



William Shakespeare

Sonetos

y Lamento de una amante

Galaxia Gutenberg

Círculo de Lectores

William Shakespeare

Sonetos
y
Lamento de una amante

Prólogo de Claudio Guillén
Traducción de Andrés Ehrenhaus

Galaxia Gutenberg

Círculo de Lectores

Esta edición

Más de una vez hablamos con Claudio Guillén sobre la idea de publicar los *Sonetos* de Shakespeare, pues era uno de los temas que más le interesaban en el período último de su vida. Para ello, sin embargo, era preciso encontrar una traducción al español que mereciese una nueva edición, ya que hacer una versión más de un gran clásico sólo tiene sentido si el peso de la tradición no ahoga la fuerza de la renovación y la frescura del hallazgo. Afortunadamente, tuvimos noticia de la voluntad de Andrés Ehrenhaus de embarcarse en la traducción de los *Sonetos*, y ya desde las primeras versiones que nos permitió compartir constatamos que eran un extraordinario juego de aciertos formales y que restituían buena parte de la frescura e inmediatez que los poemas de Shakespeare tenían al nacer. Utilizando sus propias palabras, podríamos decir que en éstas supo «administrar con criterio y discreción lo mucho que se pierde y lo poco que se gana» en toda traducción. A Andrés Ehrenhaus debemos agradecerle la complicidad en esta edición.

Ahora bien, ¿había seguido Guillén con la idea de escribir un extenso ensayo sobre los *Sonetos* de Shakespeare, como nos había confesado en más de una ocasión? Lo primero que hicimos fue consultar el asunto con su viuda, Margarita Ramírez, quien nos dijo desconocer si en realidad había un ensayo exclusivamente sobre los *Sonetos*, pero creía, en todo caso, recordar un conjunto de reflexiones críticas diversas sobre Shakespeare en una conferencia impartida por Guillén en la Fundación Juan March. Este dato bastó para que finalmente descubriéramos que, en efecto, había una conferencia

dedicada de manera exclusiva a los *Sonetos*, pronunciada en 2002 en un ciclo que llevaba por título «Montaigne, Cervantes, Shakespeare: la amistad o el amor».

Evidentemente decidimos publicar esa conferencia como prólogo a esta edición de los *Sonetos* de Shakespeare. Tanto nosotros como Margarita Ramírez suponemos que existió un texto escrito de esta conferencia, pero lamentablemente no ha sido posible encontrarlo hasta hoy. Sobra tal vez decir que las páginas de Guillén, en algunas partes, tienen las características de una exposición oral, en la que ha sido preciso realizar los oportunos ajustes y pequeñas correcciones, procurando conservar, eso sí, el ritmo de la voz del autor. Respetamos también la traducción literal que el conferenciante hizo de los versos que iba citando, y que, improvisada como era, carecía de toda pretensión literaria. La presencia del texto de Guillén, como prólogo a esta edición, quiere ser también un homenaje a la memoria del autor de *Múltiples moradas* y a su legado intelectual.

Cuatrocientos años después de su publicación original, ofrecemos una nueva versión en español de los *Sonetos*, seguidos de *Lamento de una amante*, es decir, tal y como se divulgaron por primera vez en 1609. Shakespeare, como todos los grandes clásicos, debe ser leído una y otra vez. De ahí que lo editemos como si fuese uno más de nuestros contemporáneos.

Los editores

NOTA DEL TRADUCTOR

Por su forma los conoceréis

A principios del verano de 1609, los libreros londinenses John Wright y William Apsley ponían a la venta un volumen en cuarto de escasas 80 páginas que, con el título de *Sonetos de Shake-speare*, acababa de encargar el editor Thomas Thorpe a la imprenta de George Eld. El libro constaba de 154 sonetos escritos a la manera isabelina, seguidos de un poema largo, *Lamento de una amante*, cuyo verso, agrupado en estrofas de rima real, coincidía con el que Shakespeare ya había utilizado con éxito en otros dos extensos poemas de tema amoroso, *Venus y Adonis* y *La violación de Lucrecia*. Como haría en tantos otros casos, William Shakespeare jamás confirmó o negó su autoría, y no por falta de tiempo, pues murió siete años más tarde, en 1616, cuando la edición ya se había vendido, si bien no con el resultado previsto por editor y libreros, que eran quienes en aquellos tiempos solían correr, a partes más o menos iguales, con los gastos de tales aventuras.

El grueso de la crítica moderna se inclina por creer que la edición comercial de los *Sonetos* fue consecuencia lógica del cierre de los teatros londinenses a causa de la epidemia de peste que había azotado la ciudad unos meses antes. Tales epidemias eran recurrentes y los teatros, considerados focos de infección, las sufrían por partida doble, pues se veían obligados a suspender su actividad. Las compañías se trasladaban entonces a zonas más seguras o libres de la veda, salían de gira o se dispersaban momentáneamente. El cese temporal de las representaciones teatrales mermaba a su vez la ven-

ta de libros y folletos que recogían, con variado nivel de precisión y calidad, el texto, los libretos, los diálogos o la glosa de las obras más populares y, por tanto, los editores y libreros se veían en la necesidad de buscar otras fuentes de ingresos. Cierto es que alrededor de la primera década del siglo XVII la moda o el relativo furor de las colecciones de sonetos se había entibiado de manera considerable, pero no lo es menos que Shakespeare empezaba a ser un autor dramático de renombre y que sus anteriores ediciones de poesía se habían vendido –y seguían vendiéndose– francamente bien: *Venus y Adonis*, un extenso poema entre serio y cómico publicado en 1593 por Richard Field, conoció diez ediciones en vida de su autor y otras seis después de su muerte; *La violación de Lucrecia*, por su parte, igualmente extenso pero de tono más dramático, apareció un año más tarde y se reeditó seis y tres veces, respectivamente.

Estas dos obras, de las que Shakespeare se había hecho cargo desde su aparición (dedicando, por ejemplo, la primera a quien era entonces su protector, Henry Wriothlesley, conde de Southampton), parecen demostrar su voluntad de labrarse un camino en el disputado pero apetecible terreno de la poesía o, como mínimo, que no le hacía ascos a la idea. Y es que, en la época, la condición de poeta estaba un escalón por encima de la de dramaturgo. Sin embargo, y por razones que sólo podemos conjeturar, los *Sonetos* no elevaron la estatura poética de Shakespeare a los ojos de sus contemporáneos ni, mucho menos, a los ojos bastante más puritanos de los lectores de los dos siglos subsiguientes, y es probable que haya tenido más éxito la hasta hace poco relegada y desacreditada coda que es el *Lamento* que los 154 sonetos que hoy se tienen por una de las cumbres de la lírica occidental.

En Shakespeare, excluyendo los textos, e incluso a veces incluyéndolos, casi todo es conjetura. Es poquísimos lo que se

sabe a ciencia cierta de su vida y ese poco resulta, además, bastante decepcionante. Las pruebas fehacientes de que un tal Will Shakespeare (o Shacksper, Shaxpere, Shaxberd, Shakspear, Shakpea, etcétera) vivió en Inglaterra entre 1564 y 1616 se reducen a una veintena de documentos: actas parroquiales, cédulas de compra o venta, multas, avisos de deuda, registros de trámites, la solicitud de un escudo de armas familiar, alguna oscura mención en el reparto de obras de teatro ajenas, una participación en la propiedad y usufructo del Globe, su testamento con la ya célebre, y menos críptica de lo que parece, cesión de su «segunda mejor cama» a su esposa Anne Hathaway¹, el apunte del funeral en la parroquia de Stratford y poco más. Shakespeare es, tal vez, el menos documentado de los grandes autores isabelinos y aun así el más investigado, inspeccionado, disecado, cuestionado y comentado. Si nada hay más shakespiriano que la duda, no hay nada más shakespirista que dudar del propio Shakespeare: dudar de su existencia, de su verdadera capacidad literaria o dramática, de su moral, de sus inclinaciones sexuales o amorosas, de la calidad de sus obras... Cuanto menos se sabe, más se quiere saber. Y cuanto más se quiere saber, más escarpada y vasta se hace la cordillera de conjeturas.

El traductor, sin embargo, no trabaja con la sospecha sino con la certeza. Y la certeza del traductor es el texto que tiene delante.

1. «Item I gyve unto my wief my second best bed with the furniture.» Aunque esta aparente tacañería con relación a su mujer ha suscitado mucha controversia, lo más probable es que ella heredase por ley una tercera parte de su hacienda y que, además, la segunda mejor cama fuese el lecho conyugal recibido en su momento como parte de la dote, pues la mejor cama de la casa solía estar reservada a los invitados.

También es cierto que, en los últimos tiempos, numerosas voces autorizadas han mostrado su irritación ante la obsesión por diseñar un nexos significativo entre la obra –y en especial los *Sonetos*– y la vida de su autor, a menudo mediante análisis más que tendenciosos. A este respecto, quizá el más vehemente de todos ha sido W. H. Auden, al decir que, probablemente, «se hayan escrito más tonterías, y se haya gastado en vano más energía intelectual y emocional sobre los *Sonetos* de Shakespeare que sobre cualquier otra obra de la historia de la literatura universal»¹. Helen Vendler, que ha tenido el acierto de aplicar un iluminador y personalísimo criterio estructuralista, por llamarlo así, al estudio de los *Sonetos*, y a quien tanto debemos los traductores que hemos tenido la oportunidad de trabajar a la luz de sus propuestas², no es tan virulenta aunque sí igualmente categórica. Para Vendler, una parte considerable de la crítica tiende hacia el *amarillismo* y presta mucha mayor atención a los aspectos sociales y psicológicos de los poemas que a su esencia lírica. Refiriéndose a los intentos de establecer las motivaciones subyacentes a la obra, Vendler se muestra taxativa: «la mera existencia de los *Sonetos* acaba frustrando toda pretensión de correlato psicológico de los mismos»³. La aproximación política, psicológica, histórica o de género se ve escasamente recompensada por el objeto de su estudio. Después de todo, advierte Helen

1. «Los sonetos de Shakespeare», *Prólogos y epílogos*, trad. Miguel Martínez-Lage, Barcelona, Ediciones Península, 2003, p. 48. En «IX, Sonetos», *Trabajos de amor dispersos. Conferencias sobre Shakespeare* (trad. de Gonzalo Djambé, Barcelona, Crítica, 2003), repite esta misma idea, p. 97.

2. *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999. A Vendler debemos, entre otras cosas, el concepto crucial de *key word*, la «palabra clave» que vertebra muchos de estos sonetos.

3. *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999, p. 3.

Vendler, «los verdaderos *actores* de la poesía lírica son palabras, no *dramatis personae*». Así, pues, ¿cuánto del Shakespeare real, de carne y hueso, puede o debe rastrearse en los *Sonetos*? Y, yendo más al grano: ¿puede deducirse de los *Sonetos* que Shakespeare era homosexual, o bisexual, o amoral, o inmoral? ¿Importa realmente, a efectos de la lectura, del goce de la lectura, quiénes eran el misterioso Mr W. H. de la dedicatoria de Thorpe, la *Dark Lady* de los sonetos finales, el envidiado poeta rival y el bellissimo *master-mistress* de su pasión? Y en lo que concierne a mi interés particular, ¿importan a efectos de la traducción?

Hasta bien entrado el siglo xx, la crítica bienpensante, arrastrando, quizá de manera involuntaria, pruritos moralizantes de la visión neoclásica de la literatura y el arte, aún se preguntaba cómo era posible que un autor tan excelso y encumbrado como Shakespeare fuera capaz de sumirse casi al mismo tiempo en los albañales más infectos de la expresión y se valiese de imágenes y términos reñidos con el buen gusto más elemental para describir sus emociones. Y aunque el romanticismo vino a corregir sensiblemente esta repugnancia neoclásica por los registros menos, digamos, espirituales del poeta y dramaturgo, el juicio de los valores extra poéticos y dramáticos ha teñido desde muy temprano la lectura de sus obras, como si de Shakespeare sólo pudiesen esperarse metáforas primorosas y sentimientos inobjectables. A la vez, y paradójicamente, la veneración incondicional de su figura autorial simbólica por parte de la crítica, y de sus lectores y espectadores de todos los tiempos, ha contribuido a cimentar esa relación de amor odio con su *obra ahí*. La *fantasía Shakespeare* es más poderosa que la *realidad Shakespeare*.

El caso es que en todas las épocas –y ésta no es una excepción– crítica y traducción han avanzado de espaldas la una a la otra como un tozudo cangrejo de dos cabezas pero,

a pesar de todo, codo a codo y de la mano. Los primeros traductores de Shakespeare al castellano, primero a partir de las ya convenientemente corregidas versiones francesas y, luego, partiendo de las también retocadas ediciones inglesas, se empeñaron en enderezar sus incómodos equívocos y atenuar sus salidas de tono. A fin de no extenderme demasiado en este apasionante y crucial tema, remito al lector interesado a la magnífica y utilísima obra dirigida por Ángel-Luis Pujante y Laura Campillo, *Shakespeare en España*¹, que recopila todas las alusiones y referencias a la obra y la figura de Shakespeare en la escena cultural española entre 1764 y 1916. Resulta sin embargo provechoso dar un breve repaso a la lenta y sinuosa evolución de la visión que la intelectualidad hispana ha tenido de la obra de Shakespeare. Así, dice Pujante en su «Introducción»:

Cuando en el último cuarto del siglo XVIII comenzaron a popularizarse en Francia las traducciones de las obras de Shakespeare, un indignado Voltaire arremetió airadamente contra su artífice por haber tildado al autor de *Hamlet* como «Dios del teatro». Por paradójico que pueda parecer, Voltaire había sido el primero en traducir al francés los textos del dramaturgo inglés —«Yo fui el primero que mostró a los franceses algunas perlas que había en su enorme estercolero»—, afirmaba el escritor galo con contundencia.

Curiosamente, en aquellos mismos años, también el primer español que traducía a Shakespeare utilizando directamente los textos originales ingleses, abominaba del dramaturgo y se preguntaba cómo una nación tan culta como Inglaterra podía admirar a un autor de tan mal gusto, cuyas obras conforman «un

1. *Shakespeare en España*, edición de Ángel-Luis Pujante y Laura Campillo, Universidad de Granada y Universidad de Murcia, 2007.

todo extraordinario y monstruoso». Se trataba de Leandro Fernández de Moratín, el creador de *El sí de las niñas*¹.

Más allá de que los autores o críticos neoclásicos se espantasen de las irregularidades shakespirianas y de que los románticos las ensalzasen, lo que llama la atención en los ejemplos que siguen es, con honrosas excepciones, el enfoque ideologista e intervencionista de la traducción. Así, a principios del siglo XIX, Juan Andrés, jesuita y erudito literario, tras explayarse a gusto sobre la «disolución y obscenidad» del teatro inglés y las «extrañezas continuas e insufribles extravagancias» de Shakespeare, señala:

[...] sin embargo, confieso sin dificultad que en las tragedias de Shakespeare pueden encontrarse pasajes que, corregidos y reformados por un buen poeta, sean celebrados y aplaudidos en el más severo teatro. Y, en efecto, vemos que algunos pasajes de Hamlet, sabiamente tomados por Ducis, y algunos otros refundidos y enmendados por Voltaire [...]².

En términos similares se expresan otros críticos relevantes de la época como Francisco Lampillas, Esteban de Arteaga o el ya mencionado Moratín, traductor y autor de una biografía de Shakespeare. No será hasta mediados de siglo que se alcen algunas voces autorizadas a favor de la fidelidad al texto shakespiriano, a pesar de las *imperfecciones* que éste pueda presentar. En 1858, la escritora Carolina Coronado justifica en cierto modo la naturalización de obras extranjeras siempre y cuando estén destinadas a la lectura y no a la escena, cuyo público «no es bastante erudito para distinguir lo origi-

1. *Ibidem*, pp. XIX-XLVI.

2. *Ibidem*, p. 22.

nal de lo traducido»¹. Y entre finales del siglo XIX y principios del XX, Pardo Bazán, Menéndez y Pelayo, Pérez Galdós, Joan Maragall o Eugeni D'Ors se decantarán claramente a favor de la versión fiel y ajustada al texto, sin duda influidos por la admiración romántica por la crudeza shakespiriana. No obstante, la aproximación a los aspectos más urticantes y controvertidos de la obra de Shakespeare sigue resultando, cuando menos, inquietante. La monumental traducción de Astrana Marín de la obra completa shakespiriana da buena cuenta de ello².

En cualquier caso, el cambio de perspectiva ya está en marcha. En un comentario sobre los sonetos, Borges, que también los juzga inferiores a la poesía de muchos otros autores, apunta ya un claro interés formal:

Técnicamente los sonetos de Shakespeare son, es indiscutible, inferiores a los de Milton, a los de Wordsworth, a los de Rossetti o a los de Swinburne. Incurren en alegorías momentáneas, que sólo justifica la rima y en ingeniosidades nada ingeniosas. Hay, sin embargo, una diferencia que no debo callar. Un soneto de Rossetti, digamos, es una estructura verbal, un bello objeto de palabras que el poeta ha construido y que se interpone entre él y nosotros; los sonetos de Shakespeare son confidencias que nunca acabaremos de descifrar, pero que sentimos inmediatas y necesarias.

Según el dictamen de Walter Pater, todas las artes aspiran a la condición de la música; parejamente, en el caso de estos sonetos, importa menos el dudoso sentido que la manifiesta hermosura. Swinburne los llama documentos divinos y peli-

1. *Ibíd.*, p. 194.

2. William Shakespeare, *Obras completas*, traducción e introducción de Luis Astrana Marín, Barcelona, Aguilar, 1941.

grosos; se refiere, tal vez, a lo menos importante que puede darnos, el testimonio de una anormalidad que es asaz común y que no justifica ni la ostentación ni el oprobio¹.

Como se ve, ni siquiera Borges quiere librarse por completo del hechizo de la confianza indescifrable. No obstante, apunta dos aspectos que certifican la evolución del paradigma de lectura y, por consiguiente, de la traducción no sólo de Shakespeare y sus controvertidos *Sonetos* sino de la lírica en general y me atreveré a decir que de toda obra literaria. Uno, que en estos sonetos importa menos el sentido que la hermosura; y dos, que el dudoso material biográfico, ya sea explícito o velado, que encierra una obra no tiene la menor incidencia sobre su valor estético. El poeta, el narrador, incluso el biógrafo, construyen *siempre* una ficción. Y la construyen forzando en distinto grado las convenciones lingüísticas. Como dice Dymphna Callaghan en su ágil y provechosa guía de lectura de los *Sonetos*, «gran parte de su energía es producto de los distintos niveles de fricción y síntesis entre forma y contenido, idea y expresión, palabra e imagen»².

Cuando me enfrenté por primera vez, hace unos años ya, al reto de traducir los *Sonetos* de Shakespeare, es decir, a la particular operación de lectura que constituye la traducción de una obra, me impulsaban más el atrevimiento y, posiblemente, la inconsciencia que una idea clara de cómo sobrevivir con dignidad al intento. Todas las ideas que esbozo en estas páginas acerca de la traducción son fruto de esa experiencia. El imperativo categórico de llevar los *Sonetos* de su lengua origi-

1. «La poesía de... William Shakespeare», Buenos Aires, 1980, en www.lamaquinadel tiempo.com.

2. *Shakespeare's Sonnets*, Malden, MA, Blackwell Publishing, 2007, p. XI.

nal a mi lengua materna me ayudó a munirme de un arte poética de la traducción literaria. Tardé lo mío en cumplimentar el recorrido histórico de las diversas paradas de la crítica hasta acomodarme (no del todo, espero) en la convicción de que el traductor –quizá más que nadie– debe permanecer especialmente atento a las cuestiones formales que plantea la obra en la que trabaja antes que a su contenido, pues éste emerge inevitablemente de la materia que lo constituye y de la manera en que esta materia está organizada. En mi opinión, opinión que fue cobrando forma en mí a medida que avanzaba en la intensa relación con los *Sonetos*, la excesiva preocupación por el sentido, por no alejarse del sentido y serle fiel por encima de todo, acaba alejando al traductor de lo que realmente incumbe e importa al poeta, al narrador, a menudo también al ensayista: cómo decir lo que está diciendo. No sólo con qué palabras sino con qué ritmo, con qué sonoridad, con qué timbres, con qué paleta de colores, con qué texturas. Con qué ladrillos construye sus imágenes, con qué cemento amalgama sus metáforas.

Para ello, el traductor tiene que hacer el esfuerzo de entornar la vista y leer el texto como se contemplan esas láminas de fractales¹ en las que, nos dicen, detrás de una maraña de repetitivos garabatos de colores hemos de entrever la silueta emergente de, por ejemplo, un dinosaurio. En efecto, tras mucho biquear, el dinosaurio se manifiesta... porque, escondido en rayas, colores y formas aparente o parcialmente inconexas, el dinosaurio está. Sin embargo, si sólo vemos esa silueta, si sólo nos preocupamos por divisar y reproducir con la mayor fidelidad posible lo que emerge tras sumergirnos literalmente hasta el fondo de la lámina (es decir, de la

1. *El ojo mágico*, N.E. Thing Enterprises, trad. de Xavier Nerín, Barcelona, Ediciones B, 1994.

obra), habremos hecho justicia a la anécdota, al fin del trayecto, pero perdiéndonos, y haciéndonos perder a nuestros lectores, el paisaje intermedio, el placer del viaje. Para decirlo en términos musicales: no basta con reproducir la melodía si para ello hemos de despojarla de sus matices y su vestimenta armónica. Espero que se me disculpe la audacia hiperbólica de este planteo, sobre todo si se tiene en cuenta su función ilustrativa, aunque la facilidad con que los lectores, críticos y traductores caemos en la comodidad de ver poco más que la silueta del dinosaurio me impulsa a exagerar en la dirección contraria.

En cuanto respecta a los *Sonetos* de Shakespeare, la silueta que solapan/revelan los fractales es casi un pleonismo. Al menos, a simple vista. Los sonetos hablan de amor. En ese sentido, son sonetos tradicionales y cumplen sobradamente con su cometido de canción amorosa. Ahora bien, casi tan al fondo o apenas un poco antes, surgen otras formas, quizá menos nítidas pero tanto o más dominantes, a la manera en que a veces uno o más motivos de una sinfonía se elevan por encima del tema principal. Me refiero al tiempo –al Tiempo–, a su acción sobre la materia, sobre el espíritu, sobre la vida y, por tanto, sobre el amor. El poeta de los *Sonetos* es tan consciente del tiempo que en ocasiones da la sensación de que el amor es un pretexto, una carátula que, sometida a variaciones de todo tipo dentro del riguroso marco estructural del poema, no puede impedir que crezca en cada mínimo resquicio, como una hiedra implacable y difícil de contener, el motivo que, a mi entender, acabará dominando la obra. Porque el propio punto de partida de los *Sonetos* –el que conforma los primeros 126 de la serie– es una constatación del sordo poder del Tiempo: el objeto amoroso del poeta ya maduro es un bello joven al cual se le advierte mediante los más variados argumentos acerca de la brevedad de la vida y de la fragili-

dad de la belleza. Esta preocupación, netamente barroca, se despliega ante el lector con una energía vital y expresiva que parecen luchar, oponiendo un amplio y brillante abanico de recursos formales, contra el abatimiento ante lo ineluctable. De hecho, uno de los tantos debates que atraviesan la obra sin acabar de resolverse (otra característica shakespiriana) es el de la garantía de pervivencia que le otorgan los versos: ¿puede o no el poeta inmortalizar a sus personajes (uno de los cuales es él mismo)?

Conjeturas aparte, el traductor, como decíamos, se enfrenta a una obra cuyos rasgos físicos la hacen única. Por decirlo en términos estadísticos: en la biblioteca de Babel existe un único ejemplar que coincide exactamente, punto por punto y coma por coma, con el que Thomas Thorpe publicó en 1609, y ningún otro. Y ese ejemplar incluye, de manera inseparable y a continuación inmediata de los *Sonetos*, el *Lamento de una amante*. Sin duda, y esto lo sabrán bien los lectores familiarizados con la obra de Shakespeare, hace tiempo ya que los *Sonetos* no se leen en la edición original en cuarto sino que se recurre a las ediciones más o menos contemporáneas que, apoyándose sucesivamente unas en otras, han ido unificando la ortografía y la puntuación de los versos y han dilucidado, no siempre para satisfacción de todos, los puntos más oscuros y refractarios a la interpretación, acercándolos al lector de cada época. De las muchas y excelentes ediciones modernas que existen, nosotros nos hemos decantado, a efectos ortotipográficos sobre todo, por la minuciosa y exhaustiva edición de Stanley Wells, los *Complete Sonnets and Poems* de Oxford University Press (2002), si bien interpretándola con la pizca de libertad imprescindible para el buen funcionamiento y la coherencia de la traducción. Entre los muchos aciertos de esta edición, está el de entender que la edición en

cuarto de 1609 debe considerarse como un todo indivisible, es decir, que el *Lamento* es obra del mismo autor que los *Sonetos* y que la coincidencia física de ambas obras no es en absoluto fortuita. Y así lo entendemos también nosotros. Sin embargo, esto no fue así siempre: la presente edición también tiene su leyenda oculta.

Nuestra premisa de salida (y no digo nuestra por darme el capricho de utilizar el plural mayestático sino porque era lo que habíamos acordado los editores y el traductor), que prevaleció hasta hace bien poco, consistía en acompañar la traducción de los *Sonetos* del célebre y agrisulce relato *El retrato de Mr W. H.*, en el que Oscar Wilde expone una curiosa y no del todo inverosímil teoría acerca de la identidad del misterioso *begetter*, el «generador», diríamos hoy (pero también el inspirador, el procurador, incluso el progenitor), de la críptica dedicatoria¹ que firma T. T. –o sea, y más que presumiblemente, Thomas Thorpe– como cabecera de los poemas que saca a la luz. Wilde o, mejor dicho, sus personajes, se apoyan en la materia prima de los *Sonetos* para demostrar, mediante ingeniosos sofismas filológicos, la existencia apócrifa de Willie Hughes, un bellissimo niño actor que habría seducido y provocado la veneración amorosa del curtido dramaturgo, traicionándolo primero con poetas rivales y, luego, con la dama oscura que aparece en la serie final. La idea era que el relato operase como introducción y complemento de los *Sonetos*, pues la fina ironía de Wilde deja entrever que con Shakespeare funciona cualquier conjetura, incluso la más artificiosa, que es lo mismo que decir ninguna. ¿Por qué no lo

1. Aunque no todas las ediciones en lengua castellana de los *Sonetos* se hacen eco de esta dedicatoria, creemos que el criterio de unidad y coherencia que prima en la presente edición no sólo justifica sino que hace necesaria su inclusión.

hicimos? Porque al finalizar la traducción de los *Sonetos*, y con el relato de Wilde también traducido, vimos de pronto, como el niño del cuento de Andersen, lo que prácticamente todos, nosotros incluidos, nos habíamos negado a aceptar hasta entonces: que el emperador estaba desnudo; que, desde su aparición en 1609, a los *Sonetos* les faltaba el *Lamento*. Tan sencillo y evidente como eso. Esta conclusión no surgió en modo alguno como una iluminación sino que se derivó directamente de la lectura particular e intensa a que obliga la traducción. Leído después de haber traducido los 154 sonetos que lo preceden, el *Lamento de una amante* era a todas luces fruto de una misma cabeza creadora. No sólo se nutre de las mismas obsesiones y debates internos que atraviesan toda la obra de Shakespeare sino que echa mano de los mismos recursos estilísticos, puestos al servicio, eso sí, de un poema cuya forma y, por tanto, su función, su finalidad y, quizá, la época en que fue escrito, no son ni tienen por qué ser las de los *Sonetos*. Pero incluso a pesar de la distinta cadencia y respiración de ambas obras se distingue nítidamente el personal pentámetro yámbico shakespiriano y la promiscua apretura de su fraseo.

Shakespeare fue una suerte de orfebre del pentámetro yámbico, un verso decasílabo compuesto por cinco pies yámbicos, es decir, cinco binomios de sílaba débil-fuerte, y lo fue hasta tal punto que, en gran parte de su obra se permitió prescindir de la rima, que resulta a menudo ortopédica en los textos dramáticos y los traba en lugar de darles la fluidez necesaria para que la declamación suene natural, proponiendo en cambio un verso que era toda una novedad en la época: el *blank verse*, cuyos yambos se bastan para conservar la unidad estrófica sin tener que someterse a las servidumbres de la rima. En ocasiones, sus estrofas se cierran con un pareado fi-

nal rimado, que funciona, a efectos sonoros, como un acorde que, si no las cierra, al menos las redondea y les proporciona unidad. Este recurso del pareado final aparece ya en varios de los sonetistas ingleses que lo preceden y que fueron dando forma a lo que se conoce como soneto isabelino, en contraposición al petrarquiano o tradicional, que es, por otra parte, el que adoptan sin apenas modificaciones los barrocos españoles; la diferencia radica en la organización interna de los versos: mientras el soneto italiano se componía de dos cuartetos y dos tercetos, el isabelino tiende –quizá por la influencia del pareado final, que fuerza una reestructuración desde abajo– a organizarse en tres cuartetos y un pareado. También el esquema de la rima es otro y, en Shakespeare, cobra una forma invariable: ABAB, CDCD, EFEF, GG. Más allá de tecnicismos, esta nueva estructura del soneto (etimológicamente, cancioncilla) que proponen los poetas isabelinos tiene sin duda mayor potencial narrativo: el poema puede fluir como un relato, con una introducción, un primer nudo, un segundo nudo más dramático y un desenlace. Y no todos pero muchos de los sonetos de Shakespeare se valen de ello.

Desde que se traduce a Shakespeare, y pese al paulatino abandono del desdén por los aspectos formales del proceso, el criterio para trasladar el pentámetro yámbico a un equivalente de la métrica castellana no ha evolucionado en una dirección definida, quedando librado al albedrío de los distintos traductores. Y aunque se acepta que, en teoría, el metro que más se le acerca es el endecasílabo, son muchos los que se han decantado por el alejandrino o por versificaciones más libres e irregulares en aras, sobre todo, de la fidelidad al sentido. El argumento de quienes prefieren el alejandrino al endecasílabo es que en sus catorce sílabas caben con mucha menor estrechez las diez del inglés, cuyo enorme caudal de monosílabos y bisílabos significativos no tiene parangón en

castellano. La abigarrada polisemia del verso shakespiriano parece imposible de meter en prácticamente la misma cantidad de sílabas; ejemplo extremo de esta postura es la glosa que hace Astrana Marín de toda la poesía de Shakespeare, de tal modo que su traducción se acerca más a la explicación que a la imagen reflejada. Yo he optado desde el principio por el endecasílabo. Mis razones son varias pero la principal es que encuentro más fiel, o más fácil, o más seguro, o más coherente con el proceso íntimo de la traducción, aceptar y sistematizar la pérdida que verme obligado a llenar el vacío, porque no es infrecuente que al verso alejandrino le sobren sílabas: el traductor puede decir menos que el autor, pero nunca más. El alejandrino, además, tiene un tiempo interno que se amolda más a las necesidades expresivas del modernismo e incluso puede decirse que suena a modernismo, a simbolismo. Y el endecasílabo, en cambio, se acerca más al abigarramiento barroco.

Si traducir es administrar con criterio y discreción lo mucho que se pierde y lo poco que se gana, la proximidad formal nos ayuda a que esta operación resulte más natural, pues nos enfrenta a obstáculos y constricciones semejantes a las del autor. Así, pues, y sin creérmelo demasiado al principio, me fui imponiendo un condicionante más: mis endecasílabos serían yámbicos, es decir, fieles al ritmo binario de los pentámetros shakespirianos. La culpa de ello la tiene Luis Martínez de Merlo, quien, en el curso de una charla distendida alrededor de una mesa de café me contó que estaba revisando toda su traducción de la *Divina comedia*¹ para verter los endecasílabos a pies yámbicos, el metro usa-

1. *Divina comedia*, trad. de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Ediciones Cátedra, 1988 y *Divina comedia* (Selección), trad. de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007.

do por Dante, y me animó a hacer otro tanto con los *Sonetos*. Y es lo que he intentado hacer, un poco por solidaridad pero cada vez más por convencimiento. Por supuesto, los acentos de la prosodia castellana siguen emergiendo y enseñoreándose a menudo de las frases, pero el binarismo shakespeareano, ese tictac de base que funciona casi como un *memento mori* pero también como un ritmo más musical que discursivo, amalgama y unifica los *Sonetos* y, también, el *Lamento*. Me impuse asimismo respetar el esquema original de la rima, aunque para suavizar la rigidez y el repiqueo (¡y esquivar los ripios!) de la consonancia castellana me valí de la rima asonante.

Una vez determinada la matriz geométrica o algebraica del poema (la imagen no es gratuita: llegó un momento, más o menos hacia el ecuador de la tarea, en que tuve la diáfana sensación de que la resolución final de cada soneto se parecía mucho a la de un sudoku o cuadrado latino, con sus palabras clave fijas y sus variables limitadas pero intercambiables condenadas a acabar configurando un sistema cerrado en el que todas las líneas debían arrojar un resultado exacto, sin que quedara un hueco o una cifra suelta y donde cada una completaba y daba sentido a las demás), me preocupé por conservar y respetar el tono, los registros, las polisemias, la subtrama, la lectura equívoca, las ambigüedades, el humor y las dulces groserías de los *Sonetos*. No me cabe duda de que todos los traductores de esta obra nos hemos hecho votos similares, cada cual basándose en su lectura particular de la misma y haciéndose permeable a distintas influencias. Creo, por consiguiente, que todas las traducciones son necesarias, que ninguna destaca muy por encima de las demás, que todas se necesitan mutuamente. Si la obra que traducimos es una esfera, sus traducciones son caras de un prisma que, cuantas más caras tenga, más se aproximará a la perfección esférica

del original. Por eso, también, un clásico requiere numerosas traducciones, tantas más cuanto más lejano nos resulte, no sólo en el tiempo sino, sobre todo, en la interpretación. Yo he tenido la fortuna de poder consultar muchas de las versiones anteriores a la mía y lo agradezco enormemente, no tanto porque mis colegas hayan allanado y desbrozado un camino intrincadísimo y peligroso, sino precisamente porque gracias a sus elecciones, a sus caras del prisma, la mía goza de mayores libertades. He de decir, en todo caso, que si hay una que envidia, es la de Gerard Vergés¹ al catalán. La abundancia de monosílabos, de palabras agudas, los pronombres débiles y, en fin, las múltiples semejanzas formales de las métricas catalana e inglesa amplían enormemente el horizonte y las opciones expresivas del traductor.

Ya próximo al final de esta ardua nota introductoria, compruebo que me he extendido mucho más sobre los *Sonetos* que sobre el *Lamento* cuando, de hecho, si algo nuevo aporta esta edición es su inclusión. He de decir en mi descargo, no obstante, que soy un traductor. No soy un erudito ni un estudioso de la obra de Shakespeare. Mi aproximación es esencialmente pragmática. Por otra parte, *Lamento de una amante* ha sido históricamente desdeñado por la crítica² y carece del ciclópeo (no sólo por la envergadura sino también por la abundancia de visiones unidireccionales) aparato crítico que ha diseccionado desde siempre los *Sonetos* con toda clase de escalpelos. Ni siquiera ha merecido el mismo grado de aten-

1. *Tots els sonets de Shakespeare*, trad. de Gerard Vergés, Barcelona, Columna, 2001.

2. Con notables y decisivas excepciones como, por ejemplo, la de John Kerrigan en *The Sonnets; and a Lover's Complaint*, Nueva York, Penguin Books, 1986.

ción que sus dos hermanos mayores (*Venus y Adonis* y *La violación de Lucrecia*). Esperemos que la presente edición sirva, justamente, para que se empiece a lavar esa afrenta. Porque, a diferencia de los antedichos, el *Lamento* parece dotado, en virtud de su cohabitación con los *Sonetos*, de una función específica y, de hecho, aunque no haya sido concebido como tal por el poeta, actúa a modo de coda o comentario, no necesariamente definitivo, del tema amoroso y el motivo temporal de éstos. Ambas obras comparten, además, ese final abierto, esa ambigüedad conclusiva, que acentúan la sensación de materia viva, en constante proceso de cambio, que producen en el lector. Es cierto que el *Lamento* esboza una conclusión: la fuerza del amor, de la belleza, de la juventud, de la pasión, es tal que, a pesar de los denodados esfuerzos y sensatos argumentos en contra, un espíritu sensible y un cuerpo presto acabarán sucumbiendo a ella una y otra vez, y padeciendo el más que probable dolor subsiguiente. Y sin embargo, ¿es eso malo? El poeta, sabiamente, dice que no lo sabe.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia, que durante unos años asistió impávida a mi abstraído rumor de versos sueltos e incomprensibles y a los frecuentes accesos de recuento silábico con los dedos que podían sobrevenirme en medio de las situaciones menos propicias; a Joan Riambau por su fe en una idea que surgió de una charla entre amigos (semillero de buenas ideas donde los haya); a la larga lista de autores de traducciones de los *Sonetos* que he consultado (y disfrutado) y, en especial, a Miguel Ángel Montezanti y Pedro Pérez Prieto, que son aquellos a quienes conozco personalmente y quienes me han brindado toda su ayuda y apoyo (gracias, Pedro, por com-

partir generosamente conmigo la llave del soneto CXXIX, que abre la cerradura del CXXX); a Ángel-Luis Pujante, por la ayuda prestada; a mis sufridos alumnos de las distintas ediciones del Postgrado de Traducción Literaria de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, que tuvieron que padecer en sus carnes intelectuales una parte de los avatares del laborioso proceso; a Carmen Montes por su gentil e inteligente lectura de los últimos tramos de la traducción, que es cuando las fuerzas flaquean y la mente se empeña en ponerse en blanco; a todos aquellos que, como el ya mencionado Luis Martínez de Merlo, aportaron sus ideas, comentarios e incluso sus silencios al desarrollo de esta traducción; a Margarita Ramírez por su amable cesión de la magnífica conferencia de su esposo, Claudio Guillén; y a Nicanor Vélez, por su paciente, meticulosa, incansable y afectuosa labor de edición.

Andrés Ehrenhaus

Valldoreix, 2009

Edición al cuidado de Nicanor Vélez

Título de la edición original: *Sonnets y A Lover's Complaint*
Traducción del inglés: Andrés Ehrenhaus

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 1.º 1.ª A
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com
Círculo de Lectores, S.A.
Travessera de Gràcia, 47-49, 08021 Barcelona
www.circulo.es

Primera edición en este formato: abril 2014

- © Andrés Ehrenhaus, por la traducción y «Nota del traductor», 2009
- © Margarita Ramírez, heredera de Claudio Guillén,
por «Los sonetos de Shakespeare. La amistad o el amor», 2009
- © Galaxia Gutenberg, S.L., 2009
- © para la edición club, Círculo de Lectores, S.A., 2009

Preimpresión: Maria Garcia
Impresión y encuadernación: Romanyà-Valls
Pl. Verdaguer, 1 Capellades-Barcelona
Depósito legal: B.6294-2014
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-16072-29-3
ISBN Círculo de Lectores: 978-84-672-6026-7

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, a parte las excepciones previstas por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)