

ALGUNOS PROBLEMAS EN TORNO A LA TRADUCCIÓN DEL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

KENNETH MUIR
University of Liverpool

EN un artículo previo¹ examiné tres traducciones de *El alcalde de Zalamea* (de Fitzgerald, Honig y Mitchell) y traté de señalar lo que yo juzgaba que eran deficiencias de estos traductores, tanto en la teoría como en la práctica. No había intentado traducir esta obra en particular; Ann L. Mackenzie y yo, que nos proponíamos principalmente aumentar el repertorio de compañías de teatro anglo-parlantes, habíamos evitado por lo tanto obras que ya estaban en circulación en versiones inglesas. En consecuencia, no hemos hecho una competencia directa a otros traductores y me parece justo y a propósito exponer los principios que hemos seguido (los cuales han sido mencionados a grandes rasgos en *Three Comedies*²), examinar nuestros respectivos problemas y mostrar cómo hemos intentado resolverlos.

Todas las traducciones de obras maestras son naturalmente fracasos relativos, especialmente cuando el traductor piensa que puede mejorar el original. Fitzgerald, a mediados del siglo XIX, dio por sentado que el conceptismo y culteranismo de Calderón era de pésimo gusto, que pecaba exceso de retórico y que era preciso podar sus imágenes de una forma drástica. Pero no compete a un traductor alterar el original según su propio gusto o el de su época. Yo empecé a traducir a Calderón después de haber pasado treinta años estudiando a Shakespeare; había editado varias de sus obras y había actuado en muchas otras; había escrito sobre su utilización de la retórica, sobre sus imágenes y sus juegos de palabras. Las características de Calderón, tan deploradas por Fitzgerald, son las que nos gustan y hemos tratado de comunicar. Además, y muy personalmente, a mí siempre me habían interesado las cuestiones de la representación y la recitación del drama

¹ *Bucknell Review*, 1989.

² *Three Comedies of Calderón* traducidas por Kenneth Muir and Ann L. Mackenzie. University of Kentucky Press, 1985, VII-IX.

compuesto en verso. Ann Mackenzie y yo sabíamos que las traducciones de obras dramáticas deberían ser un vehículo aceptable para los actores y tan satisfactorias para los espectadores como para los lectores.

Este requisito de aceptabilidad presenta algunos problemas obvios para el traductor. El metro poético del que Calderón hace uso preferentemente y de una forma variada y magistral es el romance, pero éste no corresponde a ninguna forma inglesa: sus características esenciales no se pueden reproducir en inglés. Un problema parecido ocurre con las numerosas formas de estrofa utilizadas por Calderón cuando se aparta del romance: décimas, endechas, octavas, redondillas, silvas pareadas y demás.

A pesar de los intentos de varios poetas, desde Dryden a T. S. Eliot, de utilizar el verso en obras dramáticas serias, ahora casi ya nadie lo hace. Shakespeare, efectivamente, experimentó con el verso rimado y al escribir los sonetos y sus poemas narrativos *Venus and Adonis* y *Lucrece*, intercaló una gran cantidad de versos rimados en sus obras, dejándose influir, quizá, por la práctica de los poetas senequistas ingleses. Hay sonetos, pareados y cuartetos en *Love's Labour's Lost*, en *A Midsummer Night's Dream* y también en *Richard II*. Mas digno de mención es que los amantes de *Romeo y Julieta* se recitan sonetos uno al otro en su primer encuentro y, puesto que los sonetos eran primordialmente un tipo de poesía amorosa, su uso podría haber alertado a los espectadores sobre el surgimiento del amor. Pero en las últimas obras los endecasílabos sueltos (el «Blank Verse») habían llegado a convertirse en la forma normal del drama. Cuando Shakespeare optó por la rima, lo hizo para acentuar los efectos dramáticos: la utilizó para los versos satíricos de Iago (*Othello*, segundo acto), para el estribillo moralizante de Edgar (*King Lear*, Acto 3), para la obra representada ante Claudio en *Hamlet*, para los espectáculos organizados por Próspero en *The Tempest* (Acto 4).

Los endecasílabos sueltos son ahora la forma normal, casi la forma inevitable, del drama poético en Inglaterra. Tanto es así, que durante lo que llevo de vida los espectadores se han mostrado cada vez más reacios cuando han tenido que escuchar largos pasajes en verso rimado y los actores han contribuido en cierta medida a fomentar esta sensación de incomodidad, apresurándose a declamar la palabra rimada como si se avergonzaran de ella. Los espectadores que asisten a una representación de cualquier drama en verso rimado dan la impresión de ser un grupo de personas aburridas, escuchando un recital de poesía en lugar de ser los espectadores de una obra dramática que están disfrutando de ella. Si esto pasa en Inglaterra en la actualidad con representaciones del prestigioso Shakespeare, mucho más arriesgado sería utilizar grandes pasajes de versos rimados al traducir al inglés las obras de Calderón para su representación en el escenario³.

Hay otro punto digno de mención. Mientras que los más avisados de entre los espectadores de la época de Calderón habrían sido capaces de identificar las silvas pareadas y las redondillas, no es éste el caso de los espectadores angloparlantes modernos y seguramente mostrarían su desagrado ante una traducción

³ Hago caso omiso del hecho de que la rima es difícil de compaginar con la precisión.

que intentara variaciones parecidas. Shelley admiraba enardecidamente las octavas en las que Carlos describía su amor por Ana Bolena⁴, pero si un traductor adoptara la misma forma de estrofa no tendría el mismo efecto hoy día sobre un público inglés. (La versión de Medwin, revisada por Shelley, no estaba pensada para su representación.)

Los endecasílabos sueltos son el único medio poético que tiene probabilidades de éxito con un espectador inglés de la actualidad. En América puede que no sea así y es comprensible que Edwin Honig quisiera evitar lo que él denomina⁵ «the metronymic rhythms, diction and inversions of the seventeenth century», pero ésta es una descripción que resulta absurda e inaplicable respecto a la poesía de Shakespeare, Webster y Middleton, y también, sin lugar a dudas, a la de Jonson, Chapman y Ford. Es evidente, por otra parte, que una dicción completamente moderna apartaría a la obra de España y del siglo XVII y daría una impresión tan artificial como los ridículos intentos hechos por algunos imprudentes de modernizar el lenguaje de Shakespeare.

Podemos citar un pasaje de endecasílabos sueltos para ilustrar lo que tratábamos de hacer. Pertenece al segundo acto de nuestra traducción de *Mañanas de abril y mayo*, en que Clara se quita el velo y sorprende al galanteador, Hipólito⁶:

Clara.—My gallant sir,
Now I'm unveiled, I'll speak to you in words.
I'm the dumb lady who behind her veil
Explained herself in dumb-show. I believed
It was small matter for congratulation
That one mere male should lord it over us,
And so I sought an opportunity
To snatch some laurels from him. I chose to triumph
By my disguising. You imagined —vain
And foolish as you are— that in a trice
You had transfixed the hearts of all the beauties
Parading in the Park. Not so, Sir Flirt.
Now learn your lesson; recognise the fact
That your behaviour gives a bad impression
Of love which you profess. This healthy lesson
Leaves Phyllis now avenged for Fabio's scorn.
And were it true I was in love with you
And came to seek you out of jealousy,
The pleasure I received from my revenge
Would be enough to root out any love

⁴ Shelley, *Letters*, ed. por F. L. Jones (1964), II, 155. Una parte de la versión de Medwin, revisada por Shelley, se halla impresa en cualquier edición de las poesías de Shelley. La versión entera es más difícil de consultar, pero véase el artículo de Ann L. Mackenzie, incluido en el presente volumen.

⁵ Edwin Honig, *Four Plays* (1961), XXV.

⁶ *Three Comedies*, 110-11.

That I had left for you. I am avenged,
So long as you're aware my jealousy
Was of myself, and no one else.

Se podrá comprobar, espero, que las críticas de Honig sobre los endecasílabos sueltos no tienen razón de ser. No hay ninguna cadencia metronómica obvia, no hay ni una sola inversión, no hay una dicción arcaica. Sin embargo, no hay palabras que hubieran resultado discordantes a mediados del siglo XVII, nada incongruentemente moderno. El pasaje muestra, además, los sentimientos feministas de la heroína ante los cuales los espectadores modernos pueden reaccionar favorablemente.

En consecuencia, los endecasílabos sueltos, nos parece ser la opción ineludible. Ahora bien, naturalmente hay pasajes en los que los versos sueltos no irían bien y un caso puede ser el de los chistes y chismes de los criados o graciosos, como por ejemplo Pasquín en *La cisma de Inglaterra*; en este caso, la prosa es más adecuada, al igual que en cualquiera de las obras isabelinas o jacobeanas.

Hay algunos otros pasajes en los que el «Blank Verse» debe descartarse. En *La dama duende*, por ejemplo, Don Juan recita un soneto improvisado a Doña Beatriz, a lo cual ella contesta con otro soneto. El traductor se ve obligado a retener la forma de soneto, aunque ello conlleve una cierta pérdida de precisión en el significado⁷. Igual sucede en las muchas canciones intercaladas en las obras de Calderón, en las cuales también es necesario que el traductor use la rima, aunque se aparte del tipo de rima original. Tenemos por ejemplo la famosa letrilla de Góngora que se imita en el último acto de *La cisma de Inglaterra*.

Aprended flores de mí
lo que va de ayer a hoy
que ayer maravilla fui
y hoy sombra mía aún no soy.

Wolsey oye la canción y tanto él como la reina tienen buenas razones para sentirse identificados con ella.

Lovely flowers, learn of me
How long the way
Between today
And yesterday;
For yesterday all men could see
My splendour bright, and now today
I'm but the shadow of my former light.

Otro ejemplo se encuentra en la escena con que comienza *El mayor monstruo, los celos*, y en la cual hay una canción en loor de Mariana que concluye de esta manera:

⁷ Honig también conserva los sonetos en *A secreto agravio, secreta venganza*.

Fuentes, su espejos sed:
Corred, corred;
Aves, su luz, saludad:
volad, volad:
flores, sus sendas lucid,
venid, venid:
y a poner paz en lid
de su cielo berjel,
aves, fuentes y flores,
venid, volad, corred.

Be her mirrors, streams,
Hasten, hasten, birds,
Salute her radiance;
Fly, o flowers, fly
Deck her path at once.
In order to bring peace
To these Elysian bowers,
Birds, and streams, and flowers,
Come! Hasten, hasten! Fly⁸!

Se presenta un problema aún más difícil para los traductores por cuanto un personaje improvisa variaciones sobre un tema que le ha sido dado por otro. La fórmula elegida para resolverlo se puede ilustrar con dos ejemplos. El primero pertenece a *Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara⁹.

En el Acto II Inés recita versos que ha compuesto en quintillas a base de un cuarteto original de Lope de Sosa¹⁰:

Mi vida, aunque sea pasión,
no querría yo perdella,
por no perder la razón
que tengo de estar sin ella.

Puesto que está componiendo una glosa sobre estos versos, sus cuatro estrofas tendrían que terminar con uno de los versos del cuarteto. En mi versión, escrita hace doce años, aunque acaba de publicarse¹¹, decidí no tener en cuenta este requisito, pero para hacer ver que Inés estaba recitando, usé pareados que rimaban¹²:

Although my life is made of suffering,
I would not lose it, whate'er pain it bring.

⁸ Hay una canción parecida en el auto *El veneno y la triaca*.

⁹ Ed. Manuel Muñoz Cortés, Madrid, 1948.

¹⁰ Véase la nota a II, 345 (*ed. cit.*).

¹¹ *Inés Reigned in Death*, traducida por Joseph R. Jones y Kenneth Muir. Lexington, The Windell Press, 1988.

¹² II, 207 y ss.

O Nise, once I saw myself as blest:
One moment in your grace, now you detest.
Cupid has changed his arrows for harpoon:
That's not enough to make my death a boon.

I love my life since you permit my love.
The soul, which animates my life, went off,
Although I gave it shelter in my breast.
Since it was yours and mine, this way is best.
I would not lose it, save as sacrifice
And ultimate tribute to your beauteous eyes.

Will and Intelligence have been man's guide:
Since I was man, Reason has been my pride,
But now that Cupid has me in his power,
My passion is so strong, the very hour
I lost you, I would lose my reason too,
O lovely woman, since my reason's you.

Once I saw you, I lost my liberty.
Submissive to your will, I hoped to see
Some mercy from you; but your influence,
Nise, governs my stars, and it is thence
My fate is harsh: by Fortune's stern decree
I still must live, despite her enmity.

Cuando se me presentó el mismo problema diez años más tarde, con más edad y experiencia, decidí hacer que la glosa se ajustara a los requisitos del género. Jane Seymour en *La cisma de Inglaterra* canta cuatro versos de Liñán de Rianza¹³ que yo he traducido así:

En un infierno los dos
gloria habemos de tener:
vos en verme padecer,
y yo en ver que lo veis vos.

Now we are both in hell,
We can some pleasure gain,
You, who love torture well,
I, that you see my pain.

Yo di por sentado que era esencial mantener en la traducción estos cuatro versos para concluir las cuatro estrofas. Mantuve el sentido general del original, al mismo tiempo que me permití una cierta libertad, por otra parte necesaria. Utilicé una estrofa de nueve versos, en lugar de una de diez. La cuarta estrofa ejemplifica lo que traté de hacer:

Aunque yo contento espero
de que mudaros podéis;

¹³ Texto editado por Ann L. Mackenzie, traducción de Kenneth Muir (en prensa, 1989).

pues en tormento tan fiero,
si sé que me aborrecéis,
vos también sabéis que os quiero.
El Amor vive, que es dios,
mas no el aborrecimiento;
y así esperemos los dos,
vos en ver lo que yo siento,
y yo en ver que lo véis vos.

Yet does muy hope remain
That you may change your mind;
At least, in hellish pain,
I know your scorn of me,
And that you know my love.
Love, a god, survives,
But hatred perishes,
And Hope, unceasing, strives,
Ay, that you see my pain.

El intercambio de *Ay* por *I* en el último verso de esta estrofa me permitió, valiéndome de una sutileza que no estaba en el original pero que no es ajena a la práctica calderoniana, conservar el sonido del verso.

Hubiera sido mejor, sin duda, si hubiera podido conservar la estrofa de diez versos y el rígido sistema de rima del original, pero quizás la glosa de la Reina quiere ser solamente una improvisación hábil pero no muy profunda, hecha a base de los versos originales. Cuando el Rey elogia la glosa, Pasquín comenta que es solamente «razonableja» y yo me daría por contento con igual veredicto para la traducción.

Nuestro principal objetivo al traducir a Calderón, como ya he mencionado, ha sido ampliar el repertorio de obras asequibles en versiones inglesas. Con Vélez, Joseph R. Jones y yo intentamos sacar a la luz un texto de lectura, satisfactorio para una edición limitada y exquisita, pero sin pensar en la representación. Ninguna de nuestras traducciones tuvo que competir con las de otros traductores. Sin embargo, al tener en cuenta las dificultades que tanto ellos como nosotros hemos tenido que resolver, considero que todos hemos probado diferentes maneras de llevar a cabo una tarea casi imposible. En último término, solamente se descubrirá hasta qué punto hemos tenido éxito o hemos fracasado con la prueba por excelencia que es la representación, la puesta en escena¹⁴.

¹⁴ Ha habido tres producciones por parte de los departamentos de estudios dramáticos en los Estados Unidos. Se están estudiando las posibilidades de representaciones profesionales en Inglaterra y América.