágenes. A mi parecer, las traducciones en verso casi nunca funcionan, en primer lugar porque el público contemporáneo ya no está acostumbrado al teatro en verso; y más importante, porque las exigencias del metro y la rima estorban la captación del sentido del original. Creo que la prosa poética sirve mucho mejor, porque es capaz de dar el mismo efecto de lenguaje artificial, elevado, sonoro que se encuentra en el original.

Pero lo absolutamente imprescindible en un traductor es 4) *que sea un excelente crítico literario*. Esto significa en primer lugar conocer a fondo la obra total del dramaturgo y la tradición dramática de la que forma parte, y estar alerta siempre a su uso particular de las palabras. ¿Cuáles son las palabras clave en la obra de este escritor? ¿Las que aparecen con más y menos frecuencia? ¿Las que eran neologismos en su época; las que formaban parte de la lengua vulgar? ¿Qué connotaciones especiales tiene una palabra en particular en su obra?

Cada traducción es necesariamente una *interpretación*. Es así porque el texto original, por sencillo que sea, siempre ofrece ambigüedades y elipsis que no son reproducibles en la traducción y exigen ser aclarados. Los matices suplidos o restados por el traductor afectan, a veces de manera muy sutil, a la comprensión de la obra por parte del público. Y aquí no se trata meramente de palabras ni siquiera de ideas, sino también de sintaxis, nivel retórico, tono, ritmo, y hasta del efecto fonético (sonidos ásperos, suaves, etc.). El traductor tiene que andar con mucho tiento entre la Escila de una excesiva reverencia hacia el texto original, que puede resultar en un «Spanglish» incomprensible y bárbaro, y el Caribdis de un menosprecio licencioso de la intención del autor (hasta el punto en que esa intención sea recuperable).

Creo que todo esto quedará más claro si comparamos una serie de traducciones de un solo pasaje. He escogido, casi al azar, un breve pasaje de unos trece versos de romance del primer acto de *Fuenteovejuna*. La obra es especialmente adecuada al propósito por ser la más traducida de Lope, con seis versiones, de las que he podido consultar cinco². El pasaje es aparentemente muy sencillo y directo, y no ofrece mayores dificultades al traductor. Se trata del momento en el que el Comendador encuentra a Laurencia en el campo, donde ella está descansando después de lavar la ropa en el arroyo. Cuando ve al Comendador, le pide permiso para volver al trabajo, y él contesta:

Aquesos desdenes toscos
afrentan, bella Laurencia,
las gracias que el poderoso
cielo te dio, de tal suerte
que vienes a ser un monstruo.
Mas si otras veces pudiste

² La que no he podido ver es la de William E. Colford (Nueva York, Barron's, 1969). Una séptima versión, del Profesor Victor Dixon, va a ser publicada próximamente por Aris & Phillips en Inglaterra.

huir mi ruego amoroso,
 agora no quiere el campo,
 amigo secreto y solo;
 que tú sola no has de ser
 tan soberbia, que tu rostro
 huyas al señor que tienes,
 teniéndome a mí en tan poco³.

Como se puede ver, el lenguaje es de una elegante sencillez. No contiene hipérbaton ni juegos de palabras; sólo hay dos arcaísmos («monstro», «agora»), que no ofrecen la menor dificultad de comprensión. La oración del seductor es una mezcla sutil de ruego lisonjero («bella Laurencia», «las gracias»), insulto («desdenes toscos», «monstro», «soberbia»), y amenaza, una pequeña obra maestra de insinuación en la que el Comendador invierte los valores usuales del lenguaje, convirtiéndolo en algo parecido al «Newspeak» de la novela *1984*. Comienza diciendo que los «desdenes toscos» (es decir, incultos, plebeyos) de Laurencia *afrentan* las gracias que el *poderoso* cielo le dio. El poderoso Comendador se ve a sí mismo como representante en la tierra —o, por lo menos, en Fuenteovejuna— del poderoso cielo; Laurencia, dice, se hace monstruosa comportándose como plebeya ingrata frente a él. El uso de la palabra *afrentan* es irónico, porque en realidad es el Comendador quien afrenta (es decir, deshonra) a Laurencia a través de su intento de seducirla o violarla. Antes, le rogaba *amorosamente*, pero ahora, dada la soledad del campo, podrá forzarla si ella sigue negándose a sus caricias y «teniéndole en poco». Cuando describe el campo como «amigo secreto y solo», es obvio que el campo, masculino, es amigo, cómplice («no quiere») de él, no de ella, porque va a impedir su posible huída. Los argumentos del Comendador fluyen naturalmente por libre asociación de ideas. Así, la palabra «solo», referida al campo, le sugiere que no va a permitir que ella sea la única («tú sola») que *soberbiamente* le resista. El soberbio, claro, es él, que insiste inmediatamente en que es «el señor que tienes»; y la palabra «tienes» le recuerda que ella le *tiene* en poco. La aliteración de las sibilantes, sobre todo en los últimos cinco versos («secreto», «solo», «sola», «ser», «soberbia», «rostro», «huyas», «señor», «tienes») sugiere fonéticamente el cuchicheo del seductor que se acerca al oído de su víctima para tentarla, y también el silbido de la serpiente cuando tentó a Eva. El uso de las consonantes oclusivas (t, p, k) en los dos versos finales («tienes», «teniendo», «tan poco») subraya la nota de amenaza violenta. La repetición enfática (*me, mí*) en el último verso hace hincapié en el egoísmo del Comendador y también reproduce el incoherente balbuceo de un hombre furioso.

De las cinco versiones que he visto, la más literal es la de Angel Flores y Muriel Kittell:

Such disdain, fair Laurencia, is an insult to the beauty Heaven
 gave you; it turns you into a monster. On other occasions you have

³ Cito por la edición de Francisco López Estrada. Madrid, Clásicos Castalia, 1979, pp. 81-82, vv. 786-798.

succeeded in eluding my desires-but now we are alone in these solitary fields where no one can help you. Now, with no one to witness, you cannot be so stubborn and so proud, you cannot turn your face away without loving me⁴.

A primera vista, esta traducción parece expresar lo más importante de lo dicho por el Comendador. Sin embargo, un análisis más detenido revela algunas adiciones, supresiones y cambios importantes. Han desaparecido los adjetivos «toscos», «poderoso» y «secreto». La sustitución de «gracias» por «beauty» empobrece el sentido más amplio del original. La palabra «desires» es menos delicada que los «ruegos amorosos» de Lope. Mientras el Comendador de Lope era seductor e insinuante, el de Flores y Kittell es grosero. Así, especifica: «where no one can help you», y por si esto fuera poco, añade: «with no one to witness». Y no se contenta con acusar a Laurencia de «soberbia» sino que añade «stubborn». Después de este lenguaje tan crudo, las palabras «without loving me», eufemismo por «sin que te posea», sorprenden por su delicadeza. Lo que más choca de la traducción es su falta de gracia, su prosaísmo.

Pasemos, entonces, a manera de contraste, a considerar la única traducción en verso, la de Roy Campbell:

This ugly kind of frown and fret
Insults my rank which you forget,
And does great havoc to the grace
Both of the figure and the face
Which heaven gave you. Though chance gave
You, other times, a way to save
Your virtue, now good fortune yields
These hushed, conniving, lonely fields
And you alone cannot deny
Your Master's rights, nor hope to fly
From one who holds you in control
And owns your house, your body, and your soul⁵.

La traducción de Campbell es también la que más amplifica el original, y esto no es pura casualidad. Tiene que añadir, parafrasear, y repetir para embutir el resistente contenido del original en el lecho de Procrustes constituido por el octosílabo yámbico inglés (*iambic tetrameter*). El metro es octosílabo, como el romance, pero el efecto producido no podría ser más diferente. El inexorable ritmo machacón de los yambos y la rima consonante en pareados oscurecen el sentido. El sonsonete resultante es cómico (de hecho, este metro ha servido frecuentemente desde el siglo XVII para el verso satírico en inglés, como en el muy imitado *Hudibras* de Samuel Butler).

⁴ In *Laurel Masterpieces of Continental Drama*, Vol. I. *The Golden Age*, ed. Norris Houghton. Nueva York, Dell Publishing Co., 1963, p. 37.

⁵ In *The Classic Theatre*, Vol. III. *Six Spanish Plays*, ed. Eric Bentley, Garden City, N. Y., Doubleday Anchor Books, 1959. p. 185.

Esta impresión cómica es reforzada por la aliteración en las palabras «frown and fret» del primer verso, palabras que asociamos en inglés más bien con los pucheritos infantiles que con el desdén de una mujer hecha y derecha. La frase «insults my rank which you forget», que anticipa el argumento final del Comendador, es totalmente superflua y parece deber su presencia sólo a las exigencias de la rima. Lo mismo puede decirse de la frase «both of the figure and the face», aunque tiene la virtud de permitirle al traductor emplear la palabra «grace», que se acerca por su origen y forma al original; no obstante, reduce el sentido de la palabra a «beauty» (el uso de la palabra a secas en el sentido español de «don natural que hace agradable a la persona que lo tiene» es arcaico e incomprensible en inglés). «Does great havoc to» es una traducción muy inexacta de «afrentan», sugiriendo violencia física en vez de deshonra. Como Flores y Kittell, Campbell suprime el adjetivo «poderoso». El Comendador de Lope jamás hubiera dicho que Laurencia había tenido la oportunidad «to save your virtue». Según su retórica, ella hizo mal en «huir mi ruego amoroso». El uso de la palabra «conniving» es un acierto para traducir «amigo», porque aclara que el campo es amistoso hacia el Comendador, no hacia Laurencia. La palabra «alone» también hace eco del «lonely» del verso anterior, exactamente como las palabras «solo» y «sola» del original, aunque falta todavía la aliteración de las sibilantes. El último verso («and owns your house, your body, and your soul») añade una nota de materialismo grosero que no está en el original («al señor que tienes»).

La traducción de Jill Booty comienza siendo bastante fidedigna, pero pronto se aparta del original para ofrecer una nueva interpretación de los motivos de Laurencia:

Sweet Laurencia, such rude behavior mingles strangely with the fair graces that Heaven has bestowed on you. Your actions should suit your looks, otherwise you will seem a monster of nature. But, Laurencia, if on other occasions you have fled from my gentle wooing, this time there is no need, for the countryside is a discreet and silent friend that will not carry tales. Why should you alone be so proud and haughty? Who are you that you can afford to scorn your master?⁶

«Rude behavior» traduce adecuadamente «toscos desdenes». Las paráfrasis «mingles strangely with the fair graces» y «your actions should suit your looks» aclaran por qué Laurencia le parece monstruosa al Comendador, aunque pasan por alto el empleo irónico de «afrentan». Booty también omite el adjetivo «poderoso». «Gentle wooing» es la traducción más exacta que hemos visto de «ruego amoroso». Pero cuando Booty amplifica «this time there is no need, for the countryside is a discreet and silent friend that will not carry tales», indica que el campo será amigo de *Laurencia*, callando su pecado, y que su anterior rechazo del Comendador fue motivado por su temor a la deshonra, no porque estaba enamorada de otro, ni porque el Comendador le inspiraba repugnancia. Cuando Booty convierte la última frase del Comendador de mandato («no has de ser») en

⁶ In *Lope de Vega: Five Plays*. Nueva York. Hill and Wang, 1961, p. 73.

preguntas retóricas, suaviza el tono del original. El Comendador con intención de persuadir en vez de imponerse como señor que reclama su derecho.

Esta misma interpretación aparece en la traducción de John Garret Underhill:

Sweet Laurencia, stay, nor obscure the beauty heaven has granted to my sight. If you have escaped my hand till now, the woods and fields will befriend us, for they are accomplices of love. Bend your pride and let your cheek flush as it has never done yet in the village⁷.

Lo mejor, para mí, de esta traducción es la belleza del lenguaje; Underhill ha escogido las palabras con cuidado, introduciendo una leve nota de arcaísmo que concuerda bien con el original. Sin embargo, falsifica el sentido de ese original por lo menos tanto como la versión de Flores y Kittell. Si el Comendador de ellos era demasiado grosero, el de Underhill es demasiado cortés. Si no fuera por la frase «escaped my hands», supondríamos que el Comendador y Laurencia eran amantes. Faltan la referencia a los «desdenes toscos» y la amenaza del poderoso a su súbdita. Cuando dice este Comendador, «the woods and fields will befriend us, for they are *the accomplices of love*», sugiere que Laurencia le desea a él tanto como él a ella, mientras que nosotros sabemos que lo que insinúa el Comendador de Lope es que va a aprovecharse de la soledad para violarla si ella le resiste.

La traducción de Ruth Fainlight y Alan Sillitoe —la más libre de todas (está enmarcada como una representación de la obra de Lope por un grupo de soldados republicanos durante la Guerra Civil)— parece bastante influida por la de Booty, pero introduce un nuevo cariz:

Such primness doesn't suit you, Laurencia. You should act as womanly as you look, if not, you go against nature. You've often given me the slip, but now we're alone. Come, there aren't any witnesses. The friendly and secret countryside won't betray you or me. This sylvan greenery stirs my blood.

Laurencia.—But not mine, my lord.

Guzman.— You've no right to be so proud with you lord and disobey him⁸.

«Primness» (melindres, pudor afectado) es mucho menos fuerte que «toscos desdenes»; el Comendador de esta versión parece reprocharle a Laurencia el comportarse como una chica bien de la época victoriana. Esta es la única de las cinco versiones que no sólo suprime el adjetivo «poderoso» sino que omite toda mención del cielo. La paráfrasis «You should act as womanly as you like, if not, you go against nature» es casi igual a la de Booty, pero en un inglés más moderno y

⁷ In *Poetic Drama*, ed. Alfred Kreyborg. Nueva York, Modern Age Books, 1941, p. 431.

⁸ *All Citizens Are Soldiers*. Londres, Macmillan, 1969, p. 20.

coloquial (omite el arcaico —en sentido tanto como en forma— «monstro»). Este Comendador comienza diciendo que «there aren't any witnesses» y que «the friendly and secret countryside won't betray you», pero luego revela su egoísmo cuando añade «or me». También es muy moderna la frase inventada por Fainlight y Sillitoe: «This sylvan greenery stirs my blood», con la que reemplazan el deseo de imponerse (motivo fundamental del violador, según muchos psicólogos) por el mero cachondeo. Sólo cuando Laurencia replica «But nor mine, my lord», el Comendador la acusa de soberbia desobediencia. Esta traducción también peca de prosaica y de coloquial en exceso.

Ahora veamos si pueden aprovecharse los aciertos de las cinco traducciones examinadas y suplir sus defectos para crear una versión a la vez más fiel a la forma y al sentido del original y más representable. Nuestra versión reza así.

My fair Laurencia, that uncouth disdain dishonors the charms that powerful heaven gave you, making you a monstrous travesty. But if at ohter times you managed to flee my gentle wooing, the conniving secrecy of these lonely fields will stop your sly escape this time. You alone will not succeed in proudly turning your back on me, belittling your master.

Comienza introduciendo un ritmo levemente artificial. La primera frase puede leerse como combinación de dos pentámetros yámbicos (My fáir Laurén-cia, thát uncóuth disdáin / dishónors the chárms that póweful héaven gáve you), la forma poética más distintiva del inglés, por ser la que más se acerca al ritmo del habla normal, exactamente como pasa con el verso de romance en español. Aunque no lo sigue con absoluta regularidad, reaparece en frase como «But íf at óther tímes», «these lónely fíelds will stóp your sly escápe», etcétera. El empleo de las palabras «uncouth», «dishonors», y «powerful» es dictado por nuestra interpretación del sentido y del tono irónico del texto. La palabra «lonely» hace eco de «alone», reproduciendo el eco de «solo», «sola» en el original. La aliteración de las sibilantes es reproducida en «stop your sly escape this time», y la última frase emplea las consonantes oclusivas («**p**roudly **t**urning your **b**ack») como lo hace el original. Lo que no he podido reproducir de manera totalmente satisfactoria es la repetición de «tienes, teniéndome» y de la **m** («teniéndome a **m**í») de los últimos versos. Lo más cerca que he podido llegar es «**me**, belittling your **m**aster».

Espero que estas reflexiones, basadas en mi propia experiencia de traductor, de lector de traducciones y de actor, sean de alguna utilidad a los traductores noveles. Lo que más falta hace hoy son traducciones que respeten el sentido y la forma del original y que sean representables. Sólo cuando las haya, el teatro clásico español por fin gozará del aprecio que merece por parte del público de habla inglesa.