

REVISTA ELECTRÓNICA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

HOMENAJE A LUIS CERNUDA

5.-Cernuda traductor de textos literarios

5.1. EL DESEO DE TROILO Y LA REALIDAD DE CRÉSIDA. (CERNUDA TRADUCE A SHAKESPEARE)

Laura Campillo Arnáiz
(Universidad de Murcia)

Este artículo forma parte del proyecto de investigación BFF2002-02019, subvencionado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y FEDER

Luis Cernuda comenzó la traducción de *Troilus and Cressida* en 1946, uno de los últimos años que vivió en Inglaterra. Cernuda había marchado a ese país en febrero de 1938 para participar en un ciclo de conferencias organizadas por su amigo el poeta inglés Stanley Richardson. Sin embargo, la breve estancia se convirtió en un largo exilio, ya que la Guerra Civil le impidió regresar a España.

Durante sus nueve años en Inglaterra, Cernuda trabajó de lector de español en diversas instituciones, entre las que cabe destacar la Universidad de Glasgow (1939-43), la Universidad de Cambridge (1943-5) y el instituto Español de Londres (1945-7). Sin embargo, a excepción de su estancia en Cambridge, los años pasados en Glasgow y Londres fueron muy deprimentes para el poeta, al que disgustaban numerosos aspectos de la vida inglesa.

En lo concerniente a su producción poética, la etapa inglesa de Cernuda puede considerarse como una de las más intensas del autor. En 1940 escribió los ensayos *Cervantes y Poesía Popular*, así como *Fantasías de provincia*. Entre 1940 y 1941 compuso las prosas de *Ocnos*; entre 1941 y 1942 el núcleo poético de *Como quien espera el alba*, y entre 1943 y 1945 comenzó la redacción de *Vivir sin estar viviendo* (Harris y Maristany, 2002:41). A esta fructífera etapa de creación poética se suman las lecturas y traducciones que Cernuda realizó de poetas ingleses, de entre los que destacan los románticos Wordsworth, Keats, Shelley, y, posteriormente, Yeats, Marvell y Browning. (Barón, 1998:105). Como ya hemos mencionado, Cernuda inició la traducción de *Troilus and Cressida* durante su último año en Inglaterra (1946), labor que desarrolló y finalizó en los primeros años que pasó en Estados Unidos (1947-1950).

Según podemos deducir de la cronología de su obra, los años que Cernuda dedicó a la traducción del drama shakesperiano se caracterizaron por una ligera merma en su producción poética. Si bien es cierto que Cernuda jamás abandonó su faceta de poeta, desde su salida de Inglaterra hasta su llegada a Estados Unidos tan sólo se dedicó a la prosa, redactando *El crítico, el amigo, el poeta* (1948) y *Variaciones sobre tema Mexicano* (1950). No fue hasta noviembre de 1950, una vez asentado en Estados Unidos, y concluida la traducción de *Troilus and Cressida*, que Cernuda volvió a retomar la creación poética comenzando *Con las horas contadas*.

Por lo tanto, si bien las traducciones de los poetas ingleses anteriormente citados pueden

contemplarse como una manifestación del interés y admiración que Cernuda sentía por ellos, su dedicación a la traducción de *Troilus and Cressida* durante cuatro largos años revela mucho más que un mero interés por la obra de Shakespeare, y rebasa con creces los límites de un ejercicio poético y traductológico que bien pudiera definir sus anteriores traducciones inglesas.

La importancia de la obra shakesperiana para Cernuda no sólo se refleja en el intenso trabajo que dedicó a su traducción y posterior corrección, sino en la constante preocupación que mostró por su edición y publicación. Así lo demuestran las numerosas cartas que dirigió a su amigo Jose Luis Cano entre 1950 y 1954, en las que el poeta discute la posible aparición de la traducción en diversas revistas, los problemas que una revisión del texto podrían conllevar, y el formato definitivo que habría que darle a éste (Cano, 1992:84-111).

Pero, ¿qué motivos llevaron a Cernuda a traducir, de entre todas las obras de William Shakespeare, *Troilus and Cressida*?

La crítica anglosajona ha definido *Troilus and Cressida* como un *problem play*, es decir, una obra dramática que, por su variado contenido, no se ajusta a las categorías en que se han clasificado tradicionalmente los dramas de Shakespeare: comedias, tragedias y dramas históricos. Dirigida inicialmente a un "eternal reader" como una nueva obra "never staled with the stage, never clapped-clawed with the palms of the vulgar" (Bevington, 1998:1), la obra no supo ser apreciada durante los siglos que siguieron a su publicación en 1609 debido, entre otros, a su aparente inacción y a una desmitificación heroica y erótica rayana en el nihilismo.

En España, en concreto, el profesor Ángel-Luis Pujante hace notar el desastroso recibimiento con que eruditos como Manuel Herrera Bustamante acogieron esta obra hacia principios del siglo XIX: "No sé si Shakespeare se propuso ridiculizar los personajes de Homero, pero de todos modos, el ridículo cae sobre su extravagante composición" (Pujante, 2002:9).

No fue hasta el siglo XX que las esperanzas truncadas de la guerra y las vanas ilusiones del amor que refleja *Troilus and Cressida* encontraron un público que comenzó a apreciarla y a revalorizarla. El resurgimiento del interés por esta obra shakespeariana se debió principalmente al cambio que la Primera Guerra Mundial operó en las ideas y sensibilidades de los espectadores.

La compleja historia de la recepción y crítica de *Troilus and Cressida* hace que ésta sea una opción todavía más extraña para un traductor novel como Cernuda. La obra ha sido vertida al español tan sólo en seis ocasiones³/₄ siete, contando la recentísima aparición de la traducción del profesor Pujante. El escaso número de traducciones contrasta llamativamente con las más de 30 versiones, traducciones y adaptaciones que se han hecho de *Hamlet*³/₄ unas 150 contando con posteriores reediciones (Serrano, 1983:64-5).

Pero, ¿por qué escogió precisamente Cernuda esta obra cuando podía haberse decantado por otras más populares de Shakespeare, que como *Hamlet*, ha tentado a numerosos poetas, dramaturgos y críticos españoles?

La influencia del crítico T.S. Eliot suele sugerirse como una de las posibles causas que contribuyeron a la elección y posterior traducción de *Troilus and Cressida*. Este es un extremo en el que insiste especialmente M^a Isabel Díaz Tostado, autora de la tesis de licenciatura *Luis Cernuda, traductor de Shakespeare* (Díaz Tostado, 1999: n.p.). Sin embargo, si bien es cierto que Eliot dedicó

famosos ensayos a Shakespeare[1], resulta muy revelador que en ninguno de ellos mencione *Troilus and Cressida*. En "Hamlet" y "Shakespeare and the Stoicism of Seneca", Eliot analiza en profundidad obras como *Otelo*, *El Rey Lear*, *Macbeth* y *Hamlet*, que famosamente denominó "The Mona Lisa of Literature" (Eliot, 1934:60). En lo que respecta a la obra que nos ocupa, ésta tan sólo aparece mencionada en un artículo menor dedicado a la condesa de Pembroke[2]. Si la influencia de Eliot hubiese sido tan determinante como se ha querido dar a entender, ¿no se habría sentido atraído Cernuda por alguna de las grandes tragedias elogiadas por el crítico? ¿O es que se sentía incapaz de afrontar la traducción de un *Hamlet* y se decantó por una obra "menor"?

Otra de las causas que tradicionalmente intentan explicar la elección de Cernuda es la admiración que el poeta sentía por la antigüedad clásica, admiración que tiene su origen en Hölderlin, uno de los poetas que Cernuda tradujo al español. Sin embargo, en escenario clásico se desarrollan tragedias más famosas de Shakespeare, como *Julio César* y *Antonio y Cleopatra*, así como *Coriolano* y *Timón de Atenas*. ¿Por qué no elegir una de éstas, cuando su contenido político podría haber servido como amargo comentario sobre la guerra en España?

También se ha sugerido que las patentes alusiones al amor homosexual en *Troilus and Cressida* pudieron atraer a Cernuda hacia este drama. Pero, de nuevo, otros muchos dramas de Shakespeare reflejan una relación homosexual latente entre sus personajes masculinos. Tales son *Romeo y Julieta* ¼cuya traducción Cernuda no concluyó¾ *Otelo*, *Enrique IV*, *Noche de reyes* o *El mercader de Venecia*. Si la homosexualidad hubiera sido el factor condicionante en la elección de la obra a traducir, ¿por qué no escogió Cernuda los *Sonetos*, 127 de los cuales están dedicados a un bello joven, y que además comparten con su producción la condición de poesía?

Consideraciones de que Cernuda escogió *Troilus and Cressida* por ser ésta la obra más difícil de Shakespeare han de ser contextualizadas, ya que si bien este drama gana en dificultad debido a la compleja variedad de estilos en que se expresan sus personajes, tragedias como *Hamlet* o *El Rey Lear* presentan otros problemas ¼textuales, de edición¾ que pueden suponer numerosas dificultades al traductor.

Muy recientemente, Jose Francisco Ruiz Casanova ha sugerido, no sin cierta ambigüedad, que la influencia del hispanista Edward M. Wilson, amigo y colaborador de Cernuda, pudo haber hecho que el poeta se decidiese por *Troilus and Cressida* (Ruiz Casanova, 2002:4). Si bien es cierto que Wilson contribuyó con sugerencias, precisiones y aclaraciones a la traducción de Cernuda, no existen pruebas concluyentes de que su influencia determinara la elección de esta obra.

Así, pues, podemos preguntarnos, una vez más: ¿Por qué *Troilus and Cressida*?

Aunque no dudamos de que alguno de estos motivos pudo haber aderezado el gusto de Cernuda por la obra, no creemos que ninguno de ellos tuviera el suficiente peso específico para sumir al poeta en una labor traductora que se prolongó durante años y que le supuso no pocas dificultades en su posterior edición y distribución (Cano, 1992:91, 104, 105, 111 y 114).

A nuestro juicio, una posible solución a esta incógnita la ofrecen precisamente las sugerencias antes comentadas. Tal y como se desprende de su análisis, todos los factores que se han sugerido apuntan a motivos *externos*, ya sea el juicio de un crítico, la influencia de un académico o la de un poeta alemán. ¿No podría encontrarse la solución en la propia *Troilus and Cressida*? ¿No revela un estudio de la obra shakesperiana una concentración inusual de los sueños, anhelos y frustraciones que atormentaron a Cernuda? ¿No es la andadura vital de Troilo en extremo parecida a

la de un joven Cernuda, que pudo verse reflejado en el personaje shakesperiano decidiéndose a revivir con él sus experiencias?

Antes de continuar con nuestra argumentación, creemos oportuno dejar constancia de las siguientes palabras de Cernuda, incluidas en una de las cartas que envió a Nieves Matthews durante sus primeros y oscuros años en Inglaterra:

No leo nada, excepto recordar tal o cual verso o fragmento poético que concuerde con mi estado espiritual. Y aún así hay poesía, como ciertos sonetos de Shakespeare, que no quiero recordar porque me duelen casi físicamente: tanto y tan bien presentan para mí mi propia vida (Martínez Nadal, 1983:191)

œ

Glosando brevemente el argumento de *Troilus and Cressida*, diremos que la acción transcurre en la sitiada Troya, donde Paris llevó a la griega Helena tras raptarla de brazos de su marido, Menelao. La disputa sobre si Helena debe ser devuelta a los Griegos para dar así fin a una guerra sangrienta que ha costado valiosos recursos y preciadas vidas perturba a los Troyanos, entre quienes se oyen voces a favor de la devolución y voces en contra. Al comienzo de la obra, Troilo, hermano de Paris y Héctor, parece abandonar esta lucha por una interna que le es más dolorosa: su amor por Crésida, dama griega de quien está enamorado y a quien sólo puede acceder a través de su tío, el alcahuete Pándaro.

En el campamento griego, mientras tanto, reina la apatía e indisciplina, ambas personificadas en Aquiles, que se burla en su tienda de sus superiores y se niega a luchar por Helena.

Para poner fin a una inacción que irrita por igual a griegos y troyanos, Héctor lanza un desafío a los griegos invitándoles a un combate en el que los campeones elegidos defenderán la belleza, honor y fidelidad de su dama sobre la del enemigo. En el fragor del combate que seguirá al enfrentamiento entre Áyax y Héctor morirá este último, asesinado a traición por los mirmidones de Aquiles.

El transcurso de la obra no ve muchos más avances en la guerra de Troya, pero sí en los de Troilo por conseguir a Crésida, tema que ocupa gran parte de la acción principal. Después de jurarse fidelidad y amor eternos, ambos amantes pasan una noche juntos por mediación del tío de Crésida. Sin embargo, a la mañana siguiente ésta recibe amargas noticias: su padre se ha pasado al bando de los griegos y ella debe partir hacia su campamento, abandonando Troya para siempre. Impotente por el azar de guerra y vulnerable en un campo de enemigos, Crésida se refugiará en brazos del griego Diomedes, rompiendo su juramento de fidelidad y destrozando los sueños e ilusiones del joven Troilo.

Si hay un sentimiento que nos invade irremediabilmente al leer este drama, ése es el desencanto. *Troilus and Cressida* nos presenta una guerra de final incierto y lejano, que, lejos de haberse iniciado por nobles sentimientos guerreros, tuvo su origen en el capricho de un troyano y el enfado de un cornudo. De la misma manera, los elevados ideales amorosos que llevan a Troilo y a Crésida a jurarse fidelidad se cimentan en una oportunidad acomodaticia que desaparecerá en cuanto cambien las circunstancias que les rodean. Crésida traicionará a Troilo para asegurar su supervivencia en el campo de los griegos, olvidándose de los votos que le profesó cuando está en

brazos de Diomedes. A su vez, Troilo traicionará a Crésida y a sí mismo al anteponer sus ideales románticos y su sentido del honor a una relación que, una vez consumada, le avergüenza y parece importarle importa bien poco[3]. Cuando Crésida frustra la imagen de amada sublime e idealizada que Troilo se empeñaba en ver, éste se peleará con Diomedes por ella como si de un juguete se tratara, lo que probablemente haya sido para Troilo en todo momento sin que él haya querido darse cuenta.

El desencanto que impregna esta obra es el resultado del proceso de desmitificación al que Shakespeare sometió definitivamente a personajes y temas. En *Troilus and Cressida*, el dramaturgo inglés desmitifica tanto ideales guerreros como amorosos mostrándonos las motivaciones ruines y reales que se esconden tras ellos. Así, el conflicto que vertebra este drama radica en la imposibilidad de abarcar el abismo que media entre los deseos e ilusiones que llenan la mente humana y su pobre, triste y patética consecución en la vida real. Tal y como concluye Troilo al hablar del amor: "This is the monstrosity in love, lady, that the will is infinite and the execution confined; that the desire is boundless and the act a slave to limit" (3.2.77-80). En su traducción, Cernuda resume la verdad que atormentó su vida de la siguiente manera: "Ésa es la monstruosidad del amor, señora, que la voluntad es infinita y la obra esclava de lo finito" (Cernuda, 2002:580).

En nuestra opinión, Luis Cernuda tradujo *Troilus and Cressida* porque no podía traducir ninguna otra obra de Shakespeare; porque *Troilus and Cressida* es un fiel y amargo compendio de los deseos rotos e ilusiones perdidas que Cernuda experimentó durante su juventud y que marcarían su desasosiego y rencor por la vida hasta el fin de sus días. A nuestro juicio, Cernuda encontró en Shakespeare alivio y reconocimiento de los tormentos a los que la dicotomía deseo/realidad lo sometía, y quién sabe si decidió traducir esta obra para calmar, aunque tan sólo fuera por un breve espacio de tiempo, los demonios que plagaban y plagarían la totalidad de su composición poética.

œ

Una vez hechas estas consideraciones, pasamos a realizar nuestro análisis de la traducción de *Troilo y Crésida*. Esta traducción ha merecido pocos estudios, y tan sólo la anteriormente citada M^a Isabel Díaz Tostado y el profesor Francisco J. López Quintana de la Universidad de Almería han dedicado trabajos a ella. En nuestra opinión, la tesis de licenciatura de Díaz Tostado aborda más cuestiones rítmicas, sonoras y recursos estilísticos de la traducción que las técnicas y estrategias que Cernuda empleó al traducir. En lo concerniente al artículo del profesor Quintana, creemos que se trata de un estudio basado en el déficit, ya que su objetivo es únicamente el de enumerar los errores que Cernuda cometió en su traducción.

Lejos de listar con exhaustividad las carencias de la traducción cernudiana, nuestro estudio se centrará en el análisis y comentario de sus muchos aciertos, así como de las sustanciosas y reveladoras modificaciones que Cernuda introdujo conscientemente al verter el texto shakespeariano.

Con este fin, hemos realizado una minuciosa lectura de la obra inglesa y de la traducción del poeta, cotejando y analizando pormenorizadamente ambos textos. Este proceso nos ha permitido seleccionar un corpus de ejemplos que ponen de manifiesto la intervención directa del traductor en

la interpretación y recreación del texto original. Entre estos ejemplos se incluyen, entre otros, las traducciones de elementos culturales, de insultos y de alusiones sexuales. Esperamos que el estudio de este corpus nos permita ilustrar las características de Cernuda como traductor de Shakespeare y mostrar su personal visión de *Troilus and Cressida*.

œ

Uno de los hechos más significativos de la traducción de Cernuda lo constituye, a nuestro juicio, la escasa aparición de notas al pie de página. Las notas a pie de página son un recurso del que se vale el traductor para aclarar, ampliar o comentar el texto traducido, aportando una información que éste no transmite por sí mismo. Cernuda tan sólo incluye dos notas en los cinco actos del drama, y ambas al comienzo de éste:

PRÓLOGO. Este prólogo, impreso por primera vez al frente de la obra de 1623, se estima que no fue escrito por Shakespeare. (Cernuda, 2002: 497)

PÁNDARO. El nombre de este personaje evoca en varios momentos de la acción el equívoco de su significado en lengua inglesa donde "pandar" es "alcahuete", y "to pander", "alcahuetear". (Cernuda, 2002:499)

La primera de las notas a pie de página tiene un carácter puramente filológico, y en ella Cernuda aclara la dudosa autoría del prólogo que precede a la obra. En la segunda, Cernuda estima necesario explicar a sus lectores las connotaciones de *Pándaro*, nombre derivado del verbo "to pander", que apunta a la naturaleza de alcahuete del tío de Crésida.

En nuestra opinión, la escasez de notas a pie de página resulta muy reveladora en la traducción de una obra que, como *Troilo y Crésida*, está repleta de alusiones mitológicas, comentarios al linaje divino de sus personajes y referencias a fuentes clásicas. El lector actual encontraría numerosas dificultades en la lectura de esta obra si no dispusiera de una edición anotada en la que se explicasen alusiones como la de Alejandro hablando de Áyax: "[...] es un **gotoso Briareo**: muchas manos inútiles; o **cegato Argos**: todo ojos sin vista" (Cernuda, 2002:506), o la de Troilo al referirse a una antigua disputa entre troyanos y griegos: "Ellos a **nuestra tía**/ Retienen; ¿es que vale la pena?" (Cernuda, 2002:548).

Sin embargo, ni en ésta ni en ninguna otra ocasión considera oportuno Cernuda incluir notas que expliquen las alusiones de los personajes. Si bien es cierto que la escasa aparición de notas a pie de página puede deberse a la concepción de Cernuda sobre su labor traductológica, también puede tener su origen en las características del público a quien el poeta dirigió su traducción. Tal y como el propio Cernuda expuso en una carta dirigida a su amigo Jose Luis Cano:

De Troilo, cuando esté [publicada], no quiero sino unos diez ejemplares, porque no pienso darlo a casi nadie. Si es posible, me gustaría que me enviasen un ejemplar por avión, cuando la edición esté terminada (Cano, 1992:105)

Así, pues, creemos posible que Cernuda tuviera en mente un reducido número de lectores al

traducir, amigos íntimos con inquietudes afines a las suyas y similar formación que probablemente tendrían un buen conocimiento de la antigüedad clásica. Esto explicaría las pocas notas de Cernuda, que estimaría superfluo incluir información sobre hechos conocidos tanto por él como por sus futuros lectores.

De todas formas, la nota que aclara las connotaciones y origen del nombre "Pándaro" nos hace pensar que tal vez el público lector de Cernuda no conociera la lengua y la cultura inglesas. Esta hipótesis cobra fuerza si analizamos las traducciones que Cernuda realiza de los elementos culturales de la obra, que, como veremos a continuación, aparecen completamente asimilados a la cultura española.

œ

Los elementos culturales pueden definirse como aquellos objetos, alusiones o expresiones que hacen referencia a aspectos de la vida cotidiana de una determinada sociedad y que, en su mayoría, requieren de una mediación cultural para ser entendidos por los habitantes de otras sociedades (Campillo Arnaiz, 2002: n.p.). En nuestra opinión, el análisis de la traducción de este tipo de elementos nos puede servir para determinar el grado de conocimiento que posee el traductor sobre la cultura en que se generó el texto original. Asimismo, las técnicas empleadas al verter alusiones culturales pueden sugerirnos algunas de las características de los lectores a quienes el traductor destinó la traducción.

En lo que constituye un valioso documento sobre sus objetivos traductológicos, Cernuda aclara en el prólogo de su traducción cuál ha sido su intención al verter *Troilus and Cressida*:

En la traducción he pretendido, ante todo, fidelidad al texto original, combinadas literalidad y equivalencia, tratando de que el lenguaje no choque al lector o auditor por una modernidad extemporánea. (Cernuda, 1977:927)

Tal y como tendremos ocasión de comprobar en nuestro análisis, Cernuda se mantiene fiel a su criterio de "fidelidad, literalidad y equivalencia" al verter elementos culturales, poniendo de manifiesto tanto su conocimiento de la cultura isabelina como de la española.

A pesar de que *Troilus and Cressida* no es una obra cuya acción transcurra en la sociedad isabelina, sus personajes emplean en algunas ocasiones expresiones que son más propias de isabelinos que de griegos o troyanos. Éste es el caso de la siguiente exclamación de Troilo, en la que, en lugar de aludir a una medida de longitud troyana, emplea una típica de la cultura isabelina:

TROIUS. When I do tell thee there my hopes lie drowned,
Reply not in how many **fathoms** deep
They lie indrenched (1.1.46-8)

En su traducción, Cernuda decide hacer comprensible la medida a sus lectores españoles, y para ello emplea un equivalente cultural:

TROILO. Mas si te digo: "Mis esperanzas ahí naufragan",
No repliques con cuántas **brazas** en la hondura
Todas se anegan" (Cernuda, 2002:501)

En nuestra opinión, "brazas" es una traducción acertada de "fathoms", no sólo por su correspondencia precisa $\frac{3}{4}$ un *fathom* equivale a 1,829 metros y una braza a 1,6718 metros[4] $\frac{3}{4}$ sino porque ambas se emplean en un contexto marítimo.

El uso de un equivalente cultural que facilite la comprensión del texto por parte de los lectores es una técnica que también utiliza Cernuda al verter el tajante comentario de Diomedes:

DIOMEDES. For every **scruple**
Of her contaminated carrion weight
A Trojan hath been slain. (4.1.71-3)

DIOMEDES. Y por cada **adarme**
De su contaminado peso de carroña,
Un troyano fue muerto. (Cernuda, 2002:603)

De esta manera, y, al igual que en el ejemplo anterior, Cernuda permite que sus lectores comprendan el alcance de las palabras del personaje utilizando una medida que les es conocida. En cuanto a la traducción de "scruple" por "adarme", la solución de Cernuda nos parece oportuna por ser ambos pesos muy similares[5].

A pesar de la precisa equivalencia entre las medidas originales y las españolas, ha de tenerse en cuenta que la aparición de éstas últimas en una obra de Shakespeare puede resultar un tanto chocante para algunos lectores. Éstos podrían considerar que la traducción ha sido manipulada por el traductor, ya que no es plausible que el dramaturgo inglés empleara las brazas y el adarme en su composición original. Esta sensación puede agudizarse ante las soluciones que Cernuda propone de los siguientes insultos de Áyax y Tersites:

AJAX. Cobloaf! (2.1.36)

ÁYAX. ¡**Buñuelo!** (Cernuda, 2002:539)

THERSITES. [...] $\frac{3}{4}$ that stale old mouse-eaten dry cheese, Nestor, and that same dog fox, Ulysses $\frac{3}{4}$ is proved **not worth a blackberry**. (5.4.9-11)

TERSITES. [...] el Néstor, rancio y seco queso ratonado, y el Ulises, perro zorro, no vale una higa. (Cernuda, 2002:665)

Aunque creemos acertada la traducción de "cobloaf" por "buñuelo", ya que ambas se refieren a una masa de panadería que, por su deformidad, puede usarse como apelativo peyorativo[6], la aparición del término "buñuelo" en *Troilo y Crésida* revela la presencia del traductor y puede hacer que los lectores consideren su intervención como una distorsión del texto original. Algo similar ocurre con la muy española expresión "no vale una higa", que Cernuda emplea como equivalente de

“not worth a blackberry”. A pesar de que la adaptación cultural cernudiana tiene como fin evitar escollos en la comprensión de los lectores, el poeta se ve obligado a modificar el trasfondo cultural de la expresión inglesa y sustituirlo por una equivalente española que puede desentonar en el conjunto de la obra.

Dejando a un lado las posibles críticas que estas traducciones de elementos culturales puedan suscitar entre puristas del texto shakespearino, lo cierto es que Cernuda demuestra mediante sus soluciones su conocimiento tanto de la lengua y cultura isabelinas como de la española. Este saber se pone especialmente de manifiesto en la traducción de uno de los elementos culturales más oscuros de la obra, cuyo significado traductores como Luis Astrana ignoraban y vertieron literalmente. Este elemento aparece en el discurso final de Pándaro, cuando, al interpelar a su imaginada audiencia, reprime ciertas palabras por miedo a que:

PANDARUS. [...] **Some galled goose of Winchester would hiss.**
(5.11.53-4)

Si interpretamos esta expresión al pie de la letra, Pándaro parece temer el silbido de algunos gansos biliosos de Winchester, tal y como refleja la traducción de Astrana: “[...] algún ganso perverso de Winchester se pusiera a silbar” (Astrana, 1920:1458). Cernuda no sólo conocía que estos supuestos gansos eran en realidad las prostitutas que vivían en los barrios cercanos a la orilla del Támesis, como el de Winchester, sino que además encuentra un equivalente español a la vulgar alusión de Pándaro:

PÁNDARO. [...] De que, **rabiosa, alguna moza del partido me silbe.**
(Cernuda, 2002:677)

La solución de Cernuda nos parece de nuevo acertada, sobre todo por emplear una expresión muy del gusto de los autores auriseculares españoles que aporta autenticidad a la traducción de una obra de teatro del siglo XVII.

A modo de resumen, podemos concluir que Cernuda muestra una clara tendencia por adaptar los términos típicos de la cultura isabelina a la española. Esta adaptación cultural facilita la comprensión del texto por parte de los lectores, y, en nuestra opinión, obedece tanto a la concepción del traductor sobre su labor traductora como a la idea que se ha formado sobre su posible público lector. Así, el propósito de Cernuda de realizar una traducción fiel y equivalente se une a su imaginado futuro público desconocedor de la cultura isabelina para producir una traducción en la que los términos ingleses han sido sustituidos por equivalentes españoles. Sin embargo, y como ya hemos apuntado, esta adaptación cultural puede suscitar ciertas críticas entre algunos lectores, que pueden tomar conciencia de estar leyendo una traducción al encontrarse con términos, que, como buñuelo, suenan demasiado españoles.

Al inicio de nuestro estudio hacíamos notar que *Troilus and Cressida* es una obra que desmitifica los ideales heroicos y amorosos desvelando las ruines pasiones humanas que se esconden tras ellos. En el drama shakespeariano concurren una exuberante variedad de estilos entre los que no faltan infladas figuras retóricas, como las que aparecen en los discursos de Agamenón y Ulises, y numerosas metáforas referidas al mundo culinario y animal que, entre otras, ponen de manifiesto la "imagery of fragmentation" que impregna la obra[7]. Los personajes shakespearianos se ven a sí mismos fragmentados y deshumanizados, como Troilo, que al verse privado del amor de Crésida se siente como: "The fractions of her faith, orts of her love,/The fragments, scraps, the bits and greasy relics" (5.2.165-6), o Tersites, que antes preferiría ser "a fog, a mule, a cat, a fitchew, a toad, a lizard, an owl, a puttock or a aherring without a roe" (5.1.59-60) antes que un cornudo como Menealo. Tersites es, en nuestra opinión, uno de los recursos empleados por Shakespeare para desmitificar a los personajes de la obra, sus sentimientos y sus acciones. Para ello, el dramaturgo le dotó de una verborrea caústica y una afilada lengua que disecciona a propios y extraños sin asomo de piedad. Así, junto con las descarnadas metáforas, la obra se llena de brutales insultos, insinuaciones procaces y, en general, un lenguaje más adecuado a juerguistas de taberna que a personajes sacados de *La Iliada*.

En nuestra opinión, Cernuda era plenamente consciente la clase de lenguaje grosero y soez que abunda en la obra, y decidió respetarlo aun sabiendo que éste podía ofender a más de un lector. Tal y como expresa en la carta dirigida a su amigo Jose Luis Cano el 30 de abril de 1951:

Ten presente también que en el texto hay expresiones como "hijo de puta" y otras equivalentes, que acaso ofendan a la delicadeza y refinamiento, que tú y yo conocemos muy bien, del censor y del lector actual (Cano, 1992:91).

Como veremos a continuación, lejos de autocensurarse por la posible respuesta negativa de sus lectores, Cernuda decidió asaltar su pudor traduciendo con toda crudeza los insultos y las alusiones sexuales de Tersites.

Uno de los blancos favoritos del lenguaraz soldado es Patroclo, compañero de armas y de lecho de Aquiles, a quien Tersites le deja bien claro qué se opina de él en el campamento griego:

THERSITES. Prithée, be silent, boy. I profit not by thy talk. Thou art thought to be **Achilles' male varlet**.

PATROCLUS. **Male varlet**, you rogue? What's that?

THERSITES. Why, **his masculine whore**. (5.1.14-17)

Este comentario, que es uno de los dos que explícitamente hacen referencia a una relación homosexual en la obra, es vertido por Cernuda sin ambigüedad posible:

THERSITES. Cállate, por favor, mozalbete, que tu charla no me estimula. De ti se piensa que eres **el lacayo macho de Aquiles**.

PATROCLO. ¿El **lacayo macho**, bribón? ¿Qué es eso?

THERSITES. **Su puto** (Cernuda, 2002:639)

De la misma manera, la otra pulla homosexual que Tersites lanza a Patroclo aparece con todas sus connotaciones en la traducción cernudiana:

THERSITES. I will hold my peace when **Achilles' brach** bids me, shall I?
(2.1.111-2)

TERSITES. Voy a callarme cuando **la perra de Aquiles** me lo diga, ¿no?
(Cernuda, 2002:543)

Estas traducciones son coherentes con el criterio de Cernuda de ser fiel y equivalente, y ponen de manifiesto que el poeta no concebía dulcificación posible del original, ya fuera por respeto al decoro de sus lectores o a la moral del momento. Sin embargo, en el siguiente ejemplo comprobaremos cómo las normas morales de la época se impusieron a la decisión del traductor de verter fielmente y, al parecer, consiguieron censurar una de sus propuestas.

Tersites no sólo se ensaña con Patroclo, sino que, a lo largo de la obra, encuentra otras muchas víctimas. Entre ellas podemos contar a Crésida, en quien el soldado se ceba con especial crueldad en el último acto del drama. Durante la lucha que mantienen Troilo y Diomedes por ella, Tersites no deja lugar a dudas sobre lo que opina de la dama griega:

THERSITES^¾ Hold **thy whore**, Grecian! Now for **thy whore**, Trojan! Now the sleeve, now the sleeve! (5.4.23-4)

TERSITES^¾ ¡Defiende a tu zorra, griego! ¡Lucha por tu zorra, troyano! ¡La manga, vamos, la manga! (Cernuda, 2002:666)

Consideramos acertada la traducción que Cernuda hace de "whore" por "zorra", ya que éste es un término suma matices de deshumanización al personaje de Crésida al compararlo con un animal considerado tradicionalmente como vil y traicionero.

Sin embargo, en algunas ocasiones, Cernuda decide verter "whore" por "puta" debido al contexto en que el término inglés aparece:

THERSITES. If the **son of a whore fight for a whore**, he tempts judgement.
Farewell, bastard. (5.8.13-4)

TERSITES. Si **el hijo de una p... lucha por una p...**, está tentando al destino. Adiós, bastardo. (Cernuda, 2002:672)

Resulta realmente singular y llamativo que este término aparezca tan sólo sugerido en la traducción, sobre todo si se tiene en cuenta que "puto" y "zorra" han aparecido con anterioridad. Creemos que tal vez la "delicadeza y refinamiento" del censor al que Cernuda aludía en su carta se viera ofendida con la palabra "puta", lo que posiblemente diera lugar a una intervención para censurar el término comprometedor. Aun así, creemos que esta censura tiene escaso éxito, ya que la falta del vocablo en el texto llama más la atención que el vocablo en sí. Además, si esta elisión parcial se debió realmente al censor, no deja de sorprendernos su falta de criterio al censurar "puta" y conservar "puto" y "zorra".

La huella de Luis Cernuda se deja sentir en la traducción de *Troilo y Crésida* de muy distintas maneras, desde la elección del metro y la distribución rítmica hasta la acumulación de imágenes que recuerdan la angustia y desasosiego de sus primeras poesías. Junto a esto, Cernuda introduce en su traducción una serie de cambios que, en algunas ocasiones, tienen como resultado elevar el tono del original y hacerlo más serio y severo. Un ejemplo de la solemnidad que Cernuda confiere a los versos de Shakespeare la encontramos en su traducción de la canción que Pándaro dedica a Helena y Paris en el acto tercero:

PANDARUS. Love, love, nothing but love, still love, still more!
 For, O, love's bow
 Shoots buck and doe.
 The shaft confounds
 Not that it wounds,
 But tickles still the sore.

These lovers cry, 'O! O!', they die!
 Yet that which seems the wound to kill
 Doth turn 'O! O!' to 'Ha, ha, he!'
 So dying love lives still.
 'O! O!' a while, but 'Ha, ha, ha!'
 'O! O!' groans out for 'Ha, ha, ha'^{3/4}
 Heigh-ho! (3.1.109-121)

PÁNDARO. Amor, tan sólo amor, y ya más nada.
 Pues de amor toca el arco
 A ciervo y cierva de un flechazo,
 Con punta que atosiga,
 Y aunque no causa herida,
 Aguza aún más la llaga.

Lloran los amantes: "Mirad, se mueren".
 Mas la herida que matar debía,
 Torna la muerte en risa,
 Y el moribundo amor revive;
 Muriendo un rato, luego ríe,
 Con gemidos que son gritos alegres. (Cernuda, 2002:547)

Las modificaciones que Cernuda realiza al traducir esta canción son más que patentes: lo que en el original son unas estrofas pícaras y juguetonas, que combinan dobles sentidos y exclamaciones hasta convertir la canción en canto orgiástico, se convierten en la traducción del poeta en serios y pausados versos que expresan la agridulce naturaleza del amor. Aunque algunos críticos pudieran considerar esta traducción como poco fiel e incluso errónea, nosotros consideramos más oportuno entenderla como una recreación consciente del original por parte del traductor. Como resultado, nos encontramos con una traducción que suscita ideas y sentimientos sutilmente distintos de los que se desprenden del original inglés. A continuación, y como conclusión a nuestro trabajo, analizaremos algunos de los cambios introducidos por Cernuda y su efecto sobre la comprensión de la obra.

El empleo del polisíndeton es, sin duda, la modificación más constante a lo largo de la traducción cernudiana:

*TROILUS. Words, words, **mere** words, no matter from the heart*

Th'effect doth operate another way.(5.2.107-11)

TROILO. Palabras, palabras **y** palabras, pero nada
 Viene del corazón, **y** efecto opuesto hace.(Cernuda, 2002:664-5)

A nuestro juicio, Cernuda se vale de este recurso para alargar los versos y producir una cierta sensación de repetición y cansancio en los lectores. Asimismo, el polisíndeton puede tener un efecto acumulador y agudizar, como en el siguiente caso, la rabia y desolación de Troilo:

TROILUS. O Cressid! O False Cressid! False, false, false!

Let all untruths stand by thy stained name,

And they'll seem glorious. (5.2.185)

TROILO. ¡Crésida! ¡Falsa Crésida! ¡Falsa, y falsa, y falsa!

Toda falsía al lado de tu manchado nombre,
Parecerá gloriosa. (Cernuda, 2002:657)

En esta desgarradora exclamación podemos percibir cómo aumenta la desesperación del joven príncipe tras cada conjunción, con cuyo insistente uso Troilo parece no querer creer la verdad de lo que está diciendo. En nuestra opinión, Cernuda decidió no incluir las dos exclamaciones "O" del texto original para poder así introducir las conjunciones, que no sólo enfatizan la angustia de Troilo, sino que le son imprescindibles en el cómputo del verso alejandrino que emplea al traducir este pasaje.

Al empleo del polisíndeton se añaden, además, una serie de modificaciones semánticas que son, a nuestro entender, las que más claramente reflejan la presencia del poeta en el texto shakespeariano.

Una de estas modificaciones la encontramos en el acto tercero, cuando, tras su primer encuentro con Troilo, Crésida le desvela al príncipe el amor que siempre le ha tenido. Arrepentida de su revelación, Crésida exclama:

*CRESSIDA. Why **have I babbled**? Who shall be true to us*

*When **we** are so unsecret **to ourselves**? (3.2.120-1)*

*CRÉSIDA. ¿Por qué **me delaté**? ¿Quién fiel habrá de **sernos**,*

*Si para con **nosotros tan indiscretos somos**? (Cernuda, 2002:581)*

Como podemos observar, el balbuceo de Crésida se convierte en una tajante delación en el texto de Cernuda, que diluye las connotaciones de insensatez y desprecio con las que Crésida juzga sus propias palabras. A esta simplificación se une, sin embargo, la generalización que el poeta introduce en la segunda pregunta retórica que se realiza Crésida. En ella, la dama griega emplea el plural mayestático "we" para culpar de su desliz a una flaqueza que le es inherente al todo el sexo femenino^[8]. En su traducción, Cernuda universaliza la pregunta retórica de Crésida convirtiendo al hablante en una voz masculina, con lo que convierte un caso específico de delación femenil en un caso universal de propia traición en el que él y sus lectores, ya sean éstos hombres o mujeres, pueden verse reflejados. No creemos que el género masculino de "nosotros" y "discretos" se deba a un error de imprenta, ya que ambos concuerdan. A nuestro juicio, esta masculinización se debe la intervención consciente de Cernuda, que altera significativamente el alcance de las palabras de Crésida y sobrepasa las fronteras del texto shakespeariano.

La universalización de los sentimientos de los personajes alcanza su punto álgido en las declaraciones de amor con que Troilo obsequia a Crésida. Leyendo el texto inglés, no cabe duda de

que el objeto de amor de Troilo es Crésida, tal y como se refleja en los siguientes versos mediante el uso explícito del pronombre "thee":

TROILUS. Cressid, **I love thee** in so strained a purity
That the blest gods, as angry with my fancy^¾
More bright in zeal than the devotion which
Cold lips blow to their deities
take thee from me. (4.4.23-6)

Cernuda parece querer evitar a Crésida como destinataria del amor de Troilo, y vierte los versos esquivamente haciendo del amor mismo el objeto de la pasión del príncipe:

TROILO. Crésida, **es en mi amor** la pureza tan extrema,
Que los sagrados dioses, de mi afán envidiosos,
De su celo, más vivo que la devoción dada
A su deidad por labios fríos, **me lo quitan.** (p. 613)

En la traducción cernudiana, los envidiosos dioses no le arrebatan a Troilo su amada griega, sino que le arrebatan *su amor*. En nuestra opinión, Cernuda consigue con esta sutil modificación ser consistente con la imagen shakespeariana de un Troilo enamorado del amor y, al mismo tiempo, propiciar que tanto él como sus lectores (hombres o mujeres), puedan identificarse con el joven en calidad de amantes. Una vez más, el poeta logra rebasar los límites de texto shakespeariano, ya que donde Shakespeare individualiza la historia de amor, Cernuda la universaliza con el fin de que todos podamos vernos reflejados en ella. Leyendo los siguientes versos, tan sólo bastaría con que uno de nosotros sustituyera el destinatario del amor de Troilo ^¾y su odio^¾ para convertirnos en sujetos de la acción relatada por Shakespeare:

TROILUS. Hark, Greek; as much as **I do Cressid love,**
So much my weight hate I her Diomed. (5.2.174-5)

TROILO. Mirad; igual **amor que tengo a Crésida,**
Así, con peso igual, odio a su Diomedes. (Cernuda, 2002:656)

Así, pues, al diluir los rasgos definitorios de Troilo como amante de Crésida, Cernuda dio cabida a sus sentimientos en la obra shakespeariana, permitiendo, asimismo, que todo lector que sienta amor vea en Troilo un reflejo y una advertencia.

œ

A modo de síntesis, podemos concluir que la traducción de *Troilo y Crésida* es una traducción rica y compleja, fruto de la labor de un poeta que tradujo por iniciativa personal, lejos de motivaciones económicas o editoriales. La traducción cernudiana refleja la concepción que el poeta tenía sobre la labor traductora, así como sus objetivos y criterios.

En nuestra opinión, el hecho más importante de esta traducción lo constituye el que Cernuda

aportara una dimensión universal a la historia de amor entre los dos amantes troyanos. De esta manera, el poeta pudo sentirse sujeto de una pasión amorosa que tiene en el desencanto su inevitable y amargo final. Esta visión, que realizada por otros traductores sería hoy impensable, hace de la traducción cernudiana una obra única, tanto como manifiesto de una forma de entender la traducción que no censura la recreación y la creatividad, como documento precioso y privilegiado en el que encontrar al gran poeta sevillano.

BIBLIOGRAFÍA

Astrana, L., *Obras Completas de William Shakespeare*. Decimosexta edición, Madrid, Aguilar, 1974.

Barón, E., "Luis Cernuda, traductor (sus versiones de poemas franceses, alemanes e ingleses)", en *Traducir poesía. Luis Cernuda, Traductor*. Editor Emilio Barón, Almería, Universidad de Almería, 1998.

Campillo Arnaiz, L., *Elementos culturales de la primera parte de Enrique IV en las traducciones de Guillermo Macpherson, Luis Astrana y Jose M^a Valverde*. Tesis de Licenciatura inédita leída en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia en enero de 2002.

Cano, J. L., *Epistolario del 27. Cartas inéditas de Jorge Guillén, Luis Cernuda, Emilio Prados*. Madrid, Versal Travesías, 1992.

Cernuda, L., *Poesía Completa*. Editores Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Barral, 1977.

Obras Completas de Luis Cernuda. Prosa II. Editores Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 2002.

Díaz Tostado, M^a.I., *Luis Cernuda, traductor de Shakespeare*. Tesis de Licenciatura inédita leída en la Facultad de Traducción i Interpretació de la Universitat Pompeu Fabra en junio de 1999.

Eliot, T.S., "Hamlet" y "Shakespeare and the Stoicism of Seneca", en *Elizabethan Essays*. London, Faber and Faber, 1934

"Apology for the Countess of Pembroke", en *The use of poetry and the use of criticism*. London, Faber and Faber, 1964.

López Quintana, F., "Cernuda traductor de Shakespeare: la traducción de *Troilus and Cressida*", en *Traducir poesía. Luis Cernuda, Traductor*. Editor Emilio Barón, Almería, Universidad de Almería, 1998.

Martínez Nadal, R., *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda, el hombre y sus temas*. Madrid, Hiperión, 1983.

Oxford English Dictionary, CD- ROM edition, 1.01. Oxford, Oxford University Press, 1992.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. 21^a ed., Madrid, Espasa Calpe, 1992.

Ruiz Casanova, J.F., *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid, Cátedra, 2000.

"El poeta traductor", en *Babelia, El País*, 21 de Septiembre de 2002, 4.

Serrano Ripoll, A., *Bibliografía shakespeariana en España: crítica y traducción*. Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1983.

Shakespeare, W., *Troilus and Cressida*. Editor David Bevington, Surrey, The Arden Shakespeare,

1998.

Troilo y Crésida. Traducción de Ángel-Luis Pujante, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

Zupko, R.E., *A Dictionary Of English Weights And Measures. From Anglo-Saxon Times to the Nineteenth Century*. Milwaukee and London, The University of Wisconsin Press, 1968.

[1] "Hamlet" y "Shakespeare and the Stoicism of Seneca", en *Elizabethan Essays*, London, Faber and Faber, 1934.

[2] *Troilus and Cressida* aparece brevemente mencionada en "Apology for the Countess of Pembroke", en *The use of poetry and the use of criticism*, London, Faber and Faber, 1964.

[3] Véase 4.2.72-3

[4] Según el *Dictionary of English Weights and Measures*, el "fathom" es "A [measure of length] generally containing 6 ft (1.829 m)" (Zupko, 1968:58). El *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)* define braza como: "Medida de longitud, generalmente usada en la marina y equivalente a 2 varas ó 1,6718 metros".

[5] Según el *Oxford English Dictionary (OED)*, un "scruple" es: "A unit of weight = 20 grains, 13 drachm, 124 oz", o lo que es lo mismo, 1,66 g. El adarme es una medida de peso que el *DRAE* define como: "Peso que tiene tres tomines y equivale a 179 centigramos aproximadamente".

[6] El *OED (Cob, 7)* indica que *cobloaf* se emplea para denominar "roundish or lumpy pieces". El *DRAE* define buñuelo como: "Fruta de sartén que se hace de masa de harina bien batida y frita en aceite. Cuando se fríe se esponja y sale de varias figuras y tamaños".

[7] Rosalie Colie, *Shakespeare's Living Art*, Princeton, 1794, pp. 340-7. Citado en Bevington, *Troilus and Cressida*, The Arden Shakespeare, 1998, p. 81.

[8] Véase también 5.2.115-18.