



Miguel Ángel Montezanti es traductor, investigador y docente. Sus principales áreas de interés son la traducción literaria y la poesía lírica inglesa y es autor o coautor de varios trabajos y artículos sobre poesía anglosajona. Como traductor ha vertido al castellano un volumen de Baladas inglesas y escocesas y los sonetos y poemas no dramáticos de William Shakespeare. Montezanti se desempeña además como escritor y como poeta y cuenta en su haber con un volumen de cuentos y varios poemarios.

PALABRAS CLAVE: traducción, literatura, poesía, lengua, Shakespeare.

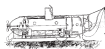
Entrevista con Miguel Ángel Montezanti, profesor, investigador y traductor

Interview with Miguel Ángel Montezanti, professor, researcher and translator

Miguel Ángel Montezanti works as a translator, researcher and professor. His research interests include literary translation and English lyric poetry, and he has authored and co-authored several books and articles about English poetry. He has translated a volume of English and Scottish Ballads, William Shakespeare's sonnets and nondramatic poems. He has also published a book of short stories and several books of poems.

KEY WORDS: translation, literature, poetry, language, Shakespeare.

MARINA ALONSO GÓMEZ
Universidad de Málaga



Miguel Ángel Montezanti es doctor en Letras, Investigador de carrera del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina, traductor público nacional de lengua inglesa y docente de la Universidad Nacional de La Plata, donde ejerce como profesor titular de Literatura inglesa y de Traducción literaria y donde dirige el proyecto de investigación «Kathleen Raine: poesis y visión profética. De W. Blake a W. B. Yeats». Sus principales áreas de interés son la traducción literaria y la poesía lírica inglesa; es autor de varios trabajos sobre poesía anglosajona como *El nudo coronado. Estudio de cuatro cuartetos* (1994) y *Seamus Heaney en sus textos. Identidades de un poeta moderno* (2009) y coautor de otros como *Extraño encuentro. La poesía de Wilfred Owen* (2002) y *Visitas hospitalarias. La poesía de Philip Larkin* (2006), así como de diversos artículos en distintas publicaciones periódicas. En su faceta como traductor literario, Montezanti ha traducido el volumen *Baladas inglesas y escocesas* (2016), los poemas no dramáticos de William Shakespeare *La fénix y el tórtolo* (1989), *La violación de Lucrecia* (2012), *Venus y Adonis* (2014) y *Quejas de una Enamorada* (2015), y la totalidad de los sonetos del dramaturgo y poeta inglés en dos versiones, la primera de ellas (1987) premiada por el Fondo Nacional de las Artes de Argentina y la segunda (2011) vertida al castellano rioplatense. Además de profesor, investigador y traductor, Montezanti también se desempeña como escritor y como poeta, y prueba de ello son su volumen de relatos *Huecuvú Mapu y otros cuentos* y sus poemarios *Maleficios de espejo* (2007), *Hablar las losas* (2010) y *El Verbo de tus ojos* (2013). Montezanti visitó la Universidad de Málaga con motivo del Coloquio

Internacional «Los Clásicos y su Traducción Iberoamericana», celebrado los días 1 y 2 de febrero de 2018 y organizado por el proyecto de investigación «La traducción de los clásicos en su marco editorial: una visión transatlántica», en el que presentó una ponencia titulada «Los poemas no dramáticos de Shakespeare: mi traducción y autocrítica». Desde aquí quiero agradecerle una vez más el haber encontrado tiempo para responder a las preguntas que se refieren a continuación.

¿Cómo se inició usted en el mundo de la traducción? ¿Cuál fue la primera obra que tradujo y en qué editorial se publicó? ¿Se trató de un encargo o de un proyecto personal?

En casi todos los casos han sido proyectos personales. Puesto que mi actividad central es la docencia, me he podido dar el gusto de traducir lo que yo quería, excepto en el caso de algunos proyectos de investigación que he dirigido y que, además del estudio de poetas específicos, como Phillip Larkin, Wilfred Owen, Stevie Smith, Kathleen Raine o Seamus Heaney, incluían una antología de poemas traducidos, de forma que la traducción de esos poemas constituía una responsabilidad implícita en el proyecto. Pero en los demás casos, y ciertamente en éstos, lo que he traducido lo he traducido por mi gusto.

Por lo que respecta a la primera parte de la pregunta, no recuerdo qué ejercicios míos de traducción fueron los primeros, pero el más digno de mención es un libro que se llamó *Baladas inglesas y escocesas*, publicado en 1980 en La Plata, por Editorial Mako, en una edición muy humilde que incluía un par de ilustraciones. Se trataba de una selección de baladas tradicionales inglesas y escocesas cuyo centro

de referencia eran las baladas recogidas en los cinco tomos o volúmenes de *The English and Scottish Popular Ballads*, del investigador norteamericano Francis Child, aunque no me limité a ellas, pues cada balada tiene muchísimas variantes, al igual que sucede con los romances españoles (de hecho, el romance español pertenece al género «baladístico»). Traduje una cincuentena de esos poemas y los presenté en versión enfrentada, empleando un esquema que se parece bastante al del romance español: una especie de cuarteta con rima asonante en los versos pares. Me incliné por el verso rimado y ritmado porque los motivos de estas baladas son más o menos conocidos: la mujer que no reconoce al marido cuando vuelve de la guerra, el anillo que sirve para el reconocimiento, los amantes que se transfiguran en arbustos y luego en pájaros y se unen en el cielo... En 2017 la editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata volvió a publicar este libro con muy pequeñas modificaciones; básicamente se trata del mismo libro, pero en una edición más bonita, sin las ilustraciones, pero con un apéndice musical y una portada más vistosa.

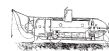
Después, a caballo de mi tesis doctoral, que versaba sobre el lenguaje lírico en Shakespeare, inicié la traducción de sus sonetos, traducción que vio la luz por primera vez en 1987, publicada por la Universidad Nacional de la Plata; en el año 2003 la editorial Longseller la volvió a publicar, también con escasísimas modificaciones. Este volumen incluye todos los sonetos de Shakespeare traducidos siguiendo el patrón del soneto inglés; esto es, un soneto con tres cuartetos y un pareado, y utilizando, por definirlo de alguna manera, el castellano que se suele emplear cuando se traduce a un clásico. Completarla me llevó no menos de siete años.

Tanto las baladas inglesas y escocesas como los sonetos de Shakespeare que nos acaba de mencionar son obras en verso. ¿Por qué su predilección por traducir poesía?

Lo cierto es que, como se suele decir (la frase está ya bastante remanida), pelear con la lengua para encontrar maneras de formulación y de dicción que tuvieran cierto encanto auditivo constituía un desafío. Para mí la poesía es música, por tanto, se trata este de un elemento al que no podría renunciar. Además, la forma del soneto me ha atraído siempre, también (y lo digo humildemente) como poeta, si es que me puedo autodefinir de una manera tan solemne, y eso me inclinó hacia la poesía en lugar de la prosa. Los estudiantes que asisten a las cátedras de literaturas extranjeras suelen tener que enfrentarse a obras narrativas muy extensas, pero no es habitual que estas materias incluyan la lírica, y un viejo proyecto mío (que creo haber medianamente cumplido) consistía en facilitarles a los estudiantes ediciones de textos enfrentados para que, aun no sabiendo inglés, pudieran seguir el comentario del poema gracias a su versión castellana, pero también echarle un vistazo al original con el ojo izquierdo, todo ello acompañado además de notas, estudios preliminares, etc.

Ha traducido usted tanto todos los sonetos de Shakespeare como A Lover's Complaint, The Phoenix and the Turtle, The Rape of Lucrece y Venus and Adonis. ¿Cuáles son los principales problemas que ha encontrado a la hora de traducir a este autor en concreto?

Sin la menor duda, los mayores problemas residieron en mis propias imposiciones a la hora de traducir *The Rape of Lucrece*. En este poema Shakespeare emplea una séptima





que no tiene nada que ver con la séptima o seguidilla de la poesía tradicional española; una séptima de pentámetros yámbicos que exige dos versos que rimen entre sí, otros dos versos que rimen entre sí y otros tres versos que rimen entre sí. Si hallar un par de rimas consonantes a veces cuesta trabajo, hallar tres exige un esfuerzo realmente poderoso, pero es que además el poema está constituido por unas doscientas setenta estrofas y más de mil ochocientos versos. Fue un trabajo que llevé a cabo con esos sentimientos tan propios del traductor, es decir, sufriendo y gozando a la vez con la expectativa de culminar la estrofa que me había propuesto para ese día y con el luchar con las palabras. Y le puedo decir que esos doscientos setenta días (fueron más, por supuesto, porque después hubo que revisar, pero en un principio me impuse una estrofa por día) fueron acaso uno de los periodos más lindos de mi vida: saber que ese era el rato que me tenía que abocar a la traducción de la estrofa de ese día suponía una expectativa muy especial.

La estructura de *A Lover's Complaint* es también muy compleja, hasta el punto de que se ha llegado a discutir la autoría de Shakespeare, tanto debido a esa complejidad como a otros tecnicismos en los que no voy a entrar ahora. En cambio, el poema es mucho más corto que *The Rape of Lucrece*: tiene algo más de trescientos versos, aproximadamente la sexta parte del anterior. *Venus and Adonis* es un poema precioso, lleno de erotismo y de sensualidad, como es lógico, dado que versa sobre los amores míticos de la diosa de la belleza con este ejemplar de belleza humana que es Adonis. Se trata de una especie de comedia que acaba en tragedia cuando un jabalí mata

a Adonis y Venus termina llorando junto al cadáver; es decir, empieza como un juego amoroso y termina en un tono verdaderamente triste y amargo. Las estrofas son un poco más sencillas, pues se trata de sextinas, es decir, estrofas constituidas por tres pares de versos, y las exigencias de la rima son un poco menos rigurosas. Mariano de Vedia y Mitre, un traductor argentino, ha concretado hace años una traducción a mi modo de ver insuperable, aunque tal vez algún pasaje de mi traducción pueda ponerse a la par de la suya, sobre todo por los detalles de la captación de la atmósfera sensual de las escenas.

Precisamente al hilo de esto último que usted comenta quería preguntarle qué considera usted que aportan sus traducciones de Shakespeare frente a otras ya existentes.

Excepto en un caso, nunca me he propuesto hacer algo especialmente distinto ni novedoso. Fue más bien una cuestión de satisfacción personal: cuando me enfrento a los poemas de un poeta lírico, no siento que me haya compenetrado con ellos hasta tanto los haya traducido. Como mi investigación ha estado siempre relacionada con la poesía lírica inglesa, la traducción ha sido antes que nada una necesidad para mí, no porque no entendiera los poemas en su versión original, sino porque creo que las dificultades que comporta traducirlos completan esa comprensión. Entre tantas otras paradojas que visitan al mundo de los traductores, hay quienes dicen que el traductor conoce los poemas que traduce mejor que sus propios autores y esta expresión, un tanto exagerada, tiene sin embargo su miga, pues los traductores pelean con cada una de las palabras, las voces y los fraseos del poema de un modo que



acaso al poeta no le costó tanto trabajo, porque es posible que su intuición poética lo llevara a formular de una sola vez y magníficamente el verso, la estrofa o el poema. No digo con esto que los poetas no trabajen y pulan sus versos, pero difícilmente un traductor consiga traducir felizmente un poema en un primer intento; siempre tiene que volver sobre su traducción, y esto haría (según algunos, insisto) que llegara a conocer el poema más perfectamente que el propio autor.

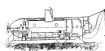
Como dice Walter Benjamin, la traducción completa sentidos que estaban ocultos en el original; se trata de la famosa metáfora de la vasija rota, donde los pedazos serían las traducciones que completan ese ideal de la vasija entera, como si fueran precisamente esos fragmentos (que para Benjamin son las diferentes traducciones a distintas lenguas) los que aseguran la perdurabilidad de la vasija. Es como si cada lengua le sacara al poema un poco de una sustancia que ya estaba allí, pero oculta, lo que es entendible dado que las lenguas, al ser diferentes sistemas y modos de organizar la realidad, pueden explorar zonas del poema original vedadas a otras.

Una de sus traducciones de Shakespeare consiste en una versión rioplatense de los sonetos publicada en 2011. ¿Qué opinión le merece su recepción entre el público lector, tanto argentino como de otros países hispanohablantes?

Si me permite, primero voy a explicar un poco la historia de esta traducción. En 2009 se cumplieron cuatrocientos años de la publicación de los sonetos, y en Alemania surgió un proyecto, llamado «Shakespeare's Sonnets Global», cuyo objetivo era hacer que conocedores de los sonetos de distintos países,

culturas o lenguas elaboraran una breve noticia de la historia o recepción de los sonetos en esa cultura y proveyeran una antología de doce sonetos de elección completamente libre. A mí me ofrecieron ocuparme de toda América Latina, pero esa tarea me habría desbordado, así que me concentré en la Argentina. Tomé dos criterios: traducciones completas y en verso, es decir, no tuve en cuenta traducciones en prosa, antologías ni traducciones parciales. Detecté así cuatro colecciones o publicaciones fundamentales que incluían los ciento cincuenta y cuatro sonetos traducidos en verso (entre ellas, naturalmente, la mía, que había aparecido por primera vez en 1987) y me di cuenta de que, por una razón u otra, los traductores de estas publicaciones habían vuelto sobre esas traducciones y las habían vuelto a publicar. Evidentemente todo traductor está disconforme con sus propias traducciones; esta disconformidad forma parte de la esencia del arte de traducir, y después de algún tiempo los traductores nos sentimos compelidos a hacer otras pruebas.

También yo sentí la tentación de volver sobre mi traducción de los sonetos, pero con la ocurrencia de volcarlos a la forma rioplatense. Quizá sea este adjetivo un poco abusivo, pues desconozco si los uruguayos se sienten comprendidos en él, pero en cualquier caso el castellano rioplatense no deja de ser un constructo personal, del que cada cual tiene su imagen, aunque podríamos decir que su rasgo más importante desde el punto de vista sintáctico es el voseo (es decir, el empleo del pronombre «vos» en lugar de «tú», con los desplazamientos verbales que esto comporta) y, desde el punto de vista fónico, el seseo (es decir, la igualación de los sonidos «s», «c» y «z» en la



sibilante «s») y el yeísmo (es decir, la igualación de «ll» y de «y») en el sonido fricativo sonoro «y»), a los cuales, por supuesto, se añaden una cantidad de elementos léxicos, tonales, estilísticos, etc. Disfruté de esta traducción intensamente y me resultó muy sencilla: en un año había terminado lo que antes me había llevado siete. No consulté, a propósito, mi antigua traducción, pero permítame decirle, en un tono un tanto confidencial, que a veces un verso que me podía traer una dificultad se me dibujaba claramente en la mente como un viejo conocido, y ese viejo conocido era el verso de la traducción anterior, es decir, que aunque hacía mucho tiempo que no visitaba esa primera traducción, sus moldes, por así decirlo, regresaban a mi mente. De esos versos de la traducción anterior tomaba distancia, porque precisamente no quería reproducir lo que ya había hecho.

Toda traducción llevada a una especie de dialecto es paródica, porque toda desviación de lo que entendemos por lengua estándar, aceptada, culta o literaria tiende a la parodia. Olvidé decirle que el proyecto alemán para conmemorar los cuatrocientos años de los sonetos de Shakespeare comprendía una antología en más de sesenta lenguas, incluidas lenguas desconocidas o exóticas, entre ellas algunas a las que uno no esperaría encontrarse los sonetos traducidos, como el esperanto o el volapuk. El proyecto ponía además de manifiesto que los sonetos han asumido formas paródicas en la larga historia de su recepción en algunas comunidades. La palabra «parodia» tiene al menos dos significados: en el sentido habitual nos parece una imitación grotesca, algo que mueve a risa, pero en la teoría sobre la parodia de Linda Hutcheon se la considera

una forma de reescritura. Yo soy consciente de que la traducción rioplatense de algunos de los sonetos produce un efecto humorístico, al tornar coloquial lo que entendemos que Shakespeare ha formulado de manera retóricamente rica y, para nosotros (e incluso para los lectores ingleses actuales), difícil, porque estamos bastante distantes de la lengua que Shakespeare utilizaba.

En cuanto a la recepción de la traducción rioplatense, ha sido variada. En general ha sido entusiasta, pues ha sido celebrada por lectores habituales y especialistas del ámbito académico, aunque hay lectores (creo yo que influidos por la «bardolatría», es decir, por ese culto que hace de Shakespeare una especie de deidad intangible) que han considerado irreverente el volcar los sonetos a un patrón argentinizado. Ha habido gente joven que los han recibido con entusiasmo y otros que no, y prácticamente lo mismo ha ocurrido entre la gente mayor, o sea que no se pueden hacer comprobaciones etarias y determinar que los jóvenes los aceptan y los mayores los rechazan o viceversa. Cuando doy clase sobre los sonetos no recomiendo ninguna de mis dos traducciones, porque no me parece apropiado hacer propaganda de la labor propia en la cátedra; una vez que mis alumnos ya están familiarizados con los sonetos sí que les digo que lean la versión rioplatense si se quieren divertir un poco, pero no doy a conocer los sonetos por medio de esta recreación.

Los sonetos incluidos en el ciclo «Dark Lady», que son pocos en comparación con los del ciclo «Fair Youth», describen situaciones escabrosas y procaces y son ricos en juegos y en dobles sentidos; estos sonetos se prestan más al cambio de código o de dialecto que

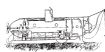


los del ciclo «Fair Youth», entre los cuales hay sonetos de una altura lírica imposible de reducir a un tono coloquial. Hay además palabras, como «sol», que se repiten en la primera y en la segunda traducción, porque no se pueden hacer más simples o coloquiales, aunque se podrían agrandar con alguna de esas tontas metáforas que abundan en la literatura, como «la bola de fuego». A mí mismo me ha sorprendido comprobar, al comparar mis dos versiones, que, en algunos casos, la primera me parece, si no más coloquial, sí más accesible que la segunda; por tanto, no siempre he logrado totalmente mi propósito. Quizá lo más sorprendente de la recepción de la versión rioplatense ha sido que tres personas distintas me han hecho llegar por cauces diferentes su impresión de que se asemeja a las letras de los tangos. Esto por una parte me fascinó, pues jamás me imaginé al realizarla que el resultado iba a parecerse al tango, y por otra parte suscitó en mí la siguiente reflexión: si no será que, siempre que hablamos de celos, ausencias, traiciones y toda esa gama de sentimientos anejos a la pasión amorosa y lo formulamos en castellano rioplatense, nos adentramos en el terreno de los tangos.

En uno de sus artículos acerca de las traducciones peninsulares y argentinas de Four Quartets de T. S. Eliot afirma que «se tiene la sensación de que un poeta importante debe ser “escuchado” desde el uso lingüístico cercano». ¿Fue ese uno de sus motivos para verter a Shakespeare a la variedad rioplatense?

Durante la sesión de tarde de la jornada de ayer en el coloquio se discutió la definición de «clásico»; quizás podríamos decir que los clásicos son aquellas obras que necesitan ser retra-

ducidas. Es evidente que los lectores tenemos la sensación de que las traducciones envejecen y de tiempo en tiempo hay obras que necesitan ser retraducidas o que vuelven a ser traducidas. De hecho, las retraducciones son algo que caracteriza desde la antigüedad a los proyectos editoriales, aunque habrá que tener en cuenta cómo influyen las cuestiones comerciales, de derechos del traductor, de plagio, etc... No sé si pretendí acercar los sonetos a una sensibilidad argentina. Si lee el prólogo de la versión rioplatense, creo que las primeras palabras son «Esto es un experimento». La palabra «experimento» puede ser un tanto cruel, porque puede referirse, claro está, a un experimento personal, al gusto de hacer algo para ver qué sucede, pero en el terreno de la biología se experimenta con una suerte de víctima, víctima que, en este caso y dicho con un poco de humor, sería el lector. No ha sido mi propósito que quien no tuviera acceso a los sonetos lo pudiera tener por medio de esta traducción, pero observé que esto es lo que ocurrió, sobre todo en grupos no expertos: ha habido gente que, sin estar metida en el mundo de la literatura ni saber inglés, ha leído esta versión de los sonetos. De hecho, una de las personas que asistió a la sesión de poesía de ayer y que sin la menor duda era española, tras oír el soneto número noventa y cuatro en la versión antigua y en la rioplatense, me dijo que había disfrutado más la segunda; un colega mexicano en cambio me preguntó el significado de la palabra «yuyo», que al parecer no se conoce en México. Hay por tanto quien se siente más cómodo con esta dicción más familiar y más coloquial y hay incluso gente mayor y con un nivel de escolarización bastante precario que me ha dicho que ha disfrutado y entendido los



sonetos gracias a esta traducción. Desconozco si esto es real o ficticio, pero lo cierto es que me ha colmado de satisfacción, probablemente más que su aceptación en el ámbito académico.

¿Volvería usted a emplear la variante rioplatense en la traducción de alguna otra obra?

Esa es una pregunta sumamente interesante. A medida que los textos se vayan haciendo familiares, es posible que sí. Hoy en día ya existen versiones paródicas y recreaciones de todo carácter de *Hamlet* o de *Romeo y Julieta*: hay por ejemplo un *ballet* en el que Romeo y Julieta son la *prima ballerina* y su *partenaire*, llegan tarde al ensayo y huyen en un avión... Al pertenecer a la tradición colectiva, los directores pueden experimentar con esas obras. Quizá un caso interesante sea el de *Lucrecia*, porque existen funciones tanto en España como en Argentina; yo no he asistido al espectáculo de Núria Espert en Madrid, pero en Argentina sí he visto una puesta en escena unipersonal en la que Mónica Maffía concentra los tres personajes principales del drama. El episodio histórico que se narra en *Lucrecia* dio pie a mucha discusión entre los teólogos y tratadistas cristianos acerca de si la protagonista debe suicidarse; la conclusión es que Lucrecia no ha cometido adulterio y por tanto su suicidio obedece más bien a una cuestión de orgullo personal, aunque lógicamente no podemos aplicar patrones cristianos a una cultura precristiana. Esta discusión ha mudado hoy radicalmente su orientación y se ha volcado hacia el lado de los derechos de la mujer. El espectáculo de Mónica Maffía, que se ha representado en las casas culturales de las distintas provincias argentinas, ha sido considerado un bastión de defensa o reivindicación

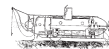
de género, esa cuestión tan candente y tan espinosa en nuestros días.

Yo no creo que estemos preparados para una versión coloquial, humorística o paródica de *Lucrecia*: sería como jugar con fuego. Tal vez sí que lo estemos en el caso de *Venus y Adonis*, donde se trata de una mujer experimentada y bellísima, nada menos que la diosa Afrodita, quien se quiere vincular a un joven al que le interesa mucho más cazar jabalíes, de manera que se trata de un intento de seducción a la inversa, de un despliegue de retórica para convencer a un joven que no está interesado en ella. El poema tiene evidentemente una matriz cómica y en tiempos algo posteriores a Shakespeare fue mucho más leído por mujeres que por hombres. Al final, como ya dije, la comedia se transforma en tragedia cuando, pese a que Venus intenta persuadirle para que no salga a cazar, Adonis se sale con la suya, el jabalí lo mata y de su cuerpo nace una flor (según dice la tradición, la anémone) que Venus se pone en el seno antes de volar a la Isla de Pafos. ¿Cuánto tiempo de luto guardará la diosa? No lo sabemos, pero él era un humano y ella es una diosa, quizás tenga otras preocupaciones. Tal vez podría hacerse una interpretación paródica de *Venus y Adonis* pero, al menos en la Argentina, tanto este poema como *Lucrecia* son muy poco conocidos. Quizá algún día los veamos representados con visos más de comedia que de tragedia, pero creo que los sonetos estaban más preparados para este tipo de interpretación; aunque es imposible hacer futurología o, mejor dicho, es posible hacerla, pero no deja de ser futurología, es decir, es imposible anticipar cuál sería la recepción. De los sonetos ya ha habido al menos dos teatralizaciones en la Argentina, lo

que significa que el público ya empieza a estar familiarizado con ellos y está preparado para acercarse a ellos a través de mecanismos distintos de lectura. También he visto en Buenos Aires recitar con sus correspondientes cambios de voces el poema de *Venus y Adonis* en la versión de Vedia y Mitre.

Me gustaría también apuntar que es posible que Shakespeare tuviera mucho más interés en estos poemas de lo que ahora pensamos, porque en su época la actividad teatral no estaba tan bien mirada. El propio Shakespeare viene a decir en varios sonetos, como el ciento diez, el ciento once o el ciento doce, que ha tenido que rebajarse al nivel de la plebe y satisfacer sus gustos; el soneto ciento diez, por ejemplo, reza: «And made myself a motley to the view», es decir, que se ha transformado en una especie de bufón y que el teatro es lo que le da de comer. En cambio, la tradición de la poesía clásica era muy respetada, y de hecho estos dos poemas, *Venus y Adonis* y *La violación de Lucrecia*, son los únicos que están firmados por Shakespeare, además de dedicados a un noble de la época, probablemente un mecenas. Puede por tanto que con ellos Shakespeare pretendiera mostrarse más como poeta que como autor de esas obras dramáticas por las que ahora es considerado el más grande dramaturgo de todos los tiempos. Otra posible explicación es que los escribiera porque los teatros de la época estaban cerrados a causa de la peste, pero a mí me gusta más la primera explicación, es decir, que Shakespeare quiso inscribirse entre los poetas que escribían *epyllia*, esto es, pequeños *epos* (*epos* en el sentido de que se trata de poemas narrativos, aunque no narran historias guerreras, como es el caso de *La violación de Lucrecia* o de *Venus*

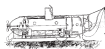
y *Adonis*), como Christopher Marlowe con su *Hero and Leander*.



¿Qué opina usted del debate en torno al empleo del español peninsular o latinoamericano en las traducciones?

287

Lo absurdo sería que una lengua con más de trescientos millones de hablantes fuera monocorde; cae de maduro que, dada la dispersión geográfica del español, haya distintos acentos, léxicos, etc. Toca usted un punto muy delicado; a los dos lados del Atlántico hay quien acata los dictámenes o presuntos dictámenes de autoridades lingüísticas como la Real Academia Española y el Instituto Cervantes y quien se insubordina ante ellos. Entramos así en una especie de polémica que parece inacabable... Según he leído, aunque no sé si es cierto, los hablantes del castellano peninsular representan el quince por ciento de los hablantes de la lengua española en todo el mundo. Pablo Neruda tiene un pasaje muy bonito que dice que los españoles se llevaron muchas cosas de Latinoamérica, pero nos dejaron algo tan hermoso como la lengua. A mí me parece que deberíamos practicar traducciones a uno y a otro lado del Atlántico de acuerdo con nuestras idiosincrasias; no me refiero a emplear los modismos coloquiales del castellano rioplatense, pero creo que se puede dar un tono argentino a una traducción sin incurrir en algunas de las expresiones que me he permitido yo usar en los sonetos. Por ejemplo, Jorge Luis Borges usa en una de sus traducciones la palabra «bañado», que es una palabra bastante argentina, pero cuyo contenido, creo yo, es fácilmente comprensible incluso para quien no sea argentino.



Por lo que yo me inclinaría principalmente sería por la fluidez, por que a los argentinos les llegaran traducciones españolas y viceversa, como si fuéramos juglares capaces de tomar distintos instrumentos, con mayor perfección unos que otros, pero con versatilidad para pulsarlos todos. A mí me parece muy bien que a los niños argentinos se les enseñen las formas voseantes, porque las tuteantes en Argentina no se usan, pero no enseñarles también las tuteantes me parece una mutilación espantosa, en la medida en que se los priva de contacto con muchos textos bellísimos y riquísimos de la literatura española, así como de millones de hablantes vivos que siguen usándolas. Eso sí, como contrapartida me gustaría que los españoles también les enseñaran las formas argentinas a sus chicos, para que puedan leer bien, no tanto a Borges, pero sí a Julio Cortázar, a Roberto Arlt o a tantos otros autores. E igualmente por lo que se refiere a los usos de Perú, México, Guatemala o cualquier otro país.

¿Cómo ve usted el mundo editorial argentino en la actualidad?

Pese a mi gusto por la traducción, no soy especialista en el mundo editorial, pero veo con mucho beneplácito que en la Argentina se hayan realizado en el término de muy pocos años una nueva traducción de *La divina comedia*, dos traducciones del *Ulises*, una traducción completa del *Finnegan's Wake*, una retraducción de Dostoievski, otra de *Madame Bovary*... Son signos que me hacen sentir muy satisfecho, porque la Argentina fue hace años una potencia editorial de la cual emanaban libros que se difundían por el resto de América e incluso por la península, es decir, un país vigoroso en ese sentido (desconozco si las

traducciones en sí eran buenas o malas, pero se pueden consultar estudios al respecto). Después, inmensos pulpos editoriales procedentes de España, del tipo Grupo Planeta, invadieron el mercado argentino (y, supongo, el del resto de Latinoamérica), pero da la impresión de que estas traducciones que empiezan a salir desde la Argentina implicaran un renovado, aunque disminuido, vigor en el mundo de la traducción, tanto por lo que se refiere a los clásicos como a otro tipo de obras. Además, los libros españoles suelen ser muy caros.

Una de las cosas que el doctor Juan Jesús Zaro y yo hemos podido comprobar con sorpresa es que hay libros en Argentina o incluso en Chile que no circulan en España y libros españoles que no circulan en Latinoamérica. Deberíamos hacer todos un esfuerzo por conocernos como familia, ya que en caso contrario reina un poco la endogamia, es decir, mantenemos cautivos en Latinoamérica libros que podrían llegar a España y viceversa.

Además de traductor, es usted también investigador y profesor de literatura y de traducción literaria en la Universidad Nacional de La Plata; ¿se considera a sí mismo más profesor que traductor o al contrario?

Habría que saber si no son la misma cosa... Quizá lo sean, porque, al fin y al cabo, un profesor traslada o traduce su saber y sus experiencias al mundo de los alumnos. Todos los profesores, sean de la disciplina que sean, llevan a cabo esta operación por medio de las palabras, pero en el caso de la literatura también el objeto de estudio es el mundo de las palabras. Si hablamos en términos estrictamente laborales, antes que nada soy profesor e investigador, porque de eso es de lo



que se nutre mi sueldo. Nunca he traducido por encargo y me parece que no lo aceptaría, a menos que el autor o la obra que me encomendaran traducir me atrajeran muchísimo. Cuando no traduzco siento que algo me falta, pero insisto en que lo hago por imperio de mi propio placer, no por necesidad profesional. Debe ser muy difícil que a uno le pongan un plazo para acabar una traducción, creo que yo no podría soportar esa presión. Hay cosas en la vida que uno sabe que no podría hacer. En tono confidencial le diré que algo que nunca podría haber sido es intérprete: esa capacidad de recibir un *input* en una lengua y producir un *output* en otra, esa especie de intercomunicación entre hemisferios, me parece una maravilla, pero creo que yo no la podría tener. Obviamente nunca he recibido el entrenamiento necesario y usted podría preguntarme cómo sé que no podría tocar la guitarra si nunca he tenido un profesor que intentara enseñarme. Sin embargo, me parece que nunca podría dominar el instrumento de la interpretación; en cambio, el de la traducción, sí.

Por último, me gustaría preguntarle cuáles son sus proyectos de traducción futuros.

Tengo un proyecto largamente soñado y que ahora, al término de mi carrera y tras haber traducido los poemas no dramáticos de Shakespeare, quisiera continuar. Cuando Shakespeare publicó por primera vez los sonetos, en 1609, la moda de los sonetos, que tuvo su punto álgido en torno a 1580 o 1590, ya había pasado. Existe polémica acerca de si esa primera edición, que no estaba firmada, fue o no pirata, así como sobre cuándo empezó Shakespeare a escribir los sonetos, pues podría haberlos iniciado en 1590, junto a *Venus y Adonis*... En cualquier

caso, hay toda una pléyade de sonetistas (palabra que no suena nada bien en castellano, en inglés es *sonneteer*) que, siguiendo más o menos la tradición petrarquesca, dedicaban sus poemas a su amada; se me vienen a la cabeza, por ejemplo, Bartholomew Griffin, Michael Drayton, Edmund Spenser, Sir Philip Sidney o Samuel Daniel, pero hay por lo menos una decena más. Normalmente se dirigen a una mujer idealizada a la cual le dan un nombre dentro de la antigua tradición, por ejemplo, la colección de sonetos de Drayton se titula *Idea*; la de Griffin, *Fidessa*; hay una titulada *Silvia*, otra *Diana*, etc. Muchos de esos sonetos me parecen muy hermosos y no tienen nada que envidiar a muchos de los de Shakespeare, que opacó al resto en parte por ser Shakespeare y en parte por emplear una serie de recursos muy típicos del autor, como crear triángulos amorosos, cambiar la famosa mujer rubia estereotipada por una mujer morena, la *donna angelicata* de la tradición italiana por una mujer, digámoslo así, de moralidad discutible, etc. Hay en estos otros sonetos, como decía, perlas bellísimas. De hecho, ya terminé un borrador de la traducción de la *Fidessa* de Griffin, aunque aún hay que someterla a un intenso pulido. Me gustaría también traducir los sonetos de Drayton y los del resto o quizá hacer una antología de sonetistas ingleses de fines del siglo dieciséis, siguiendo para ello las pautas que he cultivado tradicionalmente, es decir, siguiendo la estructura del soneto inglés.

RECIBIDA EN ABRIL DE 2018

ACEPTADA EN SEPTIEMBRE DE 2018

VERSIÓN FINAL DE SEPTIEMBRE DE 2018

OBRAS MENCIONADAS

HUTCHEON, Linda (1985): *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nueva York: Methuen.

MONTEZANTI, Miguel Ángel (1995): «Traducciones peninsulares y argentinas de *Four Quartets*», *Livius: Revista de estudios de traducción*, 7, 71-84.

PFISTER, Manfred y Jürgen GUTSCH (2009): *William Shakespeare's Sonnets for the First Time Globally Reprinted: A Quatercentenary Anthology 1609-2009*, Dozwil, TG, Schweiz: Edition Signathur.

SHAKESPEARE, William (1989): *El tórtolo y la fénix*, trad. Miguel Ángel Montezanti, La Plata: Editorial de la UNLP.

— (2003): *Sonetos completos*, trad. Miguel Ángel Montezanti, Buenos Aires: Longseller.

— (2011): *Sólo vos sos vos*, trad. Miguel Ángel Montezanti, Mar del Plata: EUDEM.

— (2012): *La violación de Lucrecia*, trad. Miguel Ángel Montezanti, Mar del Plata: EUDEM.

— (2014): *Venus y Adonis*, trad. Miguel Ángel Montezanti, Mar del Plata: EUDEM.

— (2015): *Quejas de una enamorada*, trad. Miguel Ángel Montezanti, Mar del Plata: EUDEM.

— (2016): *Baladas inglesas y escocesas*, trad. Miguel Ángel Montezanti, Mar del Plata: EUDEM.

