

La vida es sueño en forma analógica

Teoría, metodología y recepción de la traducción a contrapelo

Gregary J. Racz

LIU Brooklyn, USA

Abstract Since at least the 1990s, Translation Studies theorists have advocated greater respect for alterity in literary translation. With the advent of Naturalist theatre and, later, the predominance of free-verse poetry in the 20th century, renderings of both poetry and verse drama in the English-speaking world have favoured assimilation with target-culture values. “Organic form”, described by James S. Holmes as the methodology with which a translator renders a source text primarily for its meaning, has been the prevalent strategy for translating works such as Spanish Golden Age dramas for approximately a century now. A return to the methodology of “analogical form”, with which a translator seeks to render the source text using correlatives to its form and function in the source culture, would do much to recognise the Other by avoiding both de-historicisation and de-poeticisation through less domesticated target texts. Examples of these competing methodologies will be examined in a few American translations of Pedro Calderón de la Barca’s *La vida es sueño*.

Keywords Theatre translation. Golden Age Drama Studies. Translation Studies. Translation theory. Analogical form.

Índice 1 A manera de introducción. – 2 Teoría. – 3 Metodología. – 4 Recepción. – 5 Coda.

1 A manera de introducción

En su reseña del montaje de *Life Is a Dream* con ‘traducción/adaptación’ de Nilo Cruz y dirección de Kate Whoriskey para South Coast Rep en 2007, Bob Verini (2007) comenta las transformaciones estilísticas y lingüísticas que

sufre la pieza en el tránsito al escenario norteamericano. Reduciendo el texto origen (TO) por un tercio, lo cual es típico de las representaciones de dramas clásicos en Estados Unidos (aun con las de Shakespeare en lengua inglesa), Cruz convierte el verso silábico de Calderón en un lenguaje más modernizado y, por consecuencia, profusificado, algo también típico de realizaciones contemporáneas de traducciones de teatro en verso. En este caso, «reemplaza los múltiples estilos métricos y rimados del original con un verso libre enjuto y muscular que recuerda más a García Lorca que al Siglo de Oro barroco» (Verini 2007).¹ Tal vez no haya mejor prueba de la influencia en la poética de la cultura término (CT) que han tenido el advenimiento del teatro naturalista a finales del siglo XIX y el predominio del verso libre en inglés desde el comienzo del siglo siguiente, que este abandono casi total del empleo de la poesía formal en la traducción de dramas del Siglo de Oro español. La breve muestra del texto término (TT) que proporciona la reseña proviene del primer parlamento de Rosaura (I, i, vv. 17-20). Cruz traduce «Mal, Polonia, recibes | a un extranjero, pues con sangre escribes | su entrada en tus arenas; | y apenas llega, cuando llega a penas» como «Cruel land! | You receive me as a stranger, | and as a stranger you inscribe | my name with blood on your sand». Sigue Verini que «se cantan arbitrariamente versos y hasta parlamentos enteros con música y hay tentativas esporádicas de baile flamenco, [aportándole al drama] un toque inesperado (y poco grato) de zarzuela», un resultado indudable, concluye, de un hecho incontrovertible de la traducción hoy en día de dramas clásicos al inglés: es «[c]omo si nadie hubiera confiado en que la poesía hablara por sí misma» (Verini 2007).

Hay una cuestión moral en esta metodología generalizada que se vincula con la simple tendencia a deshistorizar y despoetizar el TO mediante la traducción. Este tipo de solipsismo cultural, presente en el ámbito angloamericano desde hace casi un siglo, sigue en conflicto con las lecciones de los Estudios de Traducción ejemplificadas, por ejemplo, en *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* de Antoine Berman, quien afirma que «el acto ético consiste en reconocer y acoger al Otro como el Otro» (en Pym 2010, 104). Se exige aquí un respeto por la alteridad cultural que ha sido uno de los enfoques principales de los Estudios de Traducción por lo menos desde los años noventa, tal como lo manifiestan colecciones críticas como *The Translation Studies Reader* (Venuti 1990) que incluye ensayos que abogan de varias maneras por contrarrestar el predominio de la lengua inglesa mediante estrategias de resistencia que desdeñan la fluidez textual, la invisibilidad del traductor y la homogenización de todo discurso en la lengua origen (LO) a favor de un lenguaje con-

1 Todas las traducciones de la bibliografía crítica en inglés son mías.

temporáneo norteamericano. Los argumentos en contra de estas estrategias de domesticación y asimilación han llegado a ser marcas distintivas de este razonamiento.

2 Teoría

James S. Holmes es el que mejor resume la trayectoria de las varias metodologías de la traducción en «Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Forms», que se aplica tanto a la poesía como al drama en verso. Holmes plantea en este ensayo el concepto del «metapoema», o sea, un texto poético traducido como poesía para su «función doble de metaliteratura [es decir, una interpretación del TO] y de literatura original» (1970, 93) y pregunta: «¿Cuál debería ser la forma de un metapoema [o, en este caso, de un metadrama en verso]?» (94). Holmes descarta la metodología de traducir el texto poético en prosa, una posibilidad no inaudita en la larga historia frustrada de enfrentarse con la métrica (como se verá en uno de los ejemplos a continuación), en adición a la traducción interlineal y a la fonémica, antes de enumerar cuatro maneras convencionales de traducir verso: la forma mimética, la forma analógica, la forma orgánica y la forma desviada o extraña. La denominación de las primeras dos como «derivadas de la forma» y las otras como «derivadas del contenido» recuerda la dificultad de evitar esta dicotomía en cualquier discusión del asunto. Se asume en estos cuatro métodos, como afirma Edwin Gentzler, que «la traducción de verso en verso se diferencia de otros tipos de comentario o metalenguaje porque usa el medio del verso aspirando a crear otro texto que sea un poema por méritos propios» (2001, 92), lo cual es casi un axioma, pero no una realidad de la práctica moderna. Con esto adelanto un esbozo de mi tesis principal: la forma orgánica ha sido el método predominante angloamericano de la traducción del verso como mínimo desde finales de la Segunda Guerra Mundial, y se podría resolver la desconexión entre las enseñanzas de los Estudios de Traducción y la práctica actual con un retorno a la forma analógica.

La forma mimética, explica Holmes, «es esa comúnmente descrita como la que guarda la forma [métrica] del original», aunque nota: «puesto que una forma poética no puede existir fuera de una lengua [...] se deduce que el traductor no puede ‘preservar’ ninguna mientras mueve de una LO a una lengua término (LT)» (1970, 97). El efecto de la forma mimética, entonces, es el de

recalcar, por su propia extrañeza, la extrañeza inherente para el lector del mensaje semántico del poema original. En lugar de interpretarlo a través del prisma de la tradición nativa, el metapoema mimético requiere que el lector amplíe los límites de su sensi-

bilidad literaria y que extienda la vista más allá de las fronteras de lo que se reconoce como aceptable en su propia tradición literaria. (1970, 97-8)

Los defensores de esta estrategia datan por lo menos del romántico alemán A.W. Schlegel, quien argumentó (con una advertencia)

que puesto que todas las formas métricas tienen un sentido definido [...] uno de los primeros principios del arte de la traducción es que se debería recrear un poema, tanto que lo permita el carácter de una lengua, en la misma métrica. (en Berman 1992, 132)

La poeta Edna St. Vincent Millay afirma de modo parecido que «la forma de un poema no le es un atributo extraño: no se podría conceptualizar otra en la que podría haber sido escrito» mientras critica la estrategia predominante de traducción de su época según la cual «el traductor toma el poema, cualquiera que sea su forma, y lo encaja a la fuerza en la métrica a la cual está más acostumbrado y en la que escribe con la mayor facilidad» (cit. en Kalyani 2001, 98). Tal postura pasa por alto las diferencias inherentes entre lenguas, tradiciones poéticas y culturas, sin mencionar la influencia de la estética de la LT sobre la forma de los TT poéticos. Sin duda William Frost da un enfoque más exacto a la cuestión: «la noción [...] de que se apega cierta inviolabilidad a la *métrica del poema original* aparte de las palabras específicas en las que se ha incorporado esa métrica», o sea, «la suposición de que la imitación de una métrica extranjera constituya la imitación del estilo de un poeta extranjero es muy curiosa» (1969, 20-1; cursivas del original).

Holmes esboza la forma analógica así:

Tradicionalmente una segunda escuela de traductores ha fijado la vista más allá del poema original para enfocarse en la función de su forma dentro de la tradición poética, y luego ha buscado otra forma que tenga una función paralela dentro de la tradición de la LT. (1970, 95)

Cabe destacar aquí el hecho de que la forma analógica parece abarcar dos roles: uno principalmente estético, según el cual la selección de una métrica en la LT depende de cualidades poéticas consideradas amenas en la CT, y un segundo, más bien una especie de propósito sociológico, que busca alinear lo más posible el 'uso' de cierto tipo de texto dentro de otros sistemas lingüísticos y culturales. Vale la pena subrayar que un recurso calcificado a esta estrategia puede dar pie a la sustitución irreflexiva de la misma métrica en la LT por toda instancia de otra juzgada 'correlativa' en la LO, normalmente para evitar el empleo de ritmos o construcciones que suenen raros en el TO (por ejemplo, el pentámetro yámbico por el endecasílabo).

Puede parecer exagerado afirmar que el esfuerzo por recalcar cualidades métricas, raras veces emprendido por traductores de poesía por lo menos desde la segunda mitad del siglo anterior, suponga la ruptura de la unicidad del TO en la mente del traductor, pero esto es precisamente lo que sugiere Holmes. Con respecto a las metodologías derivadas de la forma, sin embargo, la cuestión más urgente concierne al deseo de que la semejanza entre formas estéticas produzca una semejanza de efectos estéticos.

Holmes define la forma orgánica de esta manera:

Hoy en día muchos traductores se han apartado de las formas derivadas de la forma a favor de una tercera aproximación al asunto, recurriendo a otra básicamente derivada del contenido, la cual se podría denominar 'orgánica'. El traductor que sigue esta metodología no toma como punto de partida la forma del original, ajustando el contenido a una forma mimética o analógica lo mejor que pueda, sino comienza con la materia semántica, permitiendo que asuma su propia forma poética mientras surge la traducción. (1970, 96)

Sin duda, la forma orgánica es el método predominante de traducir la poesía métrica y el drama en verso hoy en día; Holmes mismo llama el siglo anterior «principalmente orgánico» (99) y la situación ha cambiado poco durante las primeras décadas de este. Indagando sobre las razones por las cuales los traductores de poesía y de drama en verso se han alejado tanto de las estrategias derivadas de la forma, André Lefevere, citando a Roger Caillois en *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, sitúa la base de esta desviación en pasadas corrientes intelectuales, afirmando que:

[d]esde el advenimiento de la filología en el siglo XIX, las traducciones literales que enfatizan la 'fidelidad' al TO han disfrutado un prestigio enorme en la disciplina [...] [lo cual] ha llegado a significar que la fidelidad es hoy en día la primera cualidad que se pide a una buena traducción, sobre todo una fidelidad al significado del texto. (Lefevere 1975, 27)

Quizás el poeta John Hollander resuma mejor el ímpetu con el que se ha seguido este método a través de una explicación idealista:

No digo que una forma poética necesariamente preceda una traducción, pero algo parecido pasa - un sentido generalizado de forma que surge con unas claras características superficiales. O tal vez sea un sentido más profundo y abstracto de forma. (1985, 30-1)

Bien se podría inferir la opinión de Holmes de su última categoría, de la cual escribe:

Esta forma no se deriva de ninguna manera del poema original y por eso se podría clasificar como 'desviada' o 'extraña'. El traductor que emplea esta aproximación reformula el metapoema en una forma que no es en lo más mínimo implícita ni en la forma ni en el contenido del original. (1970, 97)

Aquí se refiere Holmes a lo que comúnmente se han llamado 'imitaciones', versiones que usan el TO principalmente como punto de partida para la composición de un poema 'nuevo'. El grado en el que la imitación se correlaciona semántica, estilística o estructuralmente con el TO depende en gran parte de las intenciones del traductor/autor, quien tiene miras más a la creación original y menos a la correspondencia arrimada a un texto anterior. En su introducción a *Imitations*, tal vez la colección mejor conocida en lengua inglesa de estos tipos de texto, Robert Lowell tiene cuidado de no denominar tales versiones «traducciones», explicando que «el libro es en parte independiente y separado de sus fuentes» mientras confiesa que ha sido «temerario con el significado literal» y «sus libertades han sido grandes» (1961, xi-xii). Sin embargo, Lowell defiende a los 'traductores' que emplean esta metodología contra los que emplean la forma mimética o analógica, delineando así las limitaciones de estos:

Traductores que favorecen el uso de una métrica estricta todavía existen. Parecen vivir en un mundo puro y no tocado por la poesía contemporánea. Sus dificultades son pronunciadas y honestas, pero son unos taxidermistas, no poetas, y es probable que sus poemas resulten pájaros disecados. Mejor estrategia sería la de convertir estos originales mediante el tipo de traducción hoy en día de moda, o sea, en verso libre o irregular. (xi)

Holmes mismo se pregunta si la forma desviada/extraña representa una manifestación más antigua de la orgánica.

3 Metodología

En toda la historia de la traducción literaria, apenas existen ejemplos de forma mimética usada para drama en verso y poesía, tan rara es su aparición. Basta decir que un endecasílabo español no traducido en pentámetro yámbico inglés resulta torpe al oído angloparlante, el cual percibe la 'adición' de una undécima sílaba. De manera semejante, el verso menor del octosílabo, siendo asimismo métrica silábica y no silabotónica, resulta poco rítmico si no se transforma en tetrametro yámbico. Algo parecido puede pasar también con diferencias entre tradiciones estéticas en cuanto a la extensión de un verso; cuando se traduce un alejandrino francés (básicamente un hexáme-

tro yámbico) de forma mimética, a menudo se considera el resultado superfluo y pesado. En breve, la impopularidad del método refleja su mayor desventaja, la de hacer, como ya se mencionaba arriba, que el metapoema suene demasiado extraño y/o extranjero al lector de la LT.

A continuación se ofrecen tres traducciones norteamericanas de un fragmento de *La vida es sueño* que reflejan las metodologías de la forma desviada/extraña seguida por la orgánica y la analógica. Son versiones en inglés de tres décimas octosilábicas en rima *abbaaccddc* del parlamento de Segismundo al ver a Rosaura por primera vez (I, vv. 193-222). Ya que afirma Joseph Farrell que «[c]omo regla general, la traducción se convierte en adaptación cuando se trata de una transformación más que lingüística» (1996, 51), a mi juicio habría que clasificar la siguiente versión desviada/extraña como una adaptación más que una imitación. Se notará en seguida por qué tantos críticos no consideran esta una metodología de traducción propiamente dicha. El pasaje viene de un texto cuyo título y subtítulo dan un adelanto de las estrategias empleadas para llevar este clásico al escenario: en la portada del libro se lee «*Sueño* [...] Comedia/Drama Traducido y adaptado por José Rivera». La obra en inglés está escrita por entero en prosa y una nota sobre la traducción la describe como «Una danza con Calderón». Esta versión extremadamente deshis-torizada y despoetizada reza así:

This box is my crib and my grave. This sewer pipe is all I've ever known. I've been a bag of guts, a storm of chemical responses pretending to have a soul, eating and shitting and waiting to die! All this time I've spoken to one person. A dark man whose face I've never seen. Clotaldo gives me advice - he tells me how to hold my dick so I don't piss on myself! He tries to describe women to me! And courtship. And violin playing. And government. And honor. He tells me of the wonders of an Eden discovered beyond the Ocean Sea. I dream some day I'll be exiled to that New World, to live among my kind, the noble savages at one with nature, on pure land ten times the size of Europe! (Rivera 1999, 18)

Al escoger esta parte del TT se me ha presentado el reto de averiguar dónde comenzaba y terminaba el pasaje que se correspondía a los versos de Calderón, tan grande es este batiburrillo de imágenes, invenciones y vulgaridades. A veces luce poco más que un resumen precipitado del significado encontrado en las estrictas formas métricas (y estróficas) del dramaturgo. Tal vez sea mejor simplemente tomar el citado lenguaje estrafalario de Rivera como una contraparte contemporánea a lo que pueden parecer hoy en día los excesos barrocos del drama del Siglo de Oro. Sin embargo, cualquiera que haya sido la búsqueda de correlación aquí, los distanciamientos - con respecto no solo a las agregaciones semánticas sino a los cambios

de tono y registro – son asombrosos. La cuestión de la asimilación/ domesticación versus el planteamiento de preservar la alteridad o lo extranjero de un TO apenas entra en debate, tan extravagantes son las decisiones tomadas al alejarse del verso del TO. ¿Cómo acoger al Otro cuando este ni se reconoce?

Es difícil comprender cómo la forma orgánica, dado el comentario negativo que ha recibido de ciertos críticos de los Estudios de Traducción, sigue siendo la metodología predominante de la traducción del (drama en) verso por lo menos desde la segunda mitad del siglo XX. Aunque trata de mantener una postura no normativa, Holmes la denomina «tan fundamentalmente pesimista en cuanto a las posibilidades de transferencia cultural como es optimista la mimética» (1970, 98). Debido a la importancia que ha tenido la forma a lo largo de los siglos en la constitución genérica de la poesía y del drama en verso, parece superfluo afirmar que la expectativa de algún grado de pérdida semántica no debe ser el factor principal que motive la selección de métodos derivados del contenido en lugar de otros que favorezcan más la poeticidad específica de un TO. El siguiente juicio de Wechsler sobre el dominio actual de la forma orgánica no es menos que un lamento por una estética perdida. Describe la situación así:

[el uso de] verso libre en la traducción de poesía formal [...] bota la forma poética a tal extremo que fácilmente se pueden preservar las imágenes y los otros aspectos del contenido. Raramente los resultados son pésimos, pero por lo general sí son mediocres, porque la aproximación es predeterminada y demasiado sencilla para inspirar. (1998, 74)

Una década antes había escrito Ronnie Apter un comentario muy parecido:

si el verso convencionalmente escandido corre el riesgo de leerse con cierta monotonía, el verso libre corre el de convertirse en una interminable extensión verbal sin forma. [...] Un gran número de traductores menores han adoptado el método de producir traducciones de verso libre no rimadas que siguen el TO verso por verso y de llamar el resultado ‘poesía’. (1987, 133)

La versión en forma orgánica de *La vida es sueño* por Edwin Honig, publicada en 1970, es típica de las traducciones de drama en verso hechas desde la Segunda Guerra Mundial, y fue la que dominó los escenarios en Estados Unidos durante más de veinte años:

Who are you? I know so little
of the world here in this tower,
my cradle and my tomb.

I was born here (if you can call it
 being born), knowing only
 this rugged desert, where I exist
 in misery, a living corpse,
 a moving skeleton.
 I've never seen or spoken to
 another human being, except
 the man who hears my lamentations
 and has told me all I know
 of earth and heaven; but even
 more amazing (and this will make you
 say I am a human monster,
 living in his fears and fantasies):
 though I'm a beast among men,
 a man among beasts, and sunk
 in misery, I've studied
 government, taught by the animals,
 and from the birds I've learned to follow
 the gentle declinations
 of the stars - it is you, and you
 alone, who douse the fire of my wrath,
 fill my sight with wonder
 and my hearing with admiration. (Honig 1970, 9-10, vv. 193-222)

Esta traducción de las tres décimas calderonianas en veintiséis versos casi abandona por completo la métrica y la rima regularizadas. Si no fuera por los saltos de línea y el registro lingüístico un poco elevado, fácilmente se tomaría el fragmento por un parlamento en prosa. Sin embargo, la metodología sigue predominando hoy en día a pesar del creciente enfoque en los Estudios de Traducción sobre el respeto por la alteridad basado en una correlación cuidadosa con las características estilísticas y estructurales de la LO y de la cultura de origen (CO). Por costumbre la forma orgánica reduce básicamente las formas poéticas del TO al verso libre, ya que la mayoría de traductores contemporáneos tiende a homogenizar todo discurso dramático-poético usando un lenguaje corriente, asimilado y de moda.

Unos pocos críticos se destacan por su postura en contra de esta práctica común de evitar versiones formales rimadas, algunos por interesantes razones culturales y estéticas. Por ejemplo, Ranjit Bolt avisa que «por su muy fuerte tradición humorística y satírica» el verso rimado en inglés «suele sonar cómico [...] aunque yo no crea que tiene que serlo» (1996, 254). Citando los dramas de Shakespeare y la poesía de John Milton, Noel Clark coincide con esta idea, afirmando que «la rima en lengua inglesa no es ni risible ni inapropiada para sentimientos elevados» (1996, 32). Aunque Louis Nowra nos recuerde las diferencias entre preferencias nacionales, opinando que

«el público australiano desconfía de la rima» porque siempre le suena «artificial, falsa e intimidante» (1984, 15), una minoría de traductores casi insisten en su uso. En cuanto a las versiones en inglés de Molière, Donald Frame apoya el empleo de la rima, mientras que Richard Wilbur avanza un análisis más profundo:

La lógica de Molière pierde toda su exuberancia barroca en prosa; suena legalística. Sin rima y verso para expresar y dar hincapié a los trámites de su progreso, la lógica se pone borrosa como la de [William] Congreve y no cristalina y fácil de seguir como había de ser. (en Wechsler 1998, 88)

David Edney hasta lamenta haber subestimado la agudeza del público al simplificar tanto su traducción, confesando: «Yendo demasiado lejos en esta dirección, debilité la riqueza de Molière y produjo un texto homogenizado y bastante anodino» (1996, 231). Casi sobra añadir una observación de Declan Donnellan que resume uno de los puntos principales de esta discusión, o sea que «el horror a la poesía de otra cultura y el horror a esa cultura misma» (1996, 79) es lo que previene el montaje de los clásicos extranjeros en el escenario británico.

A continuación está mi traducción del fragmento calderoniano en forma analógica, una metodología que, según lo arriba expuesto, ha gozado poco favor en el ámbito angloamericano durante los últimos noventa años (quizás más). Esta parece ser la primera hecha en verso imitativo en inglés desde las versiones de Edward FitzGerald y de Denis Florence MacCarthy del último tercio del siglo XIX. La traducción convierte los octosílabos españoles en un tetrametro yámbico (¿la métrica analógica?) mientras preserva el esquema de rimas del TO y, a mi juicio, una correlación suficientemente cercana con el contenido:

Who are you? Pent inside these walls,
 I've known so little of the world-
 My cradle and my grave unfurled
 Before me in this tower's palls-
 That from my birth my mind recalls-
 If birth it was-no other place
 Than these backwoods of barren space
 Where I endure in wretched strife,
 A living skeleton stripped of life,
 A dead man only live by grace.
 In all my days, I've spoken to
 One man and one alone. He knows
 The grievous nature of my woes
 And taught me all I hold most true
 About the earth and heavens. You

Appear now, shocked that I could be
 The monstrous human rarity
 You spy mid ghosts and wraiths, so feast
 Your eyes: I'm a man of a beast
 And a beast of a man, you'll see.
 Yet, while I've paid misfortune's price,
 I've versed myself in politics,
 Observing how the wild brutes mix
 And listening to the birds' advice.
 My measurements have been precise
 When I map starry paths in space.
 But you alone possess the grace
 To cause my anger to subside,
 My eyes to doubt what they've descried,
 My ears to trust all they embrace. (Racz 2018, 200)

Mi razonamiento es que el uso de la forma analógica en la traducción de drama en verso se acerca más a la posibilidad de cerrar las brechas entre los avances de los Estudios de Traducción y la práctica moderna de la traducción de poesía y de géneros semejantes. En el peor de los casos, comentan unos detractores, lo que resulta de esta estrategia no es más que la sustitución automática de una métrica por otra poco adecuada. Por ejemplo, Burton Raffel condena el uso del pentámetro yámbico por F.P. Sturm para traducir los alejandrinos de «Le Balcon» de Baudelaire, preguntando: «¿Existe una válida razón lingüística para una identificación tan automática o es esto más pedantería que poesía?» (1988, 91). Más adelante hasta clasifica el uso del pentámetro yámbico inglés por J.B. Leischman para traducir el (¿mismo?) pentámetro yámbico alemán de «Herbsttag» de Rilke «una parodia» (92). Sin embargo, un retorno a la metodología de la forma analógica anularía la tendencia desdeñosa de no hacerle caso a la alteridad, respetando de modo factible las características únicas, formales o no, de un TO en verso, dadas las restricciones de la poética dominante en la CT.

Anticipando el comentario susodicho de Lefevre, J.M. Cohen estuvo en lo cierto al subrayar el hecho de que, con la ascendencia de disciplinas humanísticas basadas en el empirismo,

los traductores del siglo XX, influidos por la difusión de la enseñanza científica y la creciente importancia que se le atribuye a la exactitud hasta la exclusión del espíritu han [...] enfocado generalmente la significación del contenido y la interpretación semántica, desatendiendo la imitación de forma y manera. (1962, 35)

Acertado también es el reconocimiento por Gentzler de uno de los principios centrales de los Estudios Descriptivos de Traducción for-

mulados por Gideon Toury, a saber, que «las normas sociales y literarias de la cultura de recepción (el sistema término)» en la mayoría de los casos «guían las presuposiciones estéticas del traductor y de esta manera influyen en las decisiones que siguen» (2001, 108). Por inquestionables que sean estos factores, no invalidan las alternativas artísticas al uso generalizado hoy en día de la forma orgánica.

4 Recepción

La reacción crítica a mi uso de la forma analógica (incluso con rima y métrica) para traducir *La vida es sueño* ha sido, como se podría esperar, variada. Mientras ciertas objeciones a la metodología son comprensibles (y previsibles), otras se basan en conceptos erróneos de lo que constituye la traducción literaria como práctica. Entre estos se encuentran: el malentendido de que puede existir igualdad absoluta entre el TO y el TT, o sea, que traducción significa réplica; la opinión de que el traductor no debe valerse de las numerosas operaciones de la traducción tales como la transposición, la amplificación, la explicitación, la omisión, la compensación, la modulación, la adaptación y la equivalencia; y la sinrazón de que forma y contenido son entidades separables y no herramientas mayéuticas. En su breve discusión de mi traducción en «The Translation of *La vida es sueño* for a Twenty-First-Century Anglophone Audience», por ejemplo, Jonathan Thacker se queja de que yo «añada» palabras al primer verso («Dash off, wild hippogriff!»), lo cual es poco más que una explicitación de la acción del drama, y que yo «engorde» el quiasmo «a penas llega, cuando llega apenas» (v. 20) con «I'm hardly here, but bleed hard on your mud» (2013, 55). (Recuérdese la versión 'prosificada' de Cruz arriba citada.) En cuanto a mi traducción de «rayo sin llama, | pájaro sin matiz, pez sin escama, | y bruto sin instinto natural» (vv. 3-6) («Dull lightning bolt devoid of fiery rays, | Scaled fish, bird shy of hue, | Where is that horse sense instinct tendered you?»), Thacker concluye: «De nuevo Racz es esclavo de la métrica y de la palabra rimada» (2013, 55). Si este juicio es acertado, luego es igualmente verdadero que la mayoría de los traductores que optan por el uso de la forma orgánica son esclavos del contenido, como si en primer lugar fueran divisibles estos dos componentes textuales.

En su reseña de *The Golden Age of Spanish Drama*, haciendo una crítica balanceada de la metodología que uso en mis traducciones, Roy Norton repite unas de las reservas de Thacker, aunque se enfoca más en la cualidad estética del lenguaje. Reconoce que «falta un consenso sobre el lenguaje ideal para las traducciones al inglés del español renacentista» (Norton 2019, 364); Thacker mismo admite algo parecido sobre la tradición de montar tales dramas hasta en España, donde

debido a la falta hasta los finales de la década de los 80 de una compañía teatral principal dedicada al montaje de dramas del Siglo de Oro y a la educación del público en cuanto a sus características, tardó en surgir una aproximación informada por la práctica. (en Boyd 2013, 4)

Norton confiesa que el uso de la forma analógica es un «sendero más riguroso» y que mis correlaciones métricas «no son poca cosa, ya que las rimas en inglés son considerablemente más difíciles de lograr que en español y sus efectos a menudo más molestos» (2019, 363). Sigue así: «En general, los resultados son buenos [...]. Cuando más luce, la traducción es fluida y encantadora», antes de enumerar ciertas dudas sobre la obra relacionadas con una percibida irregularidad poética que recorre las cinco traducciones en el volumen: «Casi inevitablemente», afirma, «no se mantiene el mismo estándar por todas partes» (363-4). ¿En qué se basa este juicio?

Hasta cierto punto, huelga decir que tales críticas reflejan opiniones artísticas y gustos estéticos, por no decir un prejuicio arraigado contra formas de traducir drama en verso que no estén en boga. «El gusto tomado a ciertas traducciones puede considerarse en cierta medida subjetivo y no existe ningún patrón oro», escribe Norton (2019, 365). Cuestiona el empleo de lo que considera palabras de relleno, como «here», que terminan algunos versos, afirmando que su uso «perjudica ligeramente la impresión de autenticidad verbal». Retoma el desgusto de Thacker señalando la posible ambigüedad de un sintagma como «scaled fish», que igualmente percibe como expresión poco natural. Los dos académicos menosprecian «bleed hard on your mud», cuyo efecto Norton critica como «bien forzado» después de admitir, sin embargo, con respecto a mi intento de «recrear en inglés la explotación de la multivalencia verbal por parte de los dramaturgos» que «[a] veces los resultados son felices» (Norton 2019, 364-5). Para profundizar un poco más en la cuestión lingüística (tan solo una parte de toda la empresa de la traducción y subsiguiente montaje de un drama en verso), hay que preguntarse si algunas de estas dudas justificables no se fundan en cierta incomodidad con el uso de un lenguaje arcaizado, «la tendencia [al cual]», nota George Steiner en *After Babel*, «en la mayoría de los casos produce un híbrido» (1975, 342). ¿Sería esto lo que les perturba algo a Thacker y a Norton, aunque este afirma que «aprueba» la decisión de «abarcarse este estilo» y que el uso de la forma analógica apoya el efecto de recordarle al lector/espectador el «origen histórico» de estos dramas (Norton 2019, 364)?

Otro comentario de Norton también ilumina unas contradicciones dentro de esta postura generalizada en contra de la forma analógica. Después de enumerar las reservas con esta metodología, escribe (¿casi sorprendido?): «En general, las traducciones de Racz son bas-

tante fieles a los TO» (Norton 2019, 365), recordando una antigua queja contra esta estrategia. Ciertas otras recepciones y usos de mi versión también desmienten la creencia de que una traducción derivada de la forma tiene que alejarse mucho del contenido semántico del TO. Por ejemplo, en una sección de «“They Have Their Exits and Their Entrances”: On Two Basic Operations in the *Theatrum Mundi*», Christopher Wild usa cuarenta versos de mi *Life Is a Dream* para ayudar a sus lectores angloparlantes a seguir las citas en español (2014, 107-9). La aproximación cercana del TT al TO tampoco le ha escapado a Johnathon D. Boyd, cuya tesis doctoral *Wrighting Back to Spain: Constructing Latina/o Identities Through Translation, Adaptation, and Staging of Pedro Calderón de la Barca's «La vida es sueño»* propone «establecer una relación entre la comedia del Siglo de Oro español y la identidad latina contemporánea» (2013, ii), empleando en parte mi traducción como contraste a las adaptaciones del drama por Nilo Cruz, José Rivera y Octavio Solís con sus muchos cambios lingüísticos y culturales. Se nota casi en seguida la tensión que siente el autor ante una versión en forma analógica. Después de unas vacilaciones ya habituales sobre la «adición» de palabras, Boyd afirma: «Decidí enfocar mi análisis usando la traducción de Gregary Racz [...] [la cual] sirve para subrayar los momentos en que el drama de Cruz se desvía del drama de Calderón» (2013, 58). Aunque se equivoca calificando dos veces mi versión como «palabra por palabra», es obvio que Boyd se ha fijado en la correlación próxima entre esta y el TO. Añade que «Racz presta atención especial a detalles como la mención del hipógrifo» (59) y que «la traducción de Racz contiene un alineamiento más coordinado con el drama de Calderón con respecto a la estructura de oraciones y a la selección léxica» (62). Concluye que, a diferencia de la versión de Cruz, la mía «en la gama entera [de posibilidades] se localiza [más cerca de] una traducción idealizada» (70).

Por curioso que suene que un académico llame una traducción «rígida» (2013, 58) mientras usa sesenta y dos de sus versos como un tipo de patrón por el cual juzgar otras versiones, una vez más se puede explicar su postura por el lugar común que acecha en las críticas a esa estrategia: la incomodidad con el arcaísmo. Opina Boyd, por ejemplo, que «Racz escribe en un lenguaje más elevado, menos conciso y más poético que el de Cruz» (66), mientras que «Cruz escribe usando un estilo mucho más coloquial» (78). Innegablemente tiene razón, pero es la conclusión que sigue a esta afirmación la que debe perturbar. Refiriéndose al parlamento de Rosaura al final del primer acto, Boyd encarna el prejuicio a favor de la modernización de montajes de dramas del Siglo de Oro cuando pronuncia que «Cruz escribe un diálogo que suena creíble o, mejor dicho, que imita el estilo discursivo verosímil de alguien que desea decir la verdad» (66-7). Lo que se nota aquí de nuevo son posiciones aparentemente 'objetivas' intercaladas de preferencias personales expresadas entre líneas.

¿Cómo se comparan estos comentarios sobre la lectura de mi traducción de *Life Is a Dream* con los vinculados a la recepción de sus varios montajes? Tanto Norton como Boyd expresan dudas sobre la posible escenificación de la traducción, aquel afirmando de las cinco en el volumen *The Golden Age of Spanish Drama* que «se tendrían que refundir antes de que lleguen al escenario» (Norton 2019, 364) y este de mi Calderón en inglés que «hay lugar a debatir si esta es la versión que funcione mejor en las tablas» (Boyd 2013, 23). De hecho, en las seis producciones de mi obra, la mayor ‘refundición’ atañía a los recortes normales en el texto largo y no a cambios para modernizarlo, prosificarlo o adaptarlo. Es tal vez por la cualidad estética del lenguaje que también la East 15 Acting School de la Universidad de Essex haya usado fragmentos de esta traducción como narración de fondo para el espectáculo de baile dramatizado *Dreaming Life* en junio del 2019. Comentando el empleo de esta base para escenificaciones, el crítico que usa el nombre de pluma Shem the Penman juzga el lenguaje estilizado de *Life Is a Dream* «elegante» (2019), mientras que en su reseña reciente de *The Golden Age of Spanish Drama* Tatevik Gyulamiryan opina que las traducciones son «excelentes» (2020, 146).

Es obvio que un director siempre puede ampliar el guión para realzar aspectos performativos del texto verbal. Nota David Johnston, por ejemplo, que «los primeros versos de *La vida es sueño* son increíblemente barrocos» (1996, 244) y que necesitan clarificación. A pesar de las objeciones susodichas a mi versión de «Hipogrifo violento» con las palabras ‘añadidas’, estas explicitaciones también pueden tener lugar al nivel de la escenificación, un ejemplo de lo cual pasó durante el estreno de la traducción en LIU Brooklyn cuando la directora Quiche Stone hizo sonar relinches y cascots en fuga para señalar el escape del caballo desbocado. Se ve aquí una buena instancia de la fusión de texto traducido y recursos teatrales para lograr efectos deseados que no pueden ser puramente lingüísticos, los cuales, explica Mary Snell-Hornby, componen el «texto gestual», o sea, toda parte de una producción que no sea verbal: parámetros «paralingüísticos», que abarcan tales elementos vocales como entonación, timbre y volumen; «cinéticos», que incluyen toda especie de movimientos y posturas, y «proxémicos», que tratan las relaciones espaciales entre actores en el escenario (2007, 109). Una reseña por Richard Grayson de un montaje de mi traducción por el grupo A Festival of Fools intenta reconocer precisamente estos aportes a la producción. Escribe que se vio «una escenificación poética, elegante y sorprendentemente vigorizante» de *Life Is a Dream*, describiendo mi obra en forma analógica (que obviamente oyó y no leyó) «una nueva traducción increíblemente diestra (con métrica preciosa y rima natural)» (Grayson 2010). La directora del montaje en Hampden-Sydney College, Shirley Kagan, incluso me dio a entender que, a su parecer, la estricta forma analógica con rima les ha ayudado a sus actores-estudiantes a cometer el

texto a memoria con más facilidad. Las cualidades lingüísticas de mi traducción hasta la convencieron a la directora Alejandra Juno Rodríguez Villar a que la empleara para un montaje 'ciberpunk' del drama en Duke University. A pesar del gran contraste entre la escenificación contemporánea y el registro elevado de *Life Is a Dream*, explica que «[l]a traducción elegida fue la de Gregary J. Racz, en parte por su calidad, y parte por ser una traducción hecha en verso, lo que también añadía un plus de significado y lealtad a la obra original» (2014, 93).

5 Coda

Volviendo a una de las cuestiones planteadas al comienzo de este ensayo (es decir, ¿por qué existe tanta desconexión entre las lecciones de los Estudios de Traducción y la metodología contemporánea?), la verdad es que la estética dominante de la CT no debería afectar hasta tal punto ni la convención ni la práctica. Ya a la altura de 1882 Friedrich Nietzsche conceptualizaba la traducción como una manera de calcular el sentido histórico de un pueblo: cuanto más asimilado el TT, tanto peor el sentido de historia en la CT. Es obvio que los antiguos romanos y los franceses neoclásicos también merecen escrutinio por estas razones, pero creo que fácilmente se podrían añadir a esta lista los norteamericanos (y hasta cierto punto el mundo angloparlante en general) por su narcisismo cultural al enfrentarse con el Otro. La forma analógica les ofrece a los traductores de drama en verso un terreno de en medio entre producir TT que suenen inusualmente extranjeros y otros que resulten demasiado domesticados, mientras les brinda la posibilidad de seguir fielmente la sentencia de Willis Barnstone: «el poema traducido debe leerse como poema escrito en la lengua de la literatura adoptada, aunque se diferencia a causa de su origen de cualquier otro poema escrito en su lengua nueva» (1993, 266). Así que el comentario a continuación de Wechsler sobre el estado actual de la traducción en el ámbito angloamericano es acertado:

El hecho de que nuestra cultura [...] le ha dado la espalda a la forma artística por ser algo artificioso y falso, atascándose totalmente en sus propias convenciones, ha tenido un efecto deleterio sobre la traducción, limitándola en cuanto a sus aproximaciones y con respecto a la cantidad de interés que queda en la empresa. [...] Lo informe de los escritos contemporáneos y la fidelidad que muestra el traductor contemporáneo al contenido y no a la forma son fenómenos relacionados que, tomados juntos, creo, han conducido al declive grave de la traducción poética en Estados Unidos. (1998, 84)

Como había notado Verini en su reseña, es como si hoy en día nadie confiara en que la poesía pueda hablar por sí misma.

Bibliografía

- Apter, R. (1987). *Digging for the Treasure: Translation after Pound*. New York: Paragon House Publishers.
- Barnstone, W. (1993). *The Poetics of Translation: History, Theory, Practice*. New Haven; London: Yale University Press.
- Berman, A. (1992). *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany*. Albany: State University of New York Press. Trad. de: *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard, 1984.
- Bolt, R. (1996). «Ranjit Bolt: Translating Verse Plays. In Conversation with David Johnston». Johnston, D. (ed.), *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Bath: Absolute Classics, 249-61.
- Boyd, J.D. (2013). *Wrighting Back to Spain: Constructing Latino/a Identities through Translation, Adaptation, and Staging of Pedro Calderón de la Barca's «La vida es sueño»* [PhD Dissertation]. Columbus: The Ohio State University.
- Clark, N. (1996). «Translating for the Love of It». Johnston, D. (ed.), *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Bath: Absolute Classics, 23-34.
- Cohen, J.M. (1962). *English Translators and Translations*. London: Longmans, Green & Co.
- Donnellan, D. (1996). «Declan Donnellan: The Translatable and the Untranslatable. In Conversation with David Johnston». Johnston, D. (ed.), *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Bath: Absolute Classics, 75-80.
- Edney, D. (1996). «Translating (and Not Translating) in a Canadian Context». Johnston, D. (ed.), *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Bath: Absolute Classics, 229-38.
- Farrell, J. (1996). «Servant of Many Masters». Johnston, D. (ed.), *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Bath: Absolute Classics, 45-55.
- Frost, W. (1969). *Dryden and the Art of Translation*. North Haven: Archon Books.
- Gentzler, E. (2001). *Contemporary Translation Theories*. Clevedon; Buffalo; Toronto; Sydney: Multilingual Matters.
- Grayson, R. (2010). «Saturday Afternoon in Prospect Park: A Festival of Fools Presents Calderón's *Life Is a Dream* at the Music Pagoda». <https://who-will-kiss-the-pig.blogspot.com/2010/08/saturday-afternoon-in-prospect-park.html>.
- Gyulamiryan, T. (2020). «*El muerto disimulado/Presumed Dead* ed. by Valerie Hegstrom, and *The Golden Age of Spanish Drama* ed. by Barbara Fuchs». *Hispania*, 103(1), 143-6.
- Hollander, J. (1985). «Interview with Edwin Honig». Honig, E. (ed.), *The Poet's Other Voice: Conversations on Literary Translation*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 25-41.
- Holmes, J.S. (1970). «Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Forms». Holmes, J.S. (ed.), *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. Mouton; The Hague; Paris: Publishing House of the Slovak Academy of Sciences Bratislava, 91-105.
- Honig, E. (trans.) (1970). *Life Is a Dream*. New York: Hill & Wang.

- Johnston, D. (1996). «Adrian Mitchell: Poetry on Stage. In Conversation with David Johnston». Johnston, D. (ed.), *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Bath: Absolute Classics, 239-47.
- Kalyani, P.K. (2001). *Translation Studies*. New Delhi: Creative Books.
- Lefevere, A. (1975). *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Asen: Van Gorcum & Co.
- Lowell, R. (1961). *Imitations*. New York: Farrar, Straus, and Cudahy.
- Morón, C. (ed.) (2001). *Pedro Calderón de la Barca: La vida es sueño*. Madrid: Cátedra.
- Nietzsche, F. (1992). «On the Problems of Translation». Biguenet, J.; Schulte, R. (eds), *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 68-70. Transl. of: «Übersetzungen». *Die fröhliche Wissenschaft*. Chemnitz: Schmeitzner, 1882.
- Norton, R. (2019). «The Golden Age of Spanish Drama». *Translation and Literature*, 28, 361-65.
- Nowra, L. (1984). «Translating for the Australian Stage (A Personal Viewpoint)». Zuber-Skerritt, O. (ed.), *Page to Stage: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi, 13-21.
- Pym, A. (2010). *Exploring Translation Theories*. London; New York: Routledge.
- Racz, G.J. (trans.) (2018). «*Life Is a Dream*». Fuchs, B. (ed.), *The Golden Age of Spanish Drama: A Norton Critical Edition*. New York: W.W. Norton & Co., 195-269.
- Raffel, B. (1988). *The Art of Translating Poetry*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Rivera, J. (trans.) (1999). *Sueño*. Woodstock (IL): London; Melbourne: Dramatic Publishing.
- Rodríguez Villar, A.J. (2014). «Un montaje ciberpunk de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca en Duke University». *Comedia Performance*, 11(1), 85-111.
- Shem the Penman (2019). «Shem the Penman's Reviews: *Life Is a Dream*». <https://www.goodreads.com/review/show/3020737715>.
- Snell-Hornby, M. (2007). «Theatre and Opera Translation». Kuhiwczak, P.; Littau, K. (eds), *A Companion to Translation Studies*. Clevedon: Multilingual Matters, 106-19.
- Steiner, G. (1975). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. London: Oxford University Press.
- Thacker, J. (2013). «The Translation of *La vida es sueño* for a Twenty-First Century Anglophone Audience». Mujica, B. (ed.), *Shakespeare and the Spanish «Comedia»: Translation, Interpretation, Performance. Essays in Honor of Susan L. Fischer*. Lewisburg: Bucknell University Press, 43-65.
- Venuti, L. (ed.) (1990). *The Translation Studies Reader*. London; New York: Routledge.
- Verini, B. (2007). «Lifelsa Dream». *Variety*, Feb. 19. <https://variety.com/2007/legit/markets-festivals/life-is-a-dream-21200510212>.
- Wechsler, R. (1998). *Performing Without a Stage: The Art of Literary Translation*. North Haven: Catbird Press.
- Wild, C. (2014). «“They Have Their Exits and Their Entrances”: On Two Basic Operations in the *Theatrum Mundi*». Quiring, B. (ed.), «*If Then the World a Theatre Present...: Revisions of the Theatrum Mundi Metaphor in Early Modern England*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 83-113.