

REFLEXIONES FILOLÓGICAS SOBRE LA TRADUCCIÓN DEL SONETO

Carmen Pérez Romero
Universidad de Cáceres

Cuando el traductor se enfrenta a un texto de las características del que nos ocupa en estos momentos, sabe las grandes dificultades que se le van a plantear para llevar a cabo la doble labor de descodificación del mensaje encerrado en el texto y su posterior recodificación en lo que será la traducción. Esa dificultad intrínseca del texto lo convierte en algo atractivo y sugerente. "Plus un texte est rempli de difficultés", comenta Haroldo Campos (1973: 74), "plus il sera récréable, plus il offrira une possibilité de récréation"; y toda traducción tiene una buena dosis de recreación. "El traductor", dice Elvira Dolores Maison (1983: 47), "es un consumidor que reproduce el objeto consumido". Por su parte, Kelly (1979: 61) entiende que existe "a continuous life between original and translation, based on language constants". Esa vida explica por qué es imposible la existencia para la traducción sin el original.

No es cuestión de entrar aquí en los distintos planteamientos que para la teoría de la traducción establecen los lingüistas, los hermeneutas o los deconstruccionistas, pero parece oportuno afirmar que la traducción debe ser una recreación interpretativa del texto original. Este fenómeno se da incluso en la traducción interlingüística efectuada a diario por el hablante, que se convierte en traductor desde el momento en que repite lo dicho anteriormente por él mismo o por otro mediante el uso de palabras diferentes.

La cualidad subsidiaria del traductor no puede eliminar el hecho, ya reconocido por Mounin, siguiendo las ideas del Círculo de Praga, de que

"la traduction reste un art - mais un art fondé sur une science" (Kelly, 1979: 66).

La dependencia científica que enlaza al traductor con el autor original no puede eliminar del todo el hecho de que lo que ha de verter es una obra de arte. Naturalmente nos referimos a la traducción del texto literario. Por lo tanto, todo cuanto se diga está íntimamente ligado a la traducción poética. Incluso Proust - En el tomo III de *A la recherche du temps perdu*, escribe:

"Le devoir et la tache d'un écrivain sont ceux d'un traducteur" (García Yebra, 1983: 278)

y éste reconoce la semejanza que existe entre la misión del autor y la del traductor. Esta idea es compartida por Paul Valéry, quien equipara la misión del poeta y la del traductor. Éste se convierte, a su vez, en una especie de "medium" cuya misión consiste en transmitir a un tercero un mensaje no siempre fácil de desentrañar. Por eso, cuando nos encontramos con textos de indiscutible valía, debemos recordar que

"... la traducción de poesía es una tarea que, en principio, sólo puede realizarse mejor o peor, nunca perfectamente" (García Yebra, 1983: 49).

No obstante, cada traducción tiene cierta dosis de interpretación e incluso de creación. Para Octavio Paz (1979: 14),

"Each translation, up to a point, is an invention and so constitutes a unique text".

El traductor, que trabaja "always under the spell of the originals", según expresión de Borges (1972: 7), inexorablemente tiene que plantearse una serie de consideraciones incluso previas a la labor semasiológica - y, por ende, a la actividad onomasiológica -; es decir, ha de establecer toda la gama de coordenadas que confluyen en dicho texto para abordar la interpretación del mismo con la mayor profundidad posible. Las coordenadas en cuestión pertenecen, unas al ámbito espacial y otras a la dimensión temporal con la acumulación de datos histórico-culturales que pueden detectarse en el texto.

Es evidente que el acercamiento espacio-temporal entre la lengua del texto original y el sistema lingüístico receptor facilitará, para el traductor, el acceso a las alusiones culturales recogidas en el texto de partida y la posible plasmación de las mismas en el de llegada. Por el contrario, el alejamiento entre los conceptos de espacio y tiempo en relación de una lengua y otra dificultará, en proporción directa, la interpretación y la subsecuente versión del mismo.

* * *

Los sonetos de Shakespeare deben ser encuadrados en la posición planteada en segundo lugar: desde el punto de vista espacial - y consiguientemente lingüístico - existe una considerable distancia. El inglés y el español, no sólo proceden de dos ramas bien diferenciadas del indoeuropeo, sino que su diacronía respectiva ha seguido derroteros muy alejados entre sí, incluso a pesar del elevado porcentaje de voces latinas existentes en el primero. Tanto en sintaxis

como en morfología, cada lengua funciona dentro de una normativa diferente: el monosilabismo predominante en la lengua inglesa frente al polisilabismo generalizado en la española es uno de los primeros problemas que se plantean a la hora de verter un texto en verso sometido a un metro determinado. Por otra parte, la prosodia y la métrica inglesas también difieren de las españolas, siendo la base de la métrica española, la rima y el verso considerado en su dimensión silábica, y la inglesa, cuya base es la aliteración y el valor acentual en el verso.

Por lo que se refiere a la cuestión temporal, también nos encontramos con una considerable dificultad. Son casi cuatro los siglos que separan *The Sonnets* de mi versión de los mismos, si aceptamos la opinión generalizada de que Shakespeare compuso su secuencia entre la última década del siglo XVI y la primera del XVII (Chambers, 1963: 561-2. Wilson, 1985: 11 y 21-5. Pilar Abad, 1986: 241-78. Pérez Romero, 1987: 9 y ss. Pérez Romero y Montserrat Martínez Vázquez, 1990: 5-47).

La lejanía espacio-lingüística unida a la temporal es, pues, evidente. Los datos históricos de que disponemos son escasos y a veces no fidedignos. Si es muy poco lo que sabemos del Poeta, menos aún del Amigo, de la Amante o del Poeta Rival. Esta oscuridad ha dado lugar a las más variadas teorías. Con respecto al Amigo, nos hallamos entre los que defienden la identidad del "only begetter" de los sonetos como William Herbert, más tarde conde de Pembroke; otros consideran que se trata de Henry Wriothesley; los hay que apuestan por Sir William Harvey, padraastro de Southampton, y otros por William Hatcliffe. Hay incluso quien entiende que el citado "only begetter", que aparece en la edición de Thomas Thorpe en 1609, es el propio Thorpe.

La Mujer Morena también ha hecho correr tinta y se llegó a cierto consenso entre los críticos para identificarla con Mary Fitton, hasta que el hallazgo de un retrato de la dama demostró que era rubia.

Y, por lo que se refiere al Poeta Rival, parece que la mayoría opina que se trata de Chapman, entre otras razones porque no eran tantos los candidatos como en los dos casos anteriores.

Ni que decir tiene, que ninguna de estas aclaraciones interfieren con la calidad intrínseca de la secuencia, y si nos hemos detenido un momento se debe a que esto aclara la oscuridad que existe en torno a este período y hasta qué punto la falta de claridad en estos puntos puede llevarnos a interpretaciones erróneas y a versiones, por lo tanto, inadecuadas.

Sí tenemos, por el contrario, una serie de datos que los propios sonetos nos proporcionan, aunque siempre habrá que ser cauto a la hora de interpretarlos. De las 154 composiciones de que consta el texto original, los 126 primeros están dedicados al Amigo, aunque aparezcan otros datos, tales como la presencia del Poeta Rival o de la Mujer Morena. De hecho, el 126 es una especie de carta de envío de los que le preceden. Desde el 127 al 152 se centran en la Amante, y los

dos últimos son marginales. En ellos se trata el tema del mito de Cupido para aludir a las características de las aguas curativas de Bath.

* * *

Tras esta serie de consideraciones teóricas con las que he pretendido especificar lo relacionado con el tiempo y el espacio del texto original, así como mi concepción de la traducción, pasaremos a comentar los motivos que me impulsaron a tan osada tarea. Como tantas veces en la vida universitaria, mi versión ha sido la consecuencia de la actividad en clase de traducción poética en el curso 1980-81. Entre otros textos, seleccioné una docena de sonetos de Shakespeare para efectuar la traducción de los mismos desde distintos planteamientos: prosa poética, verso libre, verso blanco y verso rimado. Con ello, trataba de aplicar, en cierta medida, los criterios de Alexéev (V. V. Ivanov, 1973: 47), quien opina que una traducción poética de una lengua a otra lejana debe hacerse acompañada de otra en prosa a modo de glosa. Ello permitía explicar cómo los criterios que se adoptaran estarían en función de la opción de género elegido. La experiencia provocó un claro entusiasmo en los alumnos, y yo me sentí, a la vez, animada y dispuesta a emprender la tarea de verter la secuencia completa aun a sabiendas de que no era lo mismo traducir una docena de sonetos elegidos que verter todos ellos --los que sugieren más y los menos sugestivos. Al margen de opiniones más o menos compartidas a la hora de adentrarnos en el proceso traductor --y no debe confundirse lo que es traducir de lo que es el resultado de ese proceso, es decir, la traducción. Dicho en palabras de Felperin (1985: 70), "the told and the telling"--, lo que sí es indiscutible es que la traducción lleva aparejada una lectura extremadamente minuciosa del texto original.

"Le travail que précède la traduction",

comenta Hugh Kenner (Haroldo Campos: 75-6),

"est, par consequent, d'abord critique, une pénétration intensive dans la 'mens' de l'auteur".

Ésa sería razón más que suficiente para avalar la proliferación de traducciones de este corpus de sonetos. A la ya tradicional de Astrana Marín, verdadero pionero de esta actividad en cuanto a la obra de Shakespeare se refiere, hay que añadir otras más recientes tales como la de Agustín García Calvo (1976 / 1983) y la de José Méndez Herrera (1976). Me gustaría citar también, aunque sólo se trate de 49 sonetos, la de Manuel Mujica Lainez (1983) por su indudable calidad poética.

Las versiones de García Calvo y Méndez Herrera se ajustan al soneto de tipo petrarquista. La de Mujica Lainez está en verso libre. No había, por consiguiente, ninguna versión en la que se hubiera intentado reproducir el esquema del soneto isabelino o shakespeariano.

Siempre me he sentido atraída por cuestiones de estilo a la hora de estudiar a algún poeta. Por este motivo, me parecía que había que intentar respetar al máximo los aspectos estilísticos siempre que ello no provocara una violencia exagerada en el sistema lingüístico español; es decir, había que intentar mantener la norma de reproducción y la norma de esteticidad, según manifiesta Jiri Levy en su *Arte de la traducción* (1963). Respetar al máximo los distintos niveles que Kelly (1979: 34 y ss.) tipifica. Según este teórico de la traducción los niveles que se han de respetar a la hora de traducir son los siguientes: 1 - "grammatical structures", 2 - "possessing lexical structures", 3 - "creating a certain effect", 4 - "leading to a certain sense", 5 - "writing the framework of a given style and genre", 6 - "reflecting the personality of the author". Uno de los aspectos dignos de tenerse en cuenta en un género tan restringido como es el soneto, es precisamente el marco en el que está en el texto original. El término "soneto" es incluso más estricto en español que en inglés. En efecto, el número 126 de la secuencia shakespeariana, que puede denominarse "sonnet" según la segunda definición del *Oxford English Dictionary*, no podría llamarse "soneto" en español, porque consta sólo de doce versos en seis pareados. El soneto de Shakespeare está constituido por tres serventesios y un pareado final, cuya rima es como sigue: ABAB CDCD EFEF GG. El metro de los mismos es el pentámetro, preferentemente yámbico -- excepto el 145 que es tetrametro -- y la rima que predomina es la masculina. En España, por el contrario, el esquema que se usa generalmente es el petrarquista: dos cuartetos de rima idéntica y dos tercetos encadenados, de rimas variables con abundancia de rima femenina. Petrarquista o no, éste es el marco tradicional casi desde el comienzo de su existencia, habiendo sido utilizado magistralmente por Dante, Petrarca, Ronsard, Camoens, Quevedo, Góngora, Spenser o Shakespeare. Por alguna razón inexplicable, el soneto sigue en vigor desde hace más de 700 años en la cultura europea. En contra de lo que ha ocurrido con otras estructuras que se han ido perdiendo a lo largo de la historia literaria, desde los primeros atisbos de soneto compuestos por Giacomo Notaro da Lentino hacia mediados del siglo XIII, hasta el peculiar "Moonshot Sonnet", de Mary Ellen Solt, puede afirmarse que no hay poeta que se precie que no haya plasmado mejor o peor sus emociones en sonetos.

El metro del soneto español responde preferentemente al uso del verso endecasílabo, y así sigue hasta que Rubén Darío y los modernistas lo amplian al escribir buena parte de sus sonetos en alejandrino, metro en que le dan carta de naturaleza a las catorce sílabas para este tipo de poemas. Es lógico que, a la hora

de elegir cuál sería la dimensión que adoptaría para mi versión, me decidiera por el alejandrino frente a las once del endecasílabo porque me permitía compensar el desequilibrio silábico existente entre las dos lenguas. Con ello, sería más fácil evitar la falta de fidelidad. Asimismo, me decidí por la rima asonante por considerar que la consonante coartaría excesivamente el uso del léxico. Y con esto di por concluido el primero de los dilemas que se me presentaban a la hora de traducir unos poemas, por lo demás, irrepetibles.

Otro factor que hay que tener en cuenta antes de entrar de lleno en comentarios prácticos sobre la traducción es el de qué diacronía utilizar. ¿Debería utilizarse un español de la época de Lope de Vega o de Cervantes, o bien era más aconsejable usar el español en su estadio actual? La primera de las dos opciones puede conducir a un uso del idioma absolutamente falso incluso en el caso de contar con la ayuda de especialistas del Siglo de Oro español. García Yebra (1983: 22-3) dice al respecto:

"... la semántica que interesa al traductor ha de ser primordialmente sincrónica, (...) sin excluir por eso el conocimiento diacrónico"

y añade,

"ha de ser una semántica comparativa, que confronte la significación de las palabras del original en el momento en que se produjo dicho texto, con la significación de las palabras de la lengua de la traducción en el momento en que ésta se realiza".

También Ivanov (*Change*. 14: 56) comparte esta idea:

"La traduction poétique implique une constante confrontation synchronique qui aide à saisir l'évolution diachronique de la poésie".

Por lo tanto, opté por utilizar la lengua literaria española de la época actual si bien, en ocasiones, me he permitido el uso de ciertas formas arcaizantes que podían proporcionar al texto algo semejante a la pátina del tiempo. Tal ocurre en el ejemplo que se ofrece a continuación: en el soneto 44, versos 1 y dos, leemos:

"If the dull substance of my flesh were thought
Injurious distance should not stop my way,"

Mi versión es la siguiente:

"Fuera la torpe sustancia de mi carne idea
y no habría, en mi camino, dolorosa distancia,"

Mediante el uso de la inversión del sujeto y del verbo en la cláusula subordinada condicional, y el del imperfecto de subjuntivo, se logra una expresión diferente a la habitual en las fórmulas condicionales usadas en la actualidad, con lo que se dota al texto de un mayor grado de literariedad.

Entraremos ahora de lleno en la ejemplificación de distintos recursos retóricos y tropos que, existiendo en el texto original, se han ido vertiendo, con mejor o peor fortuna, tratando de conservarlos. G. M. Hopkins decía (Felperin: 131):

"poetry is the unteachable part of language",

y añadía:

"rhetoric is the teachable part of poetry".

Empezaremos, pues, por esa parte que puede aprehenderse, según la expresión de uno de los más grandes poetas contemporáneos, con la intención de llegar mejor al texto primigenio. Y, dentro de la retórica, nos ocuparemos en primer lugar de aquellas figuras que afectan al plano del contenido para ir hacia el plano de la expresión pasando por los juegos de palabras. Hay que precisar que es más fácil conservar los recursos que afectan al significado que los puramente formales, tales como la aliteración. Se podrá comprobar a lo largo de este pequeño recorrido. A efectos de metodología se expondrá el texto inglés en primer lugar, indicando, al final del mismo, el soneto y verso o versos en los que se encuentra, seguido de mi versión. Evitaré comentar lo más posible aquellos detalles que pudieran entenderse como laudatorios, y me limitaré a transcribir el texto sin más. Sólo intervendré cuando sea preciso para la comprensión de algún caso particular.

Una de las figuras que se encuentra en diversos sonetos es la personificación o prosopopeya. Mediante este recurso, se tiende a aplicar a objetos inanimados verbos que denotan acciones que sólo los seres animados pueden efectuar. He aquí algunos ejemplos representativos de este recurso:

- 1 - "... this bloody tyrant Time" (16, 2)
"... el tiempo, sanguinario tirano"
- 2 - "Devouring Time" (19, 1)
"... voraz tiempo,"
- 3 - "Are windows to my breast, where-through the sun
Delights to peep, to gaze herein on thee;" (24, 11-12)
"ventana es de mi pecho, donde el sol se deleita
en atisbar atento, en contemplarte a ti."

La hipérbole no podía faltar en un tipo de poesía en el que, siguiendo los más estrictos cánones del neoplatonismo imperante en la época, el ser amado se diviniza y los sentimientos se manifiestan exaltados en extremo. Las expresiones hiperbólicas se esparcen por los sonetos de la época. Sidney y Spenser las emplean con asiduidad. Shakespeare es uno de los más sobrios a la hora de utilizar éste u otros recursos. Veamos algunos de ellos:

- 1 - "Thou art the world's fresh ornament,
And only herald to the gaudy spring," (1, 9-10)
"Tú, que ahora eres del mundo el ornamento fresco
y el único emisario de alegre primavera,"
- 2 - "If I could write the beauty of your eyes
Such heavenly touches ne'er touched early faces." (17, 5, 8)
"Si escribir la hermosura de tus ojos pudiera
'toques tan celestiales no hay en terrenas caras'."

El estado de ánimo del hombre renacentista, según lo percibimos en la literatura, es de desconcierto y manifiesta emociones contradictorias. Nada tiene, pues, de extraño el uso reiterado de frases que sugieren estados de ánimo paradójicos. Los ejemplos más característicos de esos sentimientos encontrados se perciben en el lenguaje de la mística española, cuyo máximo paradigma podría ser la expresión teresiana: "que muero porque no muero". Se dan, por lo tanto, estructuras antitéticas, algunas de las cuales rayan --o entran de lleno en-- el oxímoron, como ocurre en los casos que se dan a continuación.

- 1 - "... tender churl..." (1, 12)
"..., precoz, avariento..."
- 2 - "... sweet thief..." (35, 14)
"... dulce ladrón..."
- 3 - "... gentle cheater..." (151, 3)
"... mi dulce embustera,"

Existen también casos de metonimia o de sinécdoque, no siempre independientes, sino que aparecen mezclados con alguna otra figura, como puede ser la prosopopeya. Tal es el caso de los que siguen:

- 1 - "... forty winters..." (2, 1)
"... cuarenta inviernos..."
- 2 - "... winter's ragged hand..." (6, 1)
"... el invierno ... con su mano."

La metáfora propiamente dicha es, sin duda alguna, la base de muchas de las otras figuras de pensamiento. Metáfora y comparación aparecen reiteradamente en la secuencia. El ser amado se compara con el sol, las rosas, las joyas, etc., y siempre suele sobrepasar la calidad de todos los elementos de la naturaleza.

- 1 - "... beauty's rose..." (1, 2)
"la rosa de belleza..."
- 2 - "Suns of the world..." (33, 14)
"... los soles..."
- 3 - "... my rose..." (109, 14)
"..., rosa mía,..."
- 4 - "... Time's best jewel..."
"... esa joya del tiempo..."

Dentro de las figuras con base metafórica, la más representativa de la poesía amorosa del renacimiento y del barroco ingleses es, sin lugar a duda, el *conceit*. Cuddon (1986) alude al *conceit* en los siguientes términos:

"As a literary term this word has come to denote a fairly elaborate figurative device of a fanciful kind which often incorporates metaphor, simile, hyperbole or oxymoron... and which is intended to surprise and delight by its wit and ingenuity".

A veces se parte de la metáfora Amigo igual a sol (y su antónimo, Amante, completamente diferente al sol); otras se usa el *topos* del enamorado como un actor, o bien el del *amor causa belli*. Por consiguiente el léxico predominante es el del segundo elemento de la comparación que sirve de base a la metáfora.

- 1 - "Shall I compare thee to a summer's day?" (18, 1)
"¿Habría de compararte a un día de verano?"
- 2 - "My mistress' eyes are nothing like the sun," (130, 1)
"Los ojos de mi amante son nada junto al sol,"
- 3 - "As an imperfect actor on the stage
Who with fear is put beside his part," (23, 1-2)
"Como actor imperfecto que en medio de la escena
por el miedo invadido de su papel se olvida,"
- 4 - "Mine eye and heart are at a mortal war," (46, 1)
"Mi ojo y mi corazón entablan mortal guerra"

Una de las figuras en las que Shakespeare es un maestro indiscutible, tanto en su producción lírica, como en sus obras dramáticas, es el *pun*. Se basa este recurso en la posible ambigüedad, e incluso plurigüedad, de determinados términos. Y el poeta los aplica tanto para producir efectos cómicos en algunas de sus comedias, como para encerrar efectos connotativos, y aún denotativos, de carácter erótico u obsceno. Elvira Dolores Maison (37-8) considera que la connotación se produce dentro de "la relación convencionalmente aceptada en una sociedad entre signo y referente". Serían muchos los ejemplos que podríamos haber elegido, pero extenderían estas páginas innecesariamente. En cualquier caso, hay que destacar que esta figura dificulta considerablemente la labor traductora al ser casi imposible que un término ambiguo lo sea en las dos lenguas. Los ejemplos que se dan a continuación son buena prueba de esta afirmación:

- 1 - "... thou the master mistres of my passion," (20, 2)
 "... de mi pasión dueño y dueña a la par"
- 2 - "Within thine own bud..." (1, 11)
 "... en tu propio renuevo"

El poeta juega aquí con la particularidad ambigua que parece tener el personaje del Amigo. Por su belleza es digno de ser mujer, pero es un hombre. Al mismo tiempo, el amante trata de disfrazar unos sentimientos, que en la época se hubieran interpretado "anti-natura". El término "bud" tiene la doble significación de "capullo" prometedor de la primavera citada con anterioridad en el soneto, y de órgano sexual masculino adecuado para la procreación, que es el tema central de los 17 primeros sonetos. La utilización vulgarizante de la palabra "capullo" en el español actual, de haberla utilizado, hubiera desvelado totalmente la intención connotativa del "bud", que es más oculta. Por ese motivo, se ha evitado esa palabra, si bien, probablemente, la versión se ha desplazado en sentido contrario. Tal vez, "renuevo", ni siquiera connotativamente, sugiere la idea de "bud".

El auténtico "tour de force", en lo que al *pun* se refiere, lo encontramos en el soneto 135 en el que el poeta utiliza "will" / "Will" nada menos que catorce veces. De ellas, en una ocasión, se trata de un verbo auxiliar, el resto es sustantivo. Éste implica los siguientes significados: deseo emanante de la voluntad, y deseo en un sentido emocional --implícitamente se juega con el valor verbal de "querer" en su sentido volitivo y en el emotivo--, órgano sexual masculino y femenino y, por supuesto, el diminutivo de William. Con todos estos aditivos, es fácil deducir que no existe posibilidad alguna de traducir tal amalgama de significados encerrados en un solo término en otra lengua que no tenga las mismas posibilidades. Para paliar ese cúmulo de variantes, en mi

versión acudí, por una parte, a dejar sin traducir el "Will" que, por estar en mayúscula, sugería el nombre propio, que el lector español podía reconocer sin excesivo trabajo y ayudado de una nota a pie de página; los "will" restantes se han traducido por "querer". La elección de este término viene dada por la particularidad de dicha palabra: tiene la posibilidad de funcionar como verbo y como sustantivo --al igual que "will"-- y encierra la doble valoración volitiva y afectiva de que hablábamos antes al referirnos a la voz inglesa. Me pareció, pues, que era la voz más versátil que podía hallarse en nuestra lengua dentro del campo semántico en que nos movemos.

Entramos ahora en los recursos que se enmarcan más en el plano de la expresión. Aquéllos que afectan a rasgos fonoro-rítmicos, entre los que cabe destacar la anáfora en sus diversas variantes: epanáfora, plocce, políptoton, ect. Se seguirá luego con las figuras paralelísticas y las aliterativas.

La anáfora es recurso usual en el soneto de Shakespeare y en el soneto isabelino. En todo momento se ha intentado mantenerla salvo que ello significara una deformación exagerada en nuestra lengua por ser rasgo identificador de la poesía del renacimiento. He aquí algunos ejemplos:

- 1 - "When I do count the clock...
And see the brave day...
When I Behold the violet...
And sable curls all silvered...
When lofty trees I see..." (12, 1-5)
"Cuando percibo el tiempo...
y al radiante día veo...
contemplo a la violeta...
y plata o blanco vuelto...
cuando a los altos árboles..."
- 2 - "With sun and moon, with earth ... gems,
With April first-born flowers..." (21, 6-7)
"con sol y luna y con gemas...
con las flores de abril..."
- 3 - "When I have seen...
When sometime lofty towers...
When I have seen..." (64, 1,3,5)
"Si veo...
si derruidas las torres...
si el voraz océano..."
- 4 - "Past reason hunted,...
Past reason hated..." (129, 6-7)
"contra razón buscada...
contra razón odiada..."

La proximidad funcional de los nexos circunstanciales de tiempo "when / cuando" y "if / si", en las respectivas lenguas, me ha permitido acortar sílabas al sustituir "when" por "si". En el ejemplo 4, si bien se ha mantenido el recurso anafórico, se ha perdido la paronomasia existente en el texto original "hunted" / "hated".

El caso más representativo de anáfora prolongada se encuentra en el soneto 66. En él, los versos 3 al 12 empiezan con la conjunción "And". En la versión he respetado íntegramente este recurso con su correspondiente "y" en los citados versos.

Otras dos figuras frecuentemente utilizadas, dentro de las que ahora nos ocupan, son el plocé y el políptoton. El plocé es un recurso retórico, muy frecuente en la poesía inglesa dada la agilidad funcional de este sistema lingüístico, consistente en la utilización de una misma palabra con funciones sintácticas diferentes dentro de una misma unidad sintáctica o versal. El políptoton es el uso reiterativo de un nombre en diferentes casos o de un verbo en distintos modos, tiempos o aspectos con carácter enfatizante; es decir, en las posibles variantes de su paradigma. Ambas figuras pueden aparecer conjuntamente, como veremos en los siguientes ejemplos:

- 1 - "And every fair from fair sometime declines," (18, 7)
"y toda la belleza de belleza declina,"
- 2 - "And every fair with his fair doth rehearse," (21, 4)
"y con toda belleza a su belleza realza,"
- 3 - "... from woe to woe..." (30, 9)
"... con triste dolor a otro dolor..."
- 4 - "Look what is best, that best I wish in thee,
This wish I have..." (37, 13-14)
"Busca lo que es mejor, lo mejor te deseo,
este deseo tengo..."
- 5 - "O let me true in love but truly write," (21, 9)
"Pues que es mi amor veraz, que veraz sea mi pluma,"
- 6 - "But day doth daily draw..." (28, 13)
"Mas cada día el día..."
- 7 - "Then I can grieve at grievances..." (30, 9)
"Luego apenarme puedo con penas..."
- 8 - "Are vanishing ar vanished..." (63, 7)
"se vaya disipando o esté ya disipada,"

Las estructuras paralelas también se encuentran repetidas veces a lo largo del corpus de los sonetos, tanto en paralelismo propiamente dicho como en forma de quiasmo. Los ejemplos que se incluyen a continuación pueden demostrar tal aserto.

- 1 - "Desiring this man's art, and that man's scope," (29, 7)
"de éste deseando el arte, de aquel otro la fama,"
- 2 - "Gentle thou art, and therefore to be won,
Beauteous thou art, therefore to be assailed." (41, 6-7)
"Gentil eres, por tanto, cobrado habrás de ser,
hermoso eres, por tanto, asaltado serás."
- 3 - "Hers by thy beauty thempting her to thee,
Thine by thy beauty being falso to me." (41, 13-14)
"la suya en tu belleza tentándola hacia ti,
la tuya en tu belleza al ser falso hacia mí."
- 4 - "But day by night and night by day oppressed." (28, 4)
"que cada día a la noche, la noche al día oprime."
- 5 - "My self corrupting salving thy amiss," (35, 8)
"así me he corrompido para paliar tu error,"
- 6 - "The pain be mine, but thine shall be the praise." (38, 14)
"será mío el esfuerzo, tuyo será el elogio."
- 7 - "And darkly bright, are bright in dark directed." (43, 4)
"y ese oscuro brillo, brillo en lo oscuro se vuelve."

Por último pasaremos a las dos figuras que afectan estrictamente a cuestiones fónicas; es decir, la rima interna y la aliteración. Sobre todo en el caso de la aliteración, es preciso hacer constar que es probablemente la figura que ofrece mayores dificultades a la hora de la versión en otra lengua.

"La aliteración",

comenta García Yebra (1982: 280),

"es, en efecto, el recurso por excelencia para conseguir, en grupos de palabras, el simbolismo expresivo";

de ahí que no se deba ignorar su importancia a la hora de una traducción como la que nos ocupa. Dos son los motivos que explican la dificultad mencionada: la recurrencia aliterativa omnipresente en la poesía inglesa, y la improbabilidad de que coincidan los valores aliterativos en una y otra lengua. En la mayoría de los casos, pues, ha habido que omitir este recurso ante el temor de que, por

conservarlo, se inflingiera grave deterioro en la versión. Veamos algunos de los casos en los que, al menos, se ha intentado mantener la figura presente en el texto original. Antes, sin embargo, incluiremos algún ejemplo de rima interna, mucho menos frecuente, como era de suponer:

- 1 - "His tender *heir* might *bear* his memory." (1, 4)
"en su tierno heredero su recuerdo se queda".
- 2 - "... am I that vex thee *still*,
To thy sweet *will*..." (135, 3-4)
"... y aún habré de ofender
a tu dulce querer ..."

Los ejemplos de recursos aliterativos vienen a continuación. He subrayado los fonemas aliterados para darles el énfasis necesario.

- 1 - "*Feed'st thy flame with self-substantial fuel*," (1, 6)
"con combustible propio tus llamas alimentas,"

Aun cuando he procurado mantener el recurso aliterativo, la versión dista del logro shakespeariano en el uso de esa figura en este ejemplo. Shakespeare consigue incrementar el valor semántico de las palabras del verso mediante la aliteración de fricativas y sibilantes: unos y otros fonemas parecen actuar sobre la llama intensificando los semas de fuego y llama. El hecho de que yo haya acudido a la alternancia de sibilantes y oclusivas -- siendo éstas más bruscas y menos prolongadas en su propia realización -- resta parte del efecto que tiene el original.

- 2 - "The world will wail thee like a makeless wife.
The world will be thy widow and still weep," (9, 4-5)
"te lloraría el mundo, mujer sin compañero;
será tu viuda el mundo y habrá de lamentar"

En esta ocasión sí puede decirse que la aliteración logra el objetivo semejante en la versión al que se produce en el original. Los fonemas /w/ y /l/ ingleses, que sugieren, al usarse aliteradamente, el llanto y el gemido, son equiparables a los españoles nasales y laterales a los que refuerza el vocálico /u/.

- 3 - "Be thou the tenth Muse, ten times more in worth" (38, 9)
"Sé la décima Musa, diez veces bien más digna"
- 4 - "Cheered and checked..." (15, 6)
"... forzados y frenados,"

Este último ejemplo puede servir para cerrar el presente trabajo. Nos encontramos ante una expresión en la que Shakespeare ha alcanzado un alto

grado de perfección. Me refiero al sintagma "cheered and checked" del soneto 15, verso 6 con dos participios pasados en los que, en principio, refleja cómo el hombre, igual que las plantas, es un elemento pasivo en su desarrollo, regido por el cielo. La aparente semejanza formal entre ambos sólo existe en el fonema inicial, puesto que el final de uno y otro son precisamente contrarios dentro del ámbito de los pares correlativos fonológicos. Se oponen puesto que el primero es sonoro, y es sordo el segundo. Este dato no hace sino reforzar el valor semántico de los dos verbos, que podrían entenderse casi como antónimos: el primero denota una invitación a la acción, y el segundo el freno que a esa acción se le impone. La intención del poeta, pues, es bien clara: el cielo, el destino o las estrellas mueven los hilos que impulsan las acciones del hombre obligando a éste a avanzar y a retroceder al mismo tiempo. Hay que recordar que en la época en que Shakespeare escribía los sonetos, compuso también *Romeo and Juliet*, una de las tragedias en las que la acción ciega del destino, y su intervención contra de "star-crossed lovers", se recalca por parte del poeta- dramaturgo. El recurso aliterativo, intensificador de todo lo demás, cobraba casi valor semántico y, por lo tanto, debía mantenerse en lo posible. Ello explica el haber elegido "forzados y frenados" --en una versión muy libre desde el punto de vista semántico, pero efectiva desde el aliterativo-- con el fin de acercar las dos palabras en el plano formal, que era lo que parecía haber pretendido el poeta.

* * *

Con este último detalle, podemos llegar a la conclusión de que en el momento de traducir, se deben abandonar los planteamientos apriorísticos e ir aceptando, en cada caso, lo que el texto original vaya exigiendo. Es la obra de punto de partida la que, junto con las limitaciones propias de la lengua de recepción, impone cuál ha de ser la opción en cada momento. Que luego se sea capaz de conseguirlo en mayor o menor medida depende de toda una serie de circunstancias entre las que se encuentra la capacidad poética, junto con la competencia lingüística y cultural, del traductor de turno.

BIBLIOGRAFIA

- ABAD GARCÍA, M^a P. "Shakespeare y el soneto", en Susana Onega, ed., *Estudios Literarios Ingleses. Renacimiento y Barroco*, Madrid, Cátedra 1986, pp. 241-278.
- BOOTH, S. *Shakespeare's Sonnets*, New Haven and London: Yale Univeristy Press, 1967.
- BORGES, J. L. *Doctor Brodie's Report*, trad. de Thomas di Giovanni, New Tork, E. P. Dutton, 1972.
- CAMPOS, H. "De la traduction comme création et comme critique", en *Change 14*, Février 1973.
- CUDDON, J.A. *A Dictionary of Literary Terms*, Penguin, 1986.
- FELPERIN, H. *Beyond Deconstruction*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- GARCÍA YEBRA, V. *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 1982.
- IDEM *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos, 1983.
- HUBLER, E. *The Sense of Shakespeare's Sonnets*, Westport, Conn., 1976.
- INGRAM, W. C. et alt. *Shakespeare's Sonnets*, London, 1967.
- IVANOV, V. V. "La traduction poétique à la lumière de la linguistique", en *Change 14*, Février 1973.
- KELLY, L. G. *The True Interpreter*, Oxford, Basil Blackwell, 1979.
- MAISON DE PRENZ, E. D. *Estudios sobre la traducción*, Madrid, LAR, 1983.
- MARTIN, P. *Shakespeare's Sonnets*, Cambridge U. P., 1972.
- MUIR, K. *Shakespeare's Sonnets*, Londres, Macmillan, 1982.
- NEWMARK, P. *Approaches to Translation*, London, Pergamon Press, 1981.
- PAZ, O. "Translation: Literature and Literity", en *Translation Review*, 3, 1979.
- PÉREZ ROMERO, C. "El soneto inglés en los períodos renacentista y barroco", en Susana Onega, ed., *Estudios Literarios Ingleses. Renacimiento y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 199-224.

- IDEM *Monumento de Amor: Sonetos de Shakespeare*, edición bilingüe, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1987.
- IDEM et al. *Antología del soneto renacentista inglés: Sidney, Spenser y Shakespeare*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1990.
- STEINER, G. *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford U. P., 1977.
- WILSON, J. D., (ed.) *The Sonnets*, Oxford U.P., 1969.