

EL ENTRAMADO DILÓGICO DEL DISCURSO POÉTICO DE W. SHAKESPEARE Y SU ADAPTACIÓN AL ESPAÑOL

JESÚS ÁNGEL MARÍN CALVARRO
Universidad de Extremadura

Resumen

Una de las características más importantes de la lengua utilizada por W. Shakespeare en buena parte de sus obras es el gran número de ambigüedades, retruécanos y juegos de palabra en general que este autor maneja con gran maestría. El uso abundante de estos juegos verbales no sólo enriquece el discurso shakespeariano sino que, a la vez, representa un serio escollo para la traducción. En este artículo se trata, en primer lugar, de identificar y explicar todos estos términos y expresiones que adornan el *Sonnet IX* para, acto seguido, evaluar algunas de las más importantes traducciones al español.

Palabras clave: Traducción, soneto, Shakespeare, juegos verbales.

Abstract

One of the most important features of the language used by W. Shakespeare in his works is, undoubtedly, the great number of puns, ambiguities, innuendoes, and word play in general that this author handles with superb craftsmanship. While the use of word play greatly enriches Shakespearian discourse, at the same time, it defies easy translation. This paper seeks to identify and explain the ambiguities that embellish *Sonnet IX*, and evaluates some of the most important translations into Spanish.

Keywords: Translation, sonnet, Shakespeare, word play.

La colección de 154 sonetos de William Shakespeare fue publicada en 1609, al parecer sin el permiso del autor, por el editor Thomas Thorpe. La dedicatoria de este poemario, firmada por el propio editor, plantea ya numerosos interrogantes que la crítica especializada en esta obra de Shakespeare, a pesar del esfuerzo ímprobo que le ha dedicado, no ha sido capaz

de solventar de modo definitivo¹. Esto se debe, sin duda alguna, a la vaguedad o falta de precisión de algunos de los elementos que componen esas pocas líneas. Algo muy similar sucede con otras muchas cuestiones que se plantean a lo largo de toda la serie que componen los ciento cincuenta y cuatro sonetos. Me refiero, por ejemplo, a incógnitas tales como el orden en el que aparecen los poemas, la identidad de algunos de los personajes que en ellos se mencionan (el joven agraciado, la dama morena, el poeta rival), la fecha en la que se escribieron o, incluso, las particulares tendencias sexuales del sujeto poético. No cabe duda alguna del interés que entrañan tales temas y de su gran importancia para una mejor comprensión del texto. Sin embargo, éstos no son los únicos obstáculos que presenta este poemario. En efecto, como en toda obra poética (y esto se podría hacer extensivo a cualquier obra literaria), aquí confluyen también componentes de signo diverso que contribuyen a moldear el texto hasta convertirlo en un trabajo de calidad. Me refiero, por ejemplo, a aspectos tan esenciales como la rima y los esquemas métricos o estróficos, la morfosintaxis y, por supuesto, todos aquellos efectos suprasegmentales que adornan los textos poéticos de Shakespeare. No obstante, este trabajo se ha restringido a un elemento que me atrevería a decir resulta primordial pues incide directamente sobre el propio significado de la obra literaria y conforma, además, uno de los rasgos esenciales del estilo de su autor. Este interesante aspecto no es otro que el uso abundante que Shakespeare hace en estos sonetos de la ambigüedad y el juego verbal en general, elementos que contribuyen sobremedida a una mayor riqueza significativa del texto. Buena parte de esos significados múltiples, por no decir todos, pasan probablemente desapercibidos para el lector común ajeno por completo a esta peculiar cualidad del estilo del gran dramaturgo isabelino. Este desconocimiento, que podría ser fácilmente excusado en el caso de una lectura subjetiva y privada, se convierte en una grave falta si se produce a la hora de verter estos versos a otra lengua. Por ello, el traductor deberá ser consciente de esta peculiar característica de la obra poética de Shakespeare e incorporarla, en la medida de lo posible, al texto traducido.

He elegido el *Sonnet IX* de William Shakespeare como ejemplo de esa multiplicidad de sentidos y, por ende, de la pluralidad de imágenes que genera el uso del lenguaje ambiguo. Una vez fijados y comentados los términos am-

¹ Entre los numerosísimos autores que mencionan, comentan y tratan de solventar las dificultades que plantea esta dedicatoria cabe citar la glosa de Ingram y Redpath. Para estos dos editores los enigmas que se plantean aquí serían estos: «(1) What is a “begetter”?, (2) What does “onlie” mean?, (3) Who was Mr. W.H.?, (4) Who was the Well-wishing Adventurer?, (5) What is the meaning of “setting forth”?, (6) What does “promised” mean, and to whom was the “eternitie” “promised”?, (7) Who was T.T.?, (8) What is the syntax of the Dedication?» (W.G. Ingram y T. Redpath (eds.), *Shakespeare's Sonnets*, Londres, U. of London P., 1964, pág. 3).

biguos se lleva a cabo el contraste y evaluación de las diversas traducciones que de este poema se han hecho al español.

La estructura metafórica de este poema se configura en torno a ese estado de celibato voluntario del joven destinatario de los sonetos y a lo triste que sería su muerte sin una viuda que lo llorase ni un hijo para perpetuar su linaje e, incluso, su belleza física. Estas imágenes, por novedosas que parezcan, de entrada, no son sino variantes del tema único que inspira y articula toda la secuencia de los diecisiete primeros sonetos, es decir, el del matrimonio y la procreación. En una primera lectura tanto estas metáforas como el lenguaje del poema en general parecen sencillos. No obstante, como se aprecia enseguida, el carácter dilógico de una parte significativa del léxico añade al soneto una vivacidad y una profundidad muy características. Ello queda patente, por ejemplo, en palabras como «single», «wife», «still», «private», «eyes», «spend», «enjoys», «beauty's waste», «unused», «user» o «bosom» que el traductor ha de manejar con cautela si se quiere conservar, en el poema de llegada, la referida calidad. De ahí la importancia de definir muy cuidadosamente los sentidos que convergen en cada una de estas palabras.

El adjetivo «single», de especial relevancia en la pregunta que hace el sujeto poético al destinatario del soneto en el segundo verso del primer cuarteto, posee un doble sentido que, sin duda alguna, confiere al verso una mayor riqueza semántica. Ese doble sentido queda garantizado porque, como se sabe, el adjetivo denota en este caso no sólo la idea de solitario sino también el estado de soltería. El *OED* registra y define estas dos acepciones que el término poseía ya en la época como «unaccompanied or unsupported by others; alone, solitary» y «unmarried, celibate». Las dos lecturas del adjetivo conservan aún plena vigencia por lo que resulta tanto más extraño que en la mayor parte de la crítica y las ediciones se pase por alto. Pequigney constituye, en este sentido, una honrosa excepción. Este autor no sólo recoge la doble interpretación mencionada —«solitary» y «unmarried»—, sino que además nos recrea con un curioso comentario al respecto:

In Renaissance medical opinion orgasms were thought to be debilitating, to shorten life, and this belief would be pertinent to 9.2, «That thou consum'st thyself in single life», if *single* connotes «solitary» as well as «unmarried»².

Igualmente, el sustantivo «wife», que cierra este cuarteto, presenta una clara dualidad léxica que conviene tener muy en cuenta, no sólo por sus implicaciones estilísticas sino también para abordar con éxito la labor traduc-

² J. Pequigney, «*Such is my Love*»: A Study of Shakespeare's Sonnets, Chicago, Chicago U. P., 1985, pág. 16.

tora. En concreto, en inglés isabelino este término hacía referencia, a la vez, a la esposa y a su hiperónimo la mujer. El *OED* registra y documenta en la época de Shakespeare esta doble denotación de «wife»: «a woman»³ y «a woman joined to a man by marriage; a married woman». De ahí, una vez más, nuestra perplejidad ante el hecho de que un caso de dualidad tan genuinamente shakespeariano, como el del sustantivo «wife», se pase por alto en la mayor parte de las ediciones de esta obra —con la honorable excepción, de nuevo, de Booth. En ellas, por el contrario, se incluye de manera casi unánime una referencia al adjetivo que la precede y cuyo sentido preciso en este soneto aparece igualmente definido y documentado en el referido diccionario. «Makeless», en efecto, según el *OED*, equivale en este verso concreto, a «mateless»⁴. Volviendo a esa doble acepción que tiene el sustantivo «wife» en este soneto, la glosa de Booth es muy explícita:

(1) woman (as in *HVV*. Chorus. 9-10: «the English beach / pales in thye flood with men, with wives, and boys»); (2) married woman⁵.

Por su parte, Kerrigan, aunque no hace ninguna mención al doble sentido de «wife» en este soneto, llama nuestra atención sobre su contraposición con respecto a «makeless» y, en consecuencia, sobre el leve oximoron que, según su atinada valoración, genera este antagonismo semántico⁶. Esta apreciación es pertinente ya que al menos uno de los dos sentidos de «wife», el de esposa, contradice claramente el del adjetivo.

³ Como se nos recuerda en el *OED* este era, al principio, el sentido general del término. Posteriormente, este uso se restringe al de mujer de condición social o de humilde profesión, en especial, aquellas que se dedican a la venta de ciertos productos o mercancías. En la actualidad puede encontrarse en ciertos usos dialectales y también en ciertos compuestos como *ale-wife*, *apple-wife*, *fishwife*, *old wife*, *oyster-wife*, etcétera.

⁴ Los siguientes autores explican de este modo este término en sus respectivas ediciones: H.C. Beeching (ed.), *Sonnets of Shakespeare*, Boston, Athenaeum Press, 1904, pág. 83; E.B. Reed (ed.), *Shakespeare's Sonnets*, New Haven, 1923, pág. 5; T.G. Tucker (ed.), *The Sonnets of Shakespeare*, Cambridge At the U. P., 1924, pág. 87; G.B. Harrison (ed.), *The Sonnets and A Lover's Complaint*, Londres, Penguin Books, 1938, pág. 117; W. Burto (ed.), *The Sonnets*, Londres, A Signet Classic, 1964, pág. 49; A.L. Rowse (ed.), *Shakespeare's Sonnets*, Londres, Macmillan, 1964, pág. 21; W.G. Ingram y T. Redpath (eds.), *op. cit.*, pág. 22; J.D. Wilson (ed.), *The Sonnets*, Cambridge, At the U.P., 1966, pág. 103; L.B. Wright y V.A. LaMar (eds.), *Shakespeare's Sonnets*, New York, Washington Square P., 1967, pág. 9; J.H. Padel (ed.), *New Poems by Shakespeare. Order and Meaning Restored to the Sonnets*, Londres, The Herbert Press, 1981, pág. 155; D. Bevington (ed.), *Shakespeare. The Poems*, New York, Bantam Books, 1988, pág. 201; G.B. Evans (ed.), *The Sonnets*, Cambridge, Cambridge U.P., 1996, pág. 123; y M. Dodsworth (ed.), *William Shakespeare. Selected Sonnets*, Londres, Everyman's Poetry, 1996, pág. 8.

⁵ S. Booth (ed.), *Shakespeare's Sonnets*, New Haven, Yale U.P., 1977, pág. 147.

⁶ J. Kerrigan (ed.), *The Sonnets and A Lover's Complaint*, Nueva York, Penguin y Viking Press, 1986, pág. 183, hace el siguiente comentario del sintagma «makeless wife»: «wife without a mate (*make*). The mild oxymoron is resolved in line 5».

Esta ambivalencia de «wife» no debería entrañar dificultad alguna en cuanto a la traducción pues la palabra «mujer» incluye también, en su campo significativo, el concepto de esposa.

Con respecto a la forma «still», que aparece al final del primer verso del segundo cuarteto y en el segundo del tercer cuarteto, posee una gran fuerza expresiva por los diversos significados y matices que en ella se conjugan; y por este mismo motivo opone, también, una fuerte resistencia a la traducción. Esa variedad de sentidos que, como señala de manera generalizada la crítica, actúa en el poema se registra en el *OED*, en la época, como «continually», «always» o «nevertheless». Todos ellos, según se apuntaba, aparecen recogidos en los estudios específicos más autorizados de esta obra, lo cual no quiere decir que cada uno de sus autores identifique todos esos significados en el término. Así, con respecto al primero de los dos casos que aparecen en este soneto, Tucker, y posteriormente Padel, lo interpreta como «continually». Para Burto así como para Wright y LaMar, por el contrario, el sentido del término es «always». Wilson se adhiere también a esta lectura glosándolo en su edición como «for ever». Por su parte, Ingram y Redpath⁷ y también Bevington no sólo no ven contradicción entre las dos lecturas señaladas sino que interpretan que ambas coexisten en el pasaje⁸. Finalmente, Booth añade a los dos sentidos indicados un matiz concesivo que se suma a los anteriores y resulta muy apropiado en este contexto:

(1) continually; (2) forever; (3) in any case, even so (i.e. even though you take pains to have no widow).

Kerrigan hace suya esta interpretación en su totalidad e incluye en su obra la siguiente nota:

(1) constantly; (2) forever. With perhaps a hint of «nevertheless» (that is, «despite of care you took not to leave a tearful *widow* behind»).

Por lo que respecta al segundo caso, es decir, el que vemos en la segunda mitad del verso décimo del soneto, Booth le atribuye también un triple sentido —que Kerrigan repetirá después en su edición—, a saber, «even after that has happened», «nevertheless» y «forever». La versatilidad que esta variedad de sentidos depara al conjunto del soneto se resentiría si no fuese recogida en su totalidad en el texto de llegada.

⁷ Estos autores hacen el siguiente comentario con respecto al adverbio «still»: «“ever”, “continually”» (*op. cit.*, pág. 22) y «constantly», «always» (*op. cit.*, pág. 201).

⁸ Posteriormente, Evans se suma a la interpretación de Ingram y Redpath glosando el adverbio «still» como «always» y «continually» (*op. cit.*, pág. 123).

El adjetivo «private», al igual que ocurría con «wife», tiene, por una parte, un valor polisémico que se adecua al contexto del tercer verso del segundo cuarteto en que aparece, y por otra, una correspondencia bastante próxima en la palabra española «privado», que facilita sobremanera la conservación de esa variedad de significados en la traducción. En efecto, en «private», como resume de manera muy clara Kerrigan, conjugando y haciendo suyas las lecturas de los autores precedentes, confluyen tres acepciones distintas:

(1) particular, individual (as against the *world* as *widow*); (2) living quietly out of the public eye (as widows should, taking *world* in the common Shakespearian sense «sphere of public affairs»); (3) deprived, suffering (through a pun on «private»).

Los principales lexicógrafos y críticos que glosan o interpretan el término en este contexto concreto, y cuyas lecturas, como se acaba de decir, haría suya Kerrigan son Schmidt, Tucker, Burto, Ingram y Redpath, y Padel. Schmidt glosa el término como «particular»⁹. Tucker, por su parte, añadía una explicación textual en torno a la imagen del mundo como viuda del joven célibe: «with a husband who is her private property, whereas this one is the husband of all the world». Ingram y Redpath, si bien no añaden nada nuevo, recogen y suman las interpretaciones de los anteriores en el siguiente comentario: «the grief of other bereavements is “private”, whereas the whole world will be his widow». Booth hace lo propio pero a la vez enriquece la idea que recibe de los anteriores con una sugerente observación por la que se relaciona este término con la palabra latina *privare*:

ordinary individual woman —as opposed to the general widow, the whole world (this odd phrase may result from Shakespeare’s wish to make a macaronic pun on the root meaning of the Latin word from which *private* is derived: *privare*, to bereave).

Por último, la explicación de Evans abunda en esos sentidos propuestos por Booth: «individual (with a suggestion of “ordinary” as compared with the widow of a noble). Booth proposes a secondary meaning derived from the Latin *privatus* = bereaved».

La forma «eyes», en el cuarto verso del segundo cuarteto, merece una consideración especial no sólo por la ambigüedad con que se utiliza sino también por el sentido que adquiere este término en asociación con «mind». Kerrigan, que se ha detenido de modo especial en estos dos términos, señala la existencia de un complejo y rico juego de sentidos e imágenes que

⁹ Este mismo sentido lo recogen, en sus respectivas ediciones, Burto (*op. cit.*, pág. 49) y Padel (*op. cit.*, pág. 155).

se configura en torno a ellos y del que hallamos ejemplos muy semejantes en los sonetos 2, 113, 114, 148, 152 y en *A Lover's Complaint*. Para empezar, en una anotación al verso siete, hace una escueta referencia a la frecuente asociación entre «eyes» y «mind», cuyo sentido explica mejor este mismo autor en otra anotación que hace sobre un caso idéntico en el soneto 113. En esa ocasión el comentario es en torno al segmento «mine eye is my mind» y reza así:

The poet regards the world through what Hamlet calls de «mind's eye» (I.2.185), through visioning fancy, because he is in love. As Helena observes at *A Midsummer Night's Dream* I.i.234, «Love looks not with the eyes, but with the mind».

Kerrigan señala además la posibilidad de que, al igual que ocurre en el soneto dos, se produzca en el soneto objeto del presente análisis un equívoco intencionado entre «eyes» y *I's*¹⁰. En efecto, aunque en la nota correspondiente a este soneto Kerrigan se limita a decir que «a pun on "I's" is possible», podemos aplicar a este contexto la explicación que da este mismo autor con respecto al soneto dos: «Conceivably the *eye* for "I" pun, prominent in such later sonnets as 148 and 152 acts here to identify as selves the children buried in the self». Evans, recogiendo sin duda las sugerencias vertidas por Kerrigan a este respecto, interpreta el sintagma «by children's eyes» con estas palabras: «(1) By (looking into) her children's eyes; (2) Through the eyes of her children. In neo-Platonic doctrine the eyes were thought of as "the windows of the soul"».

En cuanto a la forma verbal «enjoys», en el segundo verso del tercer cuarteto, posee un doble sentido que el traductor ha de tener muy presente pues sin él se perdería un matiz que incrementa el significado de la frase. Esa doble acepción, que confluye también en la forma española equivalente «gozar» se concreta, de un lado, en la posesión y disfrute de algo útil y agradable, y de otro, y por extensión, en la posesión carnal o el disfrute sexual. Schmidt ya recoge en su glosario ese sentido marcado que el término tiene en este

¹⁰ Como se sabe, en la época isabelina, ambos términos eran homófonos y, a veces, además, incluso homógrafos —en el *OED*, en concreto, en el artículo correspondiente a «eye», figura la forma «i» entre las posibles grafías de *eye* en el siglo dieciséis. Kökeritz, aunque no incluye el caso concreto del presente análisis, ilustra esta identidad fonológica con algunas ambigüedades homofónicas muy características de Shakespeare, concretamente con ejemplos de *Romeo and Juliet* (iii.ii.45 ff; I.iii.57-8), *Love's Labour's Lost* (ii.i.188 f), *Richard II* (iv.i.201 f) y *Twelfth Night* (ii.v.132 f; ii.v.144-50) [H. Kökeritz, *Shakespeare's Pronunciation*, New Haven, Yale U.P., 1960, págs. 92-3]. Cercignani, en su conocido trabajo sobre la pronunciación en Shakespeare, ofrece un comentario más rico sobre este caso concreto de homofonía, aunque tampoco hace referencia al soneto nueve (F. Cercignani, *Shakespeare's Works and Elizabethan Pronunciation*, Oxford at the Clarendon Press, 1981, págs. 249-50).

soneto al definirlo como «to feel, obtain or possess with pleasure»¹¹. En el *OED*, aun sin documentarlas en este poema concreto, se ofrecen las definiciones de esos dos significados que el verbo posee ya en la época, a saber «to have the use or benefit of» y «to have one's will of (a woman)». Booth recoge en su edición el sentido bisémico del verbo —«has the use of» y «takes pleasure from»—, haciendo una referencia al juego verbal que origina esa doble acepción. Kerrigan hace lo propio en su edición, repitiendo de modo casi literal la glosa de Booth: «has the use of» y «takes the pleasure in».

También en la locución «beauty's waste», conque se inicia el tercer verso del tercer cuarteto, hallamos una diversidad de sentidos que el traductor ha de tener muy en cuenta a la hora de acometer su labor. Para comprender la combinatoria polisémica que se genera en torno a este sintagma parece necesario recordar pormenorizada y separadamente las acepciones de sus dos componentes más relevantes en este contexto. En cuanto a «beauty», el *OED* registra, en la época isabelina, entre otros, los sentidos de «such combined perfection of form and charm of colouring as affords keen pleasure to the sense of sight» y «a beautiful person or thing». Por lo que se refiere a «waste», aparecen también en este diccionario las acepciones de «useless expenditure or consumption, squandering (*of* money, time, etc.); the consumption or using up of material, resources, etc.» como el de «gradual loss or diminution from use, wear and tear, decay or natural process; *spec.* with ref. to animal tissues and structures», ambas presentes en este caso concreto. Booth hace una glosa de este sintagma en la que se engloban todos estos sentidos y queda de manifiesto su riqueza polisémica: «(1) beauty wasted, the profitless use of beauty, waste of beauty; (2) the wasting away (deterioration) of beauty; (3) what is wasted by a beautiful person». Posteriormente, Kerrigan ofrece una explicación que abunda en la misma línea interpretativa de Booth. Por lo demás, los restantes autores de edición o bien ofrecen una glosa parcial, y por lo tanto incompleta, del sintagma o simplemente se abstienen de hacer comentario alguno¹².

El verbo «spend» requiere también una atención especial por parte de críticos y traductores, pues constituye el núcleo de una metáfora que ocu-

¹¹ A. Schmidt, *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary*, 1874. Nueva York, Dover Publications, Inc., 1971.

¹² Entre los que ofrecen una glosa de este sintagma destacan Tucker («whatever of beauty is wasted» [*op. cit.*, pág. 88]); Ingram y Redpath («beauty wasted; perhaps, secondarily, beauty's wasting away» [*op. cit.*, pág. 22]); Wright y LaMar («the spending [destruction] of beauty» [*op. cit.*, pág. 9]), Evans («*beauty's... end* i.e. the waste of beauty [unlike the dissipation of money or goods] yields no return ["hath... end"] to others ["the world"] unless put to proper "use" [i.e. "increase"] in procreation [*op. cit.*, pág. 123]) y Dodsworth («beauty wasted like the prodigal's money») [*op. cit.*, pág. 8].

pará todo el tercer cuarteto y engarza perfectamente con las imágenes que acabamos de ver en los ocho primeros versos del soneto. Se trata de la imagen de la prodigalidad, a la que contribuyen también los sentidos de «enjoys», «beauty's waste», «unused» y «user». En efecto, «spend» no sólo hace referencia al empleo normal del dinero para la adquisición de algo sino también al despilfarro¹³. Así lo ha visto Kerrigan que glosa precisamente este término como «(1) expend, waste beyond recall; (2) outlay as cash».

Por lo que respecta a los términos «unused» y «user» ya Tucker señala la existencia de un juego verbal entre ambos:

And, if kept unused, it is by that fact destroyed. There is a play (...) upon UNUS'D and USER (= possessor), though it is perhaps no more a paradox to speak of «a user of beauty who keeps it unus'd» than of «a seller (dealer) who refuses to sell».

Posteriormente, Pooler se refiere a la forma «user» con estas palabras:

Glossed «possessor» by Dr. Gollancz, a sense for which there seems to be no other authority. In its legal use, «user» is the enjoyment, i.e. possession, of a right or of property. It might possibly be explained here as «the fact that such enjoyment is in idle hands»; or it might mean «he who so treats it». Even if «so» goes strictly with «destroys», it seems to be implied in «user». «Use» in the sense of treat is common, e.g. *Two Gentlemen of Verona*, IV.iv.208:

«I'll use thee kindly for thy mistress» sake
That us'd me so».

Better still seems Prof. Case's explanation, «he is called the “user” (in the ordinary sense) as he would have been if he had used it, notwithstanding that he is supposed to refrain»¹⁴

En la glosa que Ingram y Redpath hacen de la forma «user» se aprecia con mayor claridad esa doble lectura, o si se quiere, ese juego verbal al que se hacía referencia con anterioridad: «(1) “he who has the right to use”, and probably (2) “waster” or “spendthrift”». El comentario crítico de Krieger abunda también en la dirección señalada:

Sonnet 9 also marks the climactic joining of the several senses given the words «use» and «unuse» as a consequence of their earlier connection with «abuse» and «usury» in Sonnets 4 and 6. In Sonnet 4 («Then, beauteous niggard, why dost thou *abuse* / The bounteous largess .../ Profitless *usurer*, why

¹³ El *OED* registra y documenta estos dos sentidos del término en el inglés isabelino: «To pay out or away; to disburse or expend» y «To use up; to exhaust or consume by use; to wear out».

¹⁴ C.K. Pooler (ed.), *The Works of Shakespeare: Sonnets*, Londres, Methuen and Co. Ltd., 1931, pág. 13.

dost thou *use* / so great a sum of sums ... / Thy *unus'd* beauty must be tomb'd with thee, / which, *us'd*, lives th'executor to be»), in Sonnet 6 (That *use* is not forbidden *usury*), and in the climactic Sonnet 9 (beauty «kept *unus'd*, the *user* so destroys it»). In these Shakespeare creates new possibilities for punning—creating the paradoxical possibility of a use that is a saving with interest and an unuse that is a using up— by forcing the relation of «use» to «usury», of finding «use» in «usury». Here we move toward his creation of a new semantic out of already existing coincidences of sound and meaning. There are innumerable examples of the use of double meaning to enclose narrow dimensions within broad, all-inclusive ones¹⁵.

Booth, que se remite al soneto 4, señala que «here Shakespeare plays on “use” meaning “utilize”, meaning “expend”, and meaning “invest for profit”». Pequigney, sin embargo, va más lejos en su interpretación al observar en el verso doce además un innuendo de tipo sexual que él asocia con la masturbación:

At 9.11-12 the «user» of beauty «destroys it» in keeping it «unus'd», and one gets the paradox upon realizing that this use/nonuse is the way of the onanist. The first of the allusions to the theme occurs in Sonnet 1, which keeps yielding up its initiatory richness: «But thou ... Feed'st thy lights' flame with self-substantial fuel» (1.5-6). The «lights' flame», synonymous with the «bright eyes» of the previous verse («lights» = «eyes» —OED 4), is kindled by the other's «substance» when he gazes narcissistically upon his own attractive person and evidently enjoys it concupiscently as well, thereby «Making a famine where abundance lies» (1.7).

Evans, finalmente, reconoce también la riqueza significativa que se contiene en este verso y, en concreto, en los términos «unused» y «user». Para este autor el sentido de la palabra «unused» aquí es el de «(beauty) not put to use, hoarded (with obvious play on “not loaned out to earn interest”, i.e. “use”)». En cuanto a la forma «user» Evans abunda no sólo en esos sentidos de «he who has the right to use» y de «waster, spendthrift» que la crítica en general había mencionado ya sino que también reconoce ese matiz erótico señalado por Pequigney y que Evans explica como «one who use himself autoerotically».

Por último, en el primer verso del pareado final el sustantivo «bosom» hace referencia no sólo a esa parte del cuerpo que se extiende desde el cuello hasta el vientre y en cuya cavidad se contiene el corazón sino también, y por extensión, a las emociones profundas asociadas precisamente con ese órgano. A este último sentido es al que se refiere, sin duda, Schmidt al poner

¹⁵ M. Krieger, *The Play and Place of Criticism*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1967, págs. 32-3.

de relieve la gran similitud entre «bosom» y *heart* en este soneto y otros pasajes de Shakespeare. En el *OED* se recogen y documentan, también, esas acepciones de la palabra en la época isabelina: «the breast of a human being» y «the seat of emotions, desires». Kerrigan, en una anotación a este soneto, identifica el sustantivo «bosom» con el joven agraciado identidad que se hace posible gracias a una lograda sinécdoque. Finalmente, Webb, en su obra sobre el lenguaje erótico de Shakespeare y refiriéndose igualmente a este poema concreto, relaciona el término «bosom» con el segundo de los sentidos mencionados anteriormente:

The deep emotions assoc. with the heart: «This man hath bewitch'd the bosom of my child» *MND*, I.i.27; *Troil.* III.ii.35; *Wint.* I.ii.119; *Sonns.* 9.13; 133.9 (etc.). Often in conceits: «Transparent Helena! Nature shows art, / That through thy *bosom* makes me see thy heart» *MND* II.ii.104-5. Neo-Platonic motif: lover's heart in the beloved's bosom: *AYL.* V.iv.109; *MND.* II.ii.42-8, etcétera.

Veamos seguidamente cuál ha sido la respuesta de los traductores ante ese rico cúmulo de significados y matices presentes en este soneto. El primer escollo al que han de enfrentarse lo constituye el adjetivo «single» que como se recordará contiene además de la idea del celibato la de una persona solitaria. Pues bien, no todos los traductores han sabido conjugar esos dos sentidos en sus versiones. En efecto, Acuña, Fátima Auad y Mañé Garzón, Méndez Herrera y Pérez Romero al utilizar términos como «celibato», «soltería» o «soltero», abortan la posibilidad de cualquier alusión a la soledad, ya que, como se puede ver fácilmente, el estado célibe no conlleva necesariamente la carencia de compañía. Por el contrario, los autores que han preferido verter el término por «solitaria» (Astrana Marín, García Calvo, Sordo y Falaquera), «soledad» (Damians de Bulart y Álvarez), «aislada» (Montezanti) o «solitario» (Pujol), si bien hacen un énfasis exagerado en la idea de soledad —que tampoco se corresponde del todo con lo que dice el original—, incluyen al menos una alusión a la soltería. Es cierto que esa alusión responde más a razones contextuales que al propio significado de esos términos, pero en cualquier caso se acercan más al sentido del poema isabelino.

El doble sentido del sustantivo «wife», en el último verso del primer serventesio, no debería suponer obstáculo alguno a la hora de verterlo al español pues, como se sabe, la palabra «mujer» se presta también a esa misma dilogía. Tampoco debería plantear ningún problema la traducción del adjetivo «makeless» ya que su sentido está perfectamente registrado y documentado en la lexicografía. A pesar de ello, sólo Astrana Marín, Pérez Romero y Álvarez han traducido «wife» por «mujer». Las demás respuestas, con las excepciones de Acuña y Montezanti que omiten el término, —«como ella»

(Damians de Bulart), «esposa» (García Calvo, Fátima Auad y Mañé Garzón, Herrera, Sordo y Pujol) y «hembra» (Falaquera)— reflejan tan sólo uno de los sentidos. En cuanto al adjetivo «makeless», sólo recrean su significado Astrana Marín («mujer sin compañero»), Fátima Auad y Mañé Garzón («una esposa sin compañero»), Méndez Herrera («esposa sin marido»), Sordo («la esposa llora a su marido»), Pérez Romero («mujer sin compañero»), Falaquera («hembra abandonada») y Álvarez («mujer sin nadie»). Por el contrario, la respuesta de García Calvo («como esposa yerma») apunta más a la esterilidad que al abandono. Finalmente, Damians de Bulart, Acuña, Montezanti y Pujol no traducen el adjetivo.

Por lo que se refiere al adverbio «still» que, como se comentaba anteriormente, aparece en dos ocasiones en este poema y, en ambos casos, con una fuerte carga polisémica, en ninguna de las versiones al español se propone una solución que conjugue los sentidos del original. La ausencia de esa pluralidad de significados en las diversas traducciones con ser grave en sí no lo es tanto como la omisión del término en la lengua de llegada. Y esto es, precisamente, lo que sucede con respecto a dicho adverbio en el verso quinto en las versiones de Astrana Marín, Damians de Bulart, Acuña, Méndez Herrera, Sordo, Pérez Romero, Montezanti, Pujol y Álvarez. Por lo que respecta a las traducciones de García Calvo, Fátima Auad y Mañé Garzón y Falaquera, si bien tampoco reflejan la multiplicidad de sentidos que identifica la crítica en dicho adverbio, en ese mismo verso, conservan uno de los significados que convergen en el término, con lo que se malogra igualmente ese equívoco intencionado que brota del original. En cuanto a la forma «still» del verso décimo, parece que también algún traductor prefiere ignorar su existencia. Este es el caso de Damians de Bulart y Acuña. Astrana Marín, García Calvo, Méndez Herrera, Pérez Romero, Montezanti, Pujol, Falaquera y Álvarez optan por recrear solamente uno de los sentidos del término. Por último, Fátima Auad y Mañé Garzón y Sordo aportan, cada uno de ellos, dos de los sentidos apuntados por la crítica, si bien estos no irradian de un término único, por lo que el tono ambiguo de «still» se desvanece igualmente en sus textos.

En el adjetivo «private», según se ha visto con anterioridad, se concentra una gama de significados y matices que potencian sobremanera el sentido del texto original y que, por lo tanto, deberían permanecer en el de llegada. Esto no parece, en principio, demasiado difícil ya que en la forma española «privado» convergen no sólo los conceptos de particular, individual y lo que se ejecuta a vista de pocos sino también ese sentido de desposeer o despojar que surge del curioso juego etimológico entre la palabra latina *privare* y la forma inglesa «private» a que se referían Booth, Kerrigan y Evans. Sin embargo, y por extraño que resulte, ninguno de los traductores ha utilizado

esta solución con lo que no sólo todas las versiones se alejan del original sino que además se desaprovecha una de esas contadas oportunidades en que el texto español podría tener una equivalencia perfecta con el texto isabelino. Así, tanto el adjetivo «humilde» (Astrana Marín, Fátima Auad y Mañé Garzón, Sordo y Álvarez) como la palabra «pobre» (Pérez Romero) carecen de la mayoría de las acepciones, sino de todas, que la forma inglesa irradia en el soneto. En cuanto al resto de las traducciones, al no verter el adjetivo «private» al español, se sitúan en un nivel de proximidad con el original mucho más inferior.

El juego de carácter homofónico que parte de la crítica ha observado entre el sustantivo «eyes» y la forma «I's» ha supuesto, sin duda, un problema de muy difícil solución para los traductores de los sonetos al español. En efecto, en ninguna de las versiones cotejadas se vislumbra siquiera una alusión, por leve que sea, a dicho juego. La mayoría de los autores se ha limitado a verter el término inglés por «ojos», su forma equivalente en español. Este es el caso de García Calvo, Fátima Auad y Mañé Garzón, Pérez Romero, Pujol y Falaquera. Otros optan por un cambio más profundo transformando el sintagma nominal del texto original en un sintagma verbal en el que tampoco, como cabía esperar, se contempla el mencionado juego homofónico («mirarse» [Astrana Marín y Álvarez]; «miran» [Acuña]; «ver» [Damians de Bulart]; y «contempla» [Sordo]). Por último, en las versiones de Méndez Herrera y Montezanti se omite este término por lo que se puede decir que las suyas son, en este aspecto, las que más se distancian del poema isabelino.

Algunos traductores han sabido dar con la fórmula adecuada para verter al español la doble refracción semántica que se observa en la forma verbal «spend» y que la crítica especializada ha explicado como el gasto o empleo del dinero para la adquisición de algo y el despilfarro. Otros, sin embargo, han optado por un término en el que se aprecia tan sólo esa imagen del derroche o de la prodigalidad. En este último grupo se sitúan las versiones de Astrana Marín, Damians de Bulart, Sordo, Pujol, Falaquera y Álvarez pues en «derrochar», palabra que todos ellos emplean, está presente sólo la idea del gasto excesivo y superfluo. En cuanto a los traductores del primer grupo han utilizado la forma verbal «gastar», cuyo significado no excluye la idea de despilfarrar, idea que en cualquier caso queda clara por el sentido de «unthrift». Así, en la versión de García Calvo el verso se transforma en «Ya ves: lo que en el mundo gasta un manirroto». Fátima Auad y Mañé Garzón lo vierten por «Lo que el pródigo gasta, al mundo fluye». Pérez Romero lo traslada como «Piensa que lo que el pródigo en el mundo gasta». Y, por último, en la versión de Montezanti aparece como «Lo que en el mundo el manirroto gasta». El texto de Acuña, al omitir este término, es el que más se aleja del sentido cabal del original.

La respuesta de los traductores ante el problema que supone el trasvase de la dilogía presente en la forma verbal «enjoys» ha sido, en su mayoría, muy satisfactoria. En efecto, tanto en la palabra «gozar» (término elegido por Astrana Marín, García Calvo, Montezanti, Pujol, Falaquera y Álvarez) como en «disfrutar» (forma utilizada por Fátima Auad y Mañé Garzón, Sordo y Pérez Romero) se puede apreciar claramente la idea de tenencia y posesión de algo útil y agradable, y a la vez, esa imagen del disfrute sexual que, como se recordará, estaban presentes en el término inglés. En cuanto a «queda», fórmula empleada por Méndez Herrera, no se advierte en ella, como se puede observar, ese sentido marcado del disfrute o gozo. Por último, las versiones de Damians de Bulart y Acuña, al omitir el término en español, son las que más se alejan del original.

No existe, sin embargo, ese mismo grado de acierto en la traducción de las lecturas que genera la locución «beauty's waste» ya que en ninguna de las fórmulas propuestas por los traductores se contienen al mismo tiempo las imágenes del deterioro de la belleza, la del derroche de una persona bella y la de la belleza malgastada. Esto no implica que el nivel de todas las traducciones sea necesariamente el mismo. En efecto, si en los textos de Damians de Bulart («la belleza tiene un fin sagrado»), Pujol («tiene final la belleza») y Falaquera («belleza yerma») resulta difícil apreciar alguno de los sentidos que convergen en este sintagma no sucede lo mismo con las otras versiones. En concreto, en las respuestas de Astrana Marín, Acuña, García Calvo y Álvarez se alude, cuando menos, a esa hermosa imagen de la belleza gastada con prodigalidad que proyecta el sintagma «beauty's waste». En cuanto a los textos de Fátima Auad y Mañé Garzón («despilfarro de la belleza»), Méndez Herrera («beldad desperdiciada»), Sordo («despilfarro de la belleza») y Montezanti («beldad que se malgasta»), aunque tampoco recogen en su totalidad los sentidos del texto original, al menos se prestan a una cierta ambigüedad, pues la palabra «belleza» como el término «beldad» designan no sólo a esa propiedad de las cosas que nos hace amarlas sino también a una mujer notable por su belleza. De este modo, a la imagen de la belleza gastada con prodigalidad se le sumaría igualmente en estos textos esa otra del derroche atribuido a una persona bella con lo que, si bien no se consigue una equivalencia perfecta con el texto de partida, se reduce considerablemente la distancia entre el original y el texto traducido. También se acorta esa distancia entre ambos textos, y posiblemente de una manera mucho más notoria, en la traducción de Pérez Romero. Así, en la expresión «de la belleza el gasto» no sólo se insinúa el deterioro de la belleza sino incluso la prodigalidad en su uso. Es más, si tenemos en cuenta que el término «belleza» puede referirse también a una mujer notable por su hermosura, la versión de esta autora incluiría la totalidad de sentidos del original.

De este modo, Pérez Romero no sólo habría conseguido atravesar con éxito ese fino tamiz de la traducción sino que habría demostrado, una vez más, la ductilidad de la lengua para encontrar soluciones a problemas aparentemente irresolubles.

La multiplicidad de sentidos que convergen en el sustantivo «user» lo convierten también en un serio escollo a la hora de verterlo al español. Como se recordará, el término hace alusión, en este caso concreto, a la persona que tiene el derecho de usar algo, a la dilapidación o derroche y, también, a la inversión de un capital con ánimo de obtener un beneficio. Por otro lado, como indican Pequigney y Evans, hay que sumar a esos sentidos otro de tipo sexual que ellos asocian con la masturbación. Esta riqueza verbal de «user» se complementa con una imagen que surge de la paradoja entre el significado de «user» y el de la forma «unused», imagen que el traductor tampoco debería pasar por alto. Sin embargo, la respuesta de los traductores ante este núcleo de significación es bastante pobre. En efecto, todos ellos, con la excepción de Damians de Bulart que omite el término, han optado por el sentido más común de «user», es decir, el de dueño o poseedor de algo con derecho a usarlo, gustarlo o disponer de ello en cualquier forma. Así puede verse en las fórmulas «el poseedor» (Astrana Marín), «el usuario» (García Calvo y Montezanti), «el que la usa» (Fátima Auad y Mañé Garzón), «quien ...la tiene» (Méndez Herrera), «el que la posee» (Sordo), «quien la usa» (Pérez Romero), «su dueño» (Acuña y Pujol), «su usuario» (Falaquera) y «quien no usa» (Álvarez). En cuanto a esa incompatibilidad aparente entre los conceptos «unused» y «user», queda perfectamente reflejada en los textos de García Calvo («con no usarlo, el usuario»), Fátima Auad y Mañé Garzón («sin usarla, el que la usa»), Montezanti («no usada, el mismo usuario») y Falaquera («al no usarla, con él la destruye su usuario»). Por lo que respecta a las versiones restantes, si bien la mencionada imagen no se aprecia con la misma nitidez, se asoma también en ellas gracias al tono paradójico del contexto.

Por último, el interesante juego lingüístico que se genera en torno a «bosom» no debería plantear dificultad alguna a la hora de verterlo al español. En concreto, el sustantivo «pecho», como se sabe, se usa también para designar tanto esa cavidad del cuerpo que resguarda las costillas y el corazón como el lugar que se asigna convencionalmente a los sentimientos. En consecuencia, los textos de García Calvo, Pérez Romero y Falaquera reflejan fielmente el sentido del original. Astrana Marín y Sordo han optado por la palabra «corazón» término que entraña idéntica imagen y por tanto también esa doble lectura a que se hacía referencia. Lo mismo ocurre con la solución propuesta por Fátima Auad y Mañé Garzón pues el sustantivo «seno», además de denotar el pecho o la matriz de la mujer connota también, al

igual que «bosom», un espacio en que pueden morar los sentimientos. Finalmente, las versiones de Damians de Bulart, Acuña, Méndez Herrera, Montezanti, Pujol y Álvarez, al omitir este término, se distancian por completo del texto shakespeariano.

La conclusión que se desprende del cotejo traductológico entre el texto de partida y el de llegada de este soneto no es, como se puede comprobar fácilmente, muy positiva. En efecto, los traductores de este poema no han sabido o, tal vez, no han podido dar con las respuestas adecuadas para verter correctamente a nuestra lengua todos y cada uno de los numerosos términos y segmentos cuya polivalencia significativa no sólo permite una lectura múltiple del soneto sino que, además, constituye un aspecto fundamental del estilo de Shakespeare. Esta afirmación, sin embargo, no implica necesariamente que todas las traducciones alcancen el mismo nivel y, por tanto, se valoren del mismo modo ya que si bien algunas destacan por el escasísimo número de aciertos conseguidos (por ejemplo, las de Herrera, Pujol, Damians de Bulart y Acuña) otras, por el contrario, logran traducir correctamente hasta la mitad o casi la mitad de los escollos que encierra el original isabelino (Pérez Romero, Fátima Auad y Mañé Garzón, Sordo, Astrana Marín, García Calvo, Falaquera, Álvarez y Montezanti). Así pues, estas últimas versiones del soneto, y siempre desde esa perspectiva desde la que se ha enfocado el presente trabajo, no sólo guardan una mayor fidelidad con el original sino que, además, deberían tenerse muy en cuenta a la hora de intentar verter nuevamente este soneto al español. Esto no quiere decir, por supuesto, que las versiones con un menor número de aciertos carezcan por completo de validez pues los escasos logros conseguidos por sus autores merecen y deben también figurar en la nueva versión al español que este poema de Shakespeare demanda.