

NOTA / NOTE

Nota de lectura para una nueva traducción de *King Lear*

Comentario a la traducción de Paula Baldwin y Braulio Fernández, Santiago: Editorial Universitaria 2017

Carolina Brncić

Departamento de Literatura
Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad de Chile
carolinabrncic@uchile.cl

Comentar una nueva traducción de Shakespeare puede parecer una adenda más al extenso corpus de glosas, paráfrasis y apéndices sobre las obras del autor inglés, más aún en el marco de la digitalización de originales y traducciones que circulan en la red. Asumiendo esta profusa integración de “textos” generales, y también especializados, que pueblan el espacio virtual, la publicación por parte de Editorial Universitaria de una nueva traducción de *El rey Lear* realizada por los académicos Paula Baldwin y Braulio Fernández en Santiago de Chile merece una especial atención. Ello porque la versión ofrecida por estos especialistas, que se acompaña de un contundente estudio crítico inicial, se integra a su vez a un extenso proceso de derivación de la obra shakespeariana, que modela la historia de la traducción y de la crítica del autor inglés. Es por esto que comentar una traducción chilena actual de una obra renacentista inglesa atrae sugerentemente los problemas que todo original comporta para su transliteración, pero además los propios de la traducción de Shakespeare. Para ello, quiero referirme a la primera “internacionalización” o europeización del inglés en las lenguas francesa y alemana en el marco del neoclasicismo y luego del romanticismo, ya que ambas sensibilidades vieron en su figura, en su traducción y en su incorporación al canon nacional dos visiones completamente diferentes de la literatura.

El rechazo de Voltaire a la circulación de las primeras traducciones de Shakespeare en Francia, realizadas por La Place y Letourneur, es significativamente elocuente. Así lo manifiesta en una carta a M. Le Comte de Argental en 1776:

Hay ya dos tomos impresos de ese Shakespeare que se podrían tomar por obras de feria, escritas hace doscientos años... ¿Puede haber un odio lo suficientemente enérgico contra ese desvergonzado imbécil? ¿Se puede aguantar la afrenta que le hace a Francia? No hay en Francia suficientes desaires, suficientes orejas de burro, suficientes picotas para ese bribón. Hierve mi sangre en mis viejas venas al hablar de él. Lo horroroso es que ese monstruo tiene sus partidarios en Francia, y para colmo de calamidad y de horror, hace tiempo yo era el primero en hablar de ese Shakespeare, yo era el primero en mostrar algunas perlas que había encontrado en su enorme estercolero. No me esperaba que un día serviría yo para pisotear las coronas de Racine y Corneille y adornar con ellas la frente de un *histrión bárbaro* (1838: 368-369).

Claramente para un adalid del buen gusto y de la literatura didáctica como Voltaire, la incorporación de Shakespeare al canon literario nacional en detrimento de sus propias cumbres, Racine y Corneille, significaba un retroceso a la barbarie. Ello porque la mezcla de géneros, de estilos, alto y bajo, y de un lenguaje que se nutre también de la tradición popular atentaban contra la propiedad, el decoro y la sobriedad de la literatura y de la tragedia en particular, como señala el mismo año en la carta dirigida a D’Alembert, miembro de la Academia Francesa (cfr. 1832: 549-574).

Un siglo más tarde, en pleno romanticismo, Victor Hugo señalaba a propósito de la traducción del inglés:

Traducir a Shakespeare, traducirlo realmente, traducirlo con confianza, traducirlo abandonándose a él, traducirlo con la sencillez honrada y orgullosa del entusiasmo, sin eludir nada, sin omitir nada, sin limar ni ocultar nada de él, sin vestirlo cuando va desnudo, sin ponerle una máscara cuando es sincero, sin mentir en su nombre, traducirlo sin acudir a la perífrasis, esa restricción mental, traducirlo sin complacencia purista para Francia o puritana para Inglaterra, decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad, traducirlo igual que se va a testimoniar, no traicionarlo, meterlo de lleno en París, sin tomar insolentes precauciones para con ese genio, proponer a la mediocridad, que tiene la pretensión de llamarse buen gusto, que acepte a ese gigante, no poner el grito en el cielo, no sonrojarse de ese gran hombre, acogerlo, hacer gala de él, proclamarlo, promulgarlo, ser carne y hueso de él, empaparse de él, fundirse en él, pensar con su pensamiento, hablar con su palabra, repercutir Shakespeare del inglés al francés ¡vaya empresa! (1973: 342).

El entusiasmo de Victor Hugo por el autor inglés es tributario en gran medida de la labor de difusión y traducción que unos años antes habían realizado los románticos alemanes. Me refiero a las primeras traducciones de Christoph Martin Wieland y la titánica empresa de August Wilhelm Schlegel y Ludwig Tieck por traducir el repertorio dramático completo en la edición de 1833. La impronta de Schlegel-Tieck, que se advierte en las palabras de Victor Hugo, fue la de iniciar una línea de traducción que se conoce como la “hospitalidad con el extranjero” y que se distancia diametralmente de la línea dieciochesca francesa, la tradición de las “Bellas Infieles”. En esta, el original se deforma hasta hacerse irreconocible en aras del buen gusto y de las modas literarias. Como ya señalaba otro alemán, Johann Gottfried Herder, a propósito de esta orientación en la traducción de los clásicos, “Homero tiene que ir a Francia como vencido, vestirse según su moda para no ofender su vista, debe despojarse de su respetable barba y sencillo traje”. Ergo, para los franceses: Homero es igual a un campesino, Shakespeare a un histrión.

La “hospitalidad con el extranjero” es aquella tendencia que concibe dos horizontes en el marco de una traducción: por un lado, el contexto de producción de la obra original —en este se inscribe el repertorio de creencias, la singularidad histórica, las convenciones literarias, así como el estilo del autor— y, por otro, el horizonte histórico y literario del contexto de recepción, del traductor. Busca encontrar una vía que respete la particularidad del autor y de la obra acercándolos a un lector con un entramado cultural diferente. Podría pensarse que esta vía de traducción implica una “pérdida” en el original —y desde allí la tan manida imagen de la traducción como traición—, pero sería preferible pensarla como “ganancia”, en el sentido en que lo hicieron los románticos Friedrich Schlegel y Novalis, y más tarde Walter Benjamin, esto es, la traducción como sobrevida del original. Ya para los románticos de Jena, traducción y crítica eran dos procesos inscritos en el original como posibilidad; es decir, auguraban la sobrevida de la obra en su potenciación y devenir, dando forma a lo que ellos denominaron la poesía universal progresiva. Crítica y traducción son dos esfuerzos creacionales que potencian la obra en una “serie interminable de espejos” en el decir de Schlegel, que despliegan

las posibilidades que ella tiene, haciéndola devenir en otras formas y versiones que además ensanchan la *Bildung* —formación y cultura— del lector¹.

Es en este sentido derivacional, como coexistencia íntima y vital, en el que Walter Benjamin comprenderá la traducción y la crítica como complemento inherente y necesario del original, como su postvida, tal como se advierte en “La tarea del traductor”:

La traducción es ante todo una *forma*. Para comprenderla de este modo es preciso volver al original, ya que en él está contenida su ley, así como la posibilidad de su traducción. [...] Y puede significar también —con mayor propiedad— que la obra, en su esencia, consiente una traducción y, por consiguiente, la exige, de acuerdo con la significación de su forma. [...] Así como las manifestaciones de la vida están íntimamente relacionadas con todo ser vivo, aunque no representa nada para éste, también la traducción brota del original, pero no tanto de su vida, como de su “supervivencia”, pues la traducción es posterior al original (1967: 77-78).

La edición de Paula Baldwin y Braulio Fernández está dividida en dos partes, un estudio crítico y la traducción de la obra dramática, que se ensamblan y complementan, tanto para un público neófito como para los lectores más avezados en la obra de Shakespeare. La monografía inicial, la traducción y sus notas dan cuenta de un estudio acabado de un selecto corpus de fuentes secundarias especializadas que es atraído permanentemente para contrastar las distintas acepciones y valoraciones del texto entre la crítica especializada. En esta línea, esta edición se inscribe en una larga tradición académica que ha interpretado la obra shakespeariana, mostrando una ampliación, potenciación y también el devenir histórico tanto de la obra como de su crítica. Prueba de ello es el arco teórico recogido, que abarca un siglo: desde el canónico estudio de A. C. Bradley de 1904, pasando por las *Lectures on Shakespeare* de W. H. Auden —originales de 1946—, hasta trabajos de los últimos quince años de Foakes, Kastan, Kermode, Halio, Mac Alindon, entre otros. Esta heterogeneidad de fuentes secundarias que se integra y contrasta en el estudio inicial, así como en las notas a la traducción, no solo permite confrontar distintas interpretaciones en pasajes que ofrecen dificultad para la traslación del sentido, ya sea por los giros lingüísticos, la sintaxis o bien por la “oscuridad semántica” de una imagen, sino, además, cómo cada época ha leído a Shakespeare aten-

1 Sobre la traducción como doble momento histórico de producción y de recepción, véase el concepto de “filología” en “Zur Philologie I” (1797), en *Friedrich Schlegel Kritische Schriften und Fragmente. Studienausgabe*, Hrsg. Ernst Behler und Hans Eichner, Schöningh, 1956, Band 6, S. 174-176. Para la noción de crítica, véase “Vom Wesen der Kritik”, en *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Hrsg. Ernst Behler und Hans Eichner, München, 1975, Band 3, S. 51-60. Sobre Novalis y la traducción, considérese su reflexión sobre la poesía como traducción y, particularmente, el fragmento 68 de “Blüthenstaub”, disponible en <http://www.zeno.org/Literatur/M/Novalis/Fragmentensammlung/Bl%C3%BCthenstaub>.

diendo a sus propias claves históricas. En este marco, el estudio inicial realizado por los dos especialistas en literatura inglesa permite aquilatar la comprensión y valoración de la obra shakespereana entre los lectores no familiarizados e impide caer en los reduccionismos altisonantes como “Shakespeare, el descubridor de lo humano”, así como evita la suerte que pueden correr todos los clásicos en la jibarización de una lectura posmoderna, donde todo cabe y es plausible, y donde las impresiones subjetivas, fundadas en criterios de opinión, desdibujan la significación de los textos alimentados por un contexto determinado. Por ello, la introducción pormenorizada sitúa la figura de Shakespeare en el marco de producción literaria isabelina y jacobea, así como la obra en cuestión dentro del repertorio dramático mayor, rescatando su especificidad a propósito del género, de los temas y motivos, de la caracterización de los personajes, entre otros. Los acápites “composición y fuentes” y “la tragedia de Shakespeare” permiten al lector contemporáneo comprender la tradición literaria, dramática y teatral en que se inscribe el autor y las respectivas convenciones que rigen la composición para la escena renacentista.

El respeto por la tradición y las convenciones se verifica a su vez en dos elecciones realizadas por los traductores para su versión del texto, las cuales se inscriben como aspectos destacables de esta edición: la alternancia de los pronombres gramaticales y la concomitancia de la prosa y el verso. La variación y diferenciación en el segundo pronombre personal singular —en español el tú y el usted—, presente en el original, distingue los rangos y extracción de los personajes, así como el grado de profundidad en un parlamento y el trato más coloquial o sentencioso entre las figuras dramáticas. Ello, sumado a la convivencia del verso y la prosa en los parlamentos, permite al lector identificar más rápidamente quién habla, pero además percibir cómo se construye una dimensión semántica y pragmática en lo dicho. En otras palabras: aquilatar en el tono y registro utilizado algo que se escapa y densifica lo estrictamente proferido y advertir así cómo se construye el ritmo para el conflicto dramático.

La preservación que hace esta edición de la prosa y el verso —poco habitual en otras traducciones al español— se pliega al espíritu de composición original y además hace visible uno de los legados más importantes de Shakespeare para el drama posterior: la construcción de un equilibrio dramático. En el original, los diálogos en prosa constituyen momentos de distensión dramática, en la medida que un contenido se vierte en una estructura sintáctica lógica y referencial que se contrapone a los parlamentos en verso, que, por su disposición, tienden a condensar ideas en figuras e imágenes. Por ello, las traducciones íntegras en prosa en ocasiones se vuelven ladrillos verborreicos, donde la ausencia de pausa, elemento central de la versificación, impide la generación de ritmo y, por lo mismo, de atmósfera. A su vez, las traducciones que mantienen el verso pero lo ajustan a una métrica fija, persiguiendo además la rima, privilegian una resonancia en detrimento de la musicalidad y las imágenes que el verso blanco permite construir de manera más libre y que esta traducción posibilita. Un ejemplo de ello es el célebre monólogo de Lear en el tercer acto, que esta versión traduce así:

¡Soplen, vientos, y rómpanse las mejillas! ¡Arrasen, soplen!
 ¡Ustedes, cataratas y huracanes, derrámense
 Hasta empapar nuestros campanarios, ahogando las veletas!
 ¡Ustedes, fuegos sulfurosos y veloces como el pensamiento,
 Predecesores de los rayos que rasgan los robles,
 Calcinen mi blanca cabeza! ¡Y tú, vibrante trueno,
 Aplana el incipiente embarazo del mundo,
 Rompe los moldes de la naturaleza, lanza de una vez todas las semillas
 Que hacen ingrato al hombre! (III, 2: 1-9).

En la traducción, el ordenamiento sintáctico del verso y sus encabalgamientos permite reconocer las diferentes figuras retóricas —símbolos, analogías y metonimias— que construyen una imagen vívida. Así, la enumeración y la cadena metonímica —vientos, cataratas, huracanes, fuegos, rayos, trueno— dispuesta en una serie secuencial de versos se enlaza con otra cadena metonímica —campanarios, veletas, robles, cabeza, mundo, naturaleza, hombre— condensando la colisión entre naturaleza y hombre. En un teatro que carece de escenografía decorativa, la sugestión visual se concentra y contiene en la palabra y en su poder de desplegar un paisaje fenoménico, espiritual y humano ante la vista de los espectadores, y, para los lectores, en los bastidores de la mente. A su vez, el uso del vocativo e imperativo en cada verso y periodo, reforzado por el hipébaton de los adjetivos y sustantivos, sintetiza la imagen de minusvalía y fragilidad del personaje y del mundo, frente a las fuerzas devoradoras de la naturaleza, como correlato de la voracidad de la naturaleza humana. Esta tensión poética y dramática, propia del autor y plenamente lograda por los traductores, se pierde en otras versiones en prosa, porque desalojan la fuerza expresiva del verso de un personaje en el acto de proferir performáticamente en la escena. Por otro lado, la mantención de la prosa en los pasajes de mayor coloquialidad, reservada a ciertos personajes, imprime la variación musical que poseen los textos shakespearianos y que, en ocasiones, se pierde en la monocordia de versiones en verso.

Un segundo aspecto a destacar en esta traducción es su orientación bizca: de un lado, su acercamiento a un público contemporáneo neófito; de otro, su rigurosidad académica. Esto se observa en la actualización del léxico para un destinatario latinoamericano actual, sin falsear o simplificar aquellos giros y juegos expresivos que solo adquieren sentido en la lengua y en el entramado cultural que los produce. De allí que la mantención de dichas expresiones en la lengua original con diversas y posibles interpretaciones, incorporadas en notas al pie, sean de gran ayuda para los lectores modernos, ya que hacen palpables las relaciones de la obra con su contexto, tal como se explicita también en la introducción. En esta se comprende cómo el “genio” de Shakespeare florece en ese espacio de cincuenta años y no antes o después, y cómo las condiciones de escenificación, la censura, la tensión política y la reformista religiosa, así como el repertorio cultural y de creencias, son aspectos que gravitan en

lo que se dice y cómo se dice y en las imágenes que se despliegan en la obra. Como ejemplo una referencia a dos notas. La primera en la segunda escena del acto primero, líneas 103-104, en el parlamento de Gloucester y su alusión a los eclipses de sol y luna como malos presagios. El lector avezado en Shakespeare reconocerá inmediatamente esta referencia como un motivo recurrente en otras tragedias, que condensa la imagen de un mundo trastocado e invertido. La nota 103 de Baldwin y Fernández señala cómo la referencia puede apuntar a los dos eclipses de luna ocurridos en 1605. Para el espectador renacentista este comentario es innecesario, puesto que establece por sí solo la analogía entre el fenómeno natural ficticio y el vivido realmente dos años antes. Para el lector actual, sin embargo, la imagen de un mundo ficticio convulso que espejea el real adquiere mayor consistencia desde esa nota explicativa. Luego, el segundo ejemplo en las líneas 134-135, cuando Edmund señala a propósito de la primera aparición de Edgar lo siguiente: “Justo aquí llega, como la catástrofe de la vieja comedia.// Mi cuña es vil melancolía, con un suspiro como Tom de Bedlam”. Para el lector contemporáneo, la mención puede pasar totalmente inadvertida, pero la nota 135 incorpora información muy relevante: “Tom o’Bedlam: nombre que solían usar los mendigos reales o ficticios que decían venir del hospital para insanos mentales St. Mary of Betlehem en Londres, donde Bedlam es una contracción en la pronunciación del topónimo”. Nuevamente la glosa contribuye a la construcción de sentido por cuanto le permite al destinatario anticipar e integrar la posterior aparición de Edgar en III.4 en el rol de Poor Tom, mendigo y loco, roles e imágenes que complementan y densifican la condición de Lear en ese momento. Esta traducción crítica ayuda al lector actual a visualizar cómo se construye y despliega la intriga y el paisaje humano en el drama.

Por último, un cuarto aspecto sobresaliente de la traducción de Baldwin y Fernández, claramente dirigido a un público académico y docente, es la decisión de utilizar los dos textos de *El rey Lear*, correspondientes al “Quarto” de 1608 y al “Folio” de 1625, que están integrados y fraguados con las debidas marcas en superíndice. Si bien para un lector actual la saturación de marcas podría ralentizar la lectura, estas indicaciones son invaluable para un lector académico, así como la preservación de las líneas en cada acto, que permiten citar con propiedad y contrastar el texto con el original. Pero, de manera aún más significativa, las referencias a las dos impresiones permiten visualizar el proceso de derivación de una misma obra en un breve lapso de tiempo y las variantes que se introducen, modificando, suprimiendo o amplificando la primera versión. Este aspecto es central si consideramos además que en la Inglaterra renacentista la noción de original es un aspecto muy discutible, en donde las fuentes de las historias, los préstamos, plagios, alusiones y citas de otros autores forman parte de las convenciones y prácticas de composición, intertextualidades que en esta edición aparecen debidamente consignadas en las notas. Con ello, el texto se abre a dialogar con otros textos del mismo autor, así como de otros, y puede “resonar” como una imagen de época, pero también de la historia o sobrevida del “original”, en la medida que acoge hospitalariamente también diversos estudios críticos, versiones “modernas” del inglés y otras traducciones ca-

nónicas al español —como las de Luis Astrana Marín, José María Valverde e Idea Vilariño—, que son contrastadas y seriamente referidas. Con ello, *la escritura como fragua* es una imagen que retrata muy bien esta edición de *El rey Lear*, que se hace eco y huésped de la concepción shakespeariana.

Probablemente, para los lectores actuales de hipertextos multimediales, la concentración de múltiples referencias, comentarios y registros discursivos diferentes es una práctica habitual y obvia en un contexto de lectura virtual simultánea. Para los lectores de papel, esta edición, pródiga en estos recursos, nos retrotrae al proceso de composición y escritura medieval y renacentista: aquella fragua en la que convergen texto, traducción, comentario y glosa que amplifican el discurso, densificándolo y con ello derivando a nuevas relaciones e interpretaciones. Con esta nueva edición que se suma a sus traducciones de *La tempestad* (2010) y *Noche de reyes* (2014), Baldwin y Fernández se inscriben en una tradición chilena iniciada por Juan Cariola que augura la sobrevida de Shakespeare a través de la lectura, la crítica y la traducción.

Bibliografía citada

BENJAMIN, Walter, 1967: “La tarea del traductor” en *Ensayos escogidos*, Buenos Aires: Sur.

HUGO, Victor, 1973: *William Shakespeare*, intr. de Bernard Leuilliot, Paris: Falmarion.

NOVALIS: “Blüthenstaub” [disponible en <http://www.zeno.org/Literatur/M/Novalis/Fragmentensammlung/Bl%C3%BCthenstaub>].

SCHLEGEL, Friedrich, 1956: “Zur Philologie I” en *Friedrich Schlegel Kristische Schriften und Fragmente. Studienausgabe*, Hrsg. Ernst Behler und Hans Eichner, Band 6, Schöningh.

SCHLEGEL, Friedrich, 1975: “Vom Wesen der Kritik” en *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Hrsg. Ernst Behler und Hans Eichner, Band 3, München.

SHAKESPEARE, William, 2017: *El rey Lear*, traducción de Paula Baldwin y Braulio Fernández, Santiago: Ed. Universitaria.

VOLTAIRE, 1838: “Lettre a M. Le Comte de Argental”, 19 Juillet 1776, en *Oeuvres Completes de Voltaire. Correspondance Générale*, Tome 13, Paris: Chez Furne, Libraire Editeur,

VOLTAIRE, 1832: “Lettre de M. de Voltaire a L’Académie Française” 25 Auguste 1776 en *Oeuvres Completes de Voltaire. Mélanges Littéraires*, Tome XCVIII, Paris: Chez Antoine Augustin Renouard.