

# LA MÉTRICA EN LAS TRADUCCIONES AL CASTELLANO Y AL CATALÁN DE LOS SONETOS DE WILLIAM SHAKESPEARE

SALVADOR OLIVA

## 1

**M**i objetivo en este artículo es analizar algunas de las soluciones métricas que han utilizado los traductores de los *Sonetos* de William Shakespeare, al castellano y al catalán. No voy a aventurarme por los pantanosos terrenos de la inexistente relación entre métrica y sentido: la forma exterior de un poema jamás ha venido impuesta por el mundo imaginativo que crea el poema. Ni viceversa: como decía Gabriel Ferrater, la elección de la *terza rima*, pongamos por caso, no obliga a tener que escribir un viaje al infierno. Entiendo que la métrica de un poema forma parte de su forma exterior, que es la que incluye la organización del material sonoro de la lengua, y que su función básica es ayudar a cancelar la función referencial del texto y hacer que los signos se dirijan hacia la imaginación del lector para que éste reproduzca allí el mundo virtual del poema.

Los sonetos de Shakespeare constituyen la cumbre de la lírica universal por muchísimas razones, entre las cuales está el dominio del material lingüístico de su autor así como su capacidad para acumular energía moral en los signos del poema. Shakespeare llevó esta capacidad a su máxima expresión en sus obras más tardías, sobre todo en *El rey Lear*. Pero fue en los sonetos donde primero se ejerció en esa difícil tarea. La lengua inglesa,

repleta de monosílabos, es adecuadísima a esta ambición. Véase por ejemplo el siguiente fragmento de *Otelo*:

It is the cause, it is the cause, my soul,  
 Let me not name it to you, you chaste stars:  
 It is the cause, yet I'll not shed her blood,  
 Nor scar the whiter skin of hers than snow,  
 And smooth as monumental alabaster. (V, 2, 1-5)

En los cuatro primeros versos hay 38 monosílabos y una sola palabra de dos sílabas: *whiter*. En el verso quinto, siguen tres monosílabos más y luego ese impresionante contraste con dos palabras de cuatro sílabas cada una, las cuales, gracias al contexto de monosílabos donde están situadas, adquieren un magnífico realce. Constituyen el primer tropo (aparte, de “castas estrellas”, que es una mera personificación, pero con connotaciones a lo que Otelo cree que le falta a Desdémona: la castidad). Es un símil: su piel [...] suave como el alabastro de los monumentos.

Ninguna lengua románica puede incorporar en diez sílabas en cada verso todo lo que el original ofrece. Y mucho menos si tenemos en cuenta que “causa”, como explica Luis Ángel Pujante en una nota de su excelente traducción, encierra por lo menos cuatro sentidos.<sup>1</sup> En castellano, con la finalidad de traducir en verso, ningún traductor podría permitirse, para ahorrar sílabas (es un decir), una sinalefa que unificara las sílabas cuarta y quinta: «Ésta es la causa, ésta es la causa ....», porque ni el mejor actor español podría pronunciar un verso con una sinalefa donde se requiere una pausa, no solo porque hay una frontera de sintagma de entonación, sino porque la repetición la exige. Y además (eso ya pertenece a mi parecer personal) el segundo pronombre demostrativo tiene que pronunciarse con acento contrastivo o de énfasis: «ESTA (y no otra) es la causa, alma mía». Aunque los sonetos no sean literatura dramática, un buen traductor de poesía sabe que no se pueden traducir sin tener en cuenta que tienen que funcionar leídos en voz alta.

<sup>1</sup> W. Shakespeare, *Otelo*, Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1991, pág. 221.

Las lenguas románicas, con sus palabras siempre más largas que las inglesas, no aconsejan una traducción en endecasílabos.<sup>2</sup> Obligarse a traducir diez sílabas métricas inglesas por diez sílabas métricas castellanas, significa dejar sin traducir una buena parte del sentido del original; y no sólo del sentido: el traductor deberá renunciar también a sustituir una buena parte de los juegos sonoros del lenguaje, simplemente porque diez sílabas no dan más de sí. Naturalmente, se puede argumentar, y no sin razón, que es mejor dejar sin traducir que añadir cosas de cosecha propia. Cuando un traductor competente deja algo sin traducir, es porque sabe que un lector competente puede recuperarlo imaginativamente, mientras que poner cosas que no están en el original es injustificable. Aun así, es muy aventurado decidirse por el endecasílabo, y la verdad es que cada vez que leo una traducción en este metro, no puedo dejar de imaginar lo mucho que se hubiera podido recuperar con dos sílabas más. Paradójicamente, se podría recuperar mucho más de lo que el número dos puede sugerir. Pues lo que pasa es análogo a la utilización, pongamos por caso, de un verso trisilábico: un verso que obliga a no poder utilizar palabras de más de tres sílabas (contando desde la primera hasta la última tónica). El uso del endecasílabo obliga a prescindir de palabras largas o a sustituirlas por sinónimos más cortos, lo cual deja fuera del alcance del traductor un bloque léxico muy considerable.

En catalán, pasa casi lo mismo. Digo “casi” porque hay muchísimas palabras masculinas que tienen una sílaba menos que en castellano. La solución de las diez sílabas métricas, en catalán, es menos aventurada, pero, de todas maneras, el catalán se parece en eso mucho más al castellano que al inglés, lo cual nos indica que la solución es casi igualmente temeraria.

---

<sup>2</sup> Como ya es sabido el catalán, como el francés, da nombre a los versos a partir de sus sílabas métricas. El castellano, en cambio, como el italiano, les da nombre añadiendo una sílaba más. Así, por simplicidad expositiva, cada vez que nombre un verso, lo haré según la convención castellana, lo cual significa que, en catalán, habría que nombrarlo como si tuviera una sílaba menos.

Vamos a empezar con un ejemplo tomado al azar: el primer verso del soneto 96, *Some say thy fault is youth, some wontonnes* podría ocupar fácilmente más de veinte sílabas en una traducción literal al castellano: «Algunos dicen que tu defecto es la juventud, otros la lascivia». Veamos como los traductores nos las hemos arreglado para superar este problema.<sup>3</sup> Como las traducciones no siempre son (ni tienen por qué ser) verso a verso, citaré la primera estrofa entera.

- 1        Some say thy fault is youth some wontonness;  
           Some say thy grace is youth and gentle sport.  
           Both grace and faults are loved of more and less;  
           Thou mak'st faults graces that to thee resort.
- 2 (a) Quien dice “Es juventud su falta”, quien “Descaro”  
       quien que es tu gracia juventud y donosura;  
       más gracia o falta, en más o menos se mesura:  
       tú haces gracias las faltas que entran a tu amparo. (A. García Calvo)
- (b) Tu capricho y tu edad, según se mire,  
       provocan tus defectos y tu encanto;  
       y te aman por tu encanto o tus defectos,  
       pues tus defectos en encanto mudas. (M. Mújica)
- (c) Mocedad o lujurias pueden ser tus delitos,  
       mocedad o deleite tus encantos mayores;  
       unos y otros por todos son amados de un modo  
       que en encantos visibles tus delitos transformas. (C. Pujol)
- (d) Unos dicen que pecas de joven o jueguista;  
       tu gracia está en lo joven y alegre, dicen otros;  
       pero gracia y pecados que gustan más o menos:  
       de los pecados haces gracias que en ti concurren. (G. Falaquera)

---

<sup>3</sup> No voy a citar las traducciones en prosa, naturalmente, aunque se le haya dado apariencia tipográfica de verso, ni tampoco citaré todas las existentes en verso, sino las que tengo ahora mismo a mi alcance. Entre otras, no incluyo las versiones de Mariano de Vedia (1954) y las de Miguel Ángel Montezanti (1987), por ser versiones endecasílabas y alejandrinas respectivamente, ya representadas en los ejemplos de (2).

- (e) Frivolidad y juventud alguno dice son tus faltas;  
 otro que es esa mocedad y su alegría tu atractivo.  
 Gracia y defectos todo es uno, adorable:  
 pues todo lo conviertes en algo fascinante. (J.M. Álvarez)
- (f) Qui ton jovent, qui ton humor acusa,  
 qui lloa ta frescor i gentil port:  
 als ulls de tots, però ton vici excusa  
 el gran encís que et guanya tota amor. (C. Monturiol)
- (g) L'un t'acusa de jove i de lleuger,  
 l'altre per jove et lloa i per l'encant;  
 admira encís i tares un tercer,  
 quan tares en encís vas transformant. (G. Vergés)
- (h) Sigui lascívia o joventut el teu defecte,  
 sigui la teva gràcia joventut o deport,  
 rics i pobres t'admiren pel que tens. I l'aspecte  
 que mostres fa que en ells no hi hagi desacord. (S. Oliva)
- (i) Pour les uns ton défaut est ta jeunesse ardente,  
 quand pour d'autres ta grâce est jeunesse et déduit.  
 Grâce autant que défaut grands et humbles enchantent:  
 les défauts qu'on te voit en grâces tu traduis. (J. Fuzier)

Ante tal diversidad de soluciones (sin contar con las que están en prosa o las que tipográficamente se presentan como si fueran en verso, pero no lo son), los lectores que no se han aventurado nunca a traducir deben pensar que esta profesión es poco seria. Hace falta un examen muy minucioso para darse cuenta de que todas tienen sus virtudes y sus defectos, y que sus diferencias son menores de lo que parece a primera vista. No es necesario decir que las traducciones con rima, muchísimo más difíciles, tienen que apartarse un poco más del original y apoyarse más en las capacidades poéticas del traductor. Pero no es mi objetivo aquí hacer una valoración de las traducciones, sino examinar las distintas soluciones métricas. Podríamos clasificarlas de la manera siguiente:

Endecasílabos: 2 b, f, g  
 Tridecasílabos (con rima): 2a  
 Combinación de alejandrinos y tridecasílabos (con rima): 2 h  
 Alejandrinos: 2 c, d, i  
 Métrica compleja: 2 e

## 2

Vamos a hablar primero la solución del endecasílabo y el alejandrino. Agustín García Calvo desaconseja el uso del primero en el prólogo a su traducción (1974). Dice que una versión fiel del inglés exige más número de sílabas, porque el cuento silábico medio de las palabras españolas es bastante más largo que el de las inglesas. De ahí que su elección sea el tridecasílabo, que, según él, le evita «el fastidio del endecasílabo». Con palabras análogas se expresó en un encuentro de traductores de Shakespeare en Toledo el traductor francés. Se resistía a traducir el verso blanco del teatro de Shakespeare en alejandrinos, puesto que, según él, el resultado hubiera sonado como “un mal Racine”. Lástima que optara por lo que W.H. Auden llamó *chopped-up prose*, prosa recortada, o mejor: prosa disfrazada (tipográficamente) de verso, lo cual no acaba de funcionar, por la simple razón de que el disfraz tipográfico es un disfraz transparente, que muestra todo lo que pretende ocultar.

¿Cómo hay que entender eso del “fastidio del endecasílabo” (castellano) y del alejandrino (francés)? Si comprendí bien a ambos traductores, creo que el ideal que los movió a alejarse de estos metros es muy comprensible. Se trataba simplemente de apartarse de lo conocido, del mismo tipo de recursos métricos que, con su espesor de archisabido sonsonete y ronroneo, hubiera podido crear un obstáculo entre el lector contemporáneo y los textos de Shakespeare.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> De todas maneras, no podemos olvidar que C. Pujol nos ofrecería, dieciocho años más tarde, una admirable versión en alejandrinos de ritmo ternario casi todos ellos y con cesura después de la sexta posición. Más abajo volveré sobre la propuesta de C. Pujol.

La solución tridecasilábica de García Calvo evitaba el fastidio perfectamente. Uno podía tropezar bastantes veces al principio de la lectura puesto que cuando el verso tiene un acento en la sexta sílaba y la palabra es paroxítona o proparoxítona, la costumbre de leer alejandrinos nos “hacía creer” que habíamos llegado a la cesura y, por consiguiente, esperábamos seis sílabas más. Y sólo venían cinco. Además estaban los tridecasílabos con frontera de palabra después de la sexta sílaba, que pasan perfectamente como alejandrinos, como veremos más adelante. Cuando nos venía un segundo segmento de cinco sílabas, teníamos que retroceder para leer el verso sin cesura e intentar borrar de la mente la idea de hemistiquio y cambiarla por la de colon (los lectores no versados en métrica pero con buen oído, hacían lo mismo, pero de instinto).<sup>5</sup>

Pero, si cuando leemos un decasílabo *a minore* con una palabra paroxítona con el acento en la cuarta sílaba del verso, sabemos (conscientemente o “de oída”) que la quinta pertenece al segundo colon, de la misma manera podemos saber que lo mismo ocurre con el tridecasílabo, el cual presenta exactamente el mismo fenómeno, pero no en la cuarta sílaba, sino en la sexta. Cualquier amante del verso puede superar este pequeño escollo mucho antes de terminar la serie de sonetos sobre la procreación, que contiene los diecisiete primeros.

Veamos todo esto con un poco más de detalle. Dejando aparte la jerarquía del modelo de verso y fijándonos solamente en la secuencia más dominada, podemos obtener estos resultados (utilizo los símbolos usuales que utiliza el inglés: W (*weak*) para las posiciones débiles y S (*strong*) para las fuertes. La barra vertical indica el corte entre colon y colon. Parto de la base usual en los estudios de métrica según la cual, en el modelo, dos posiciones (o tres) están dominadas por un pie; que dos (o tres) pies están dominados por un colon, y que dos o tres cólonos están dominados por un verso. Los pies en negrita indican que no pueden

<sup>5</sup> García Calvo confiaba en que la presencia de los “tridecasílabos enterizos” (con encabalgamiento sobre la séptima posición) desacostumbraría al lector de la tendencia de la escansión alejandrina de los tridecasílabos que podían pasar por alejandrinos.

aceptar anaclasis o inversión yámbica.<sup>6</sup> Y, finalmente, (3 a-d) representan el modelo bimembre y (3 e) el modelo trimembre:

- 3 (a) W S W S W S | W S W S W S <W>  
 (b) W W S W W S | W W S W W S <W>  
 (c) W S W S W S | W W S W W S <W>  
 (d) W W S W W S | W S W S W S <W>  
 (e) W S W S | W S W S | W S W S <W>

Observando las cinco posibilidades que vemos en (3 a-e), es fácil darse cuenta de que en (3 a-d) todos los modelos tienen dos secuencias (dos cólones), mientras que en (3 e) vemos representado el modelo de tres secuencias (de tres cólones), llamado también tridesasílabo trimembre. En el primer grupo, solamente (3 a) presenta seis pies binarios W S. En (3 b) tenemos cuatro pies ternarios W W S.<sup>7</sup> En (3 c) tres pies binarios y dos ternarios. Y finalmente en (3 d), dos ternarios y tres binarios. Naturalmente (3 a) tiene cuatro pies binarios que, con la inversión yámbica,

<sup>6</sup> En realidad, la explicación de por qué los últimos pies WS de cada secuencia no aceptan la inversión es porque las posiciones forman pies y los pies que permiten la inversión son pies débiles (W) y los que no los aceptan son fuertes (S).

<sup>7</sup> García calvo, en el prólogo a su traducción de los sonetos (pág. 27), interpreta este modelo (o submodelo) ternario como la aplicación de una inversión en el segundo y quinto pie. Pero esta explicación sería insuficiente para explicar los tridecasílabos con ritmo anapéstico del tipo que acabamos de ver en (3 b). La prueba es que el mismo ejemplo suyo (a mis ojos sin vista tu sombra y tu idea) es interpretado de la manera siguiente (subrayo las inversiones):

a mis o-jos sin vis-ta tu som-bra y tu i-de- <a>  
 W S SW W S WS S W W S <W>

Que se trata de una explicación inadecuada lo muestra la misma prosodia del ejemplo de verso: ambos posesivos, suponiendo que fueran tónicos, quedarían desacentuados porque los acentos adyacentes de “ojos” y de “sombra” absorberían los acentos de los posesivos. El lector puede comprobar que este verso se adapta perfectamente al submodelo ternario sin necesidad de hablar de anaclasis. Véase nota 5. El tridecasílabo trimembre también es interpretado, inadecuadamente a mi parecer, como un verso cesurado de dos secuencias, por ejemplo 8 + 4 en “y en frescos números contar tu flor completa”. Es mejor explicar este verso como un tridecasílabo trimembre con acentos en las sílabas cuarta octava y doceava. El tridecasílabo no tiene cesura ni está formado por hemistiquios.

aceptan convertirse en una secuencia trocaica: S W. (3 b) no tiene ningún pie binario. (3 c) y (3 d) tienen dos cada uno que aceptan la misma inversión yámbica que aceptan los de (3 a). Y finalmente en (3 e) vemos que cada colon tiene solamente un pie, el primero, que acepte la inversión. Esas y sólo esas son las posibilidades del tridecasílabo bimembre. Veámoslo con algunos ejemplos. En (4) vemos ejemplos donde la frontera de colon coincide no solamente con una frontera de palabra sino que también coincide con una frontera de sintagma fonológico (o unidad de emisión). Los ejemplos de (5), en cambio, presentan encabalgamiento sobre la frontera de colon. Cada sílaba tónica que ocupa una posición marcada está en negrita y subrayada:<sup>8</sup> No todos estos acentos son máximos o imprescindibles (o centos primarios de sintagma fonológico), pero no vamos a entrar ahora en este aspecto:

- 4 (a) Me gusta oírla hablar | y empero, bien conozco (130, 9)  
 (b) a secarme la faz | que el chubasco ha azotado (34, 6)  
 (c) Tal como el rico soy | cuya llave bendita (52, 1)  
 (d) para siempre en tu honor | hacer de centinela. (61, 12)  
 (e) Deja que yo, | fiel en amor,| fielmente escriba, (21,9)
- 5 (a) En nuestros [dos amo- |res] sólo un fin se ejerce (36, 5)  
 (b) y llamada [simple- | -za] la simple verdad (66, 11)  
 (c) ¿Deseas tu [que quie-|bre] mis sueños inciertos (61, 3)  
 (d) que cambiarme [con re- | -yes] tengo ya a desdoro. (29, 14)  
 (e) [En cuenta] [cár- | -game intencio- |nes] [y descuido,] (117, 9)

Los ejemplos se multiplicarían mucho si buscáramos todas las posibilidades de inversión yámbica que permiten lo modelos de (3). Basten los dos siguientes (subrayo las inversiones):

- 6 (a) Cuando en desgracia con fortuna y con el mundo. (29, 1)  
 (b) que escándalo vulgar grabó sobre mis cejas; (112, 2)

<sup>8</sup> Se entiende que la primera sílaba tónica seguida de otra tónica, pertenecientes ambas a un mismo sintagma, presentan una desacentuación de la primera. Y asimismo tres sílabas átonas seguidas, presentan una reacentuación en la segunda de las tres.

Ya vimos al principio de este apartado que: cuando las fronteras prosódicas (de palabra e incluso de sintagma fonológico) coinciden con las fronteras métricas (básicamente la frontera de colon), como hemos visto en los ejemplos de (4), los versos resultantes tienen seis sílabas en cada colon y, puesto que la terminación del primero es masculina, es imposible saber, sin el contexto, si se trata de una frontera de colon (*coupe*) o una frontera de hemistiquio (cesura). La prueba es que todos los ejemplos de (4) pueden pertenecer a un modelo tridecasilábico así como a un modelo de verso alejandrino.<sup>9</sup> Son, pues, ejemplos métricamente ambiguos. De ahí que también se encuentren tridecasílabos como éstos en la traducción de G. Falaquera (los que reproducimos se corresponden a (4 a) y a (4 b) respectivamente:

- 7 (a) Tú **puedes serme infiel** | y **puedo no saberlo** (92, 14)  
 (b) Los que **tienen poder** | para **herir** y no **pueden** (94, 1)

La razón por la cual los versos de (4) y (7) se adaptan a los dos patrones mencionados lo podemos ver visualmente en (8) Las dos líneas verticales indican cesura<sup>10</sup> (o frontera de hemistiquio); La línea sola vertical indica *coupe* (o frontera de colon) y, finalmente la línea inclinada indica ambigüedad:

- 8 (a) 1 2 3 4 5 6 <7> | 1 2 3 4 5 6 <7> Alejandrino  
 (b) 1 2 3 4 5 6 | 7 8 9 10 11 12 <13> Tridecasílabo  
 Tú pue-des ser-me fiel <Ø> | y no pue-do sa-ber -<lo>

El problema que ahora quisiera examinar es el que presentan los tridecasílabos con encabalgamiento sobre la frontera de colon; es decir los que hemos visto en (5). Así como los de (4) combinan perfectamente con los alejandrinos como consecuen-

<sup>9</sup> García Calvo confía en que la presencia de “tridecasílabos enterizos” (con encabalgamiento sobre la séptima posición desacostumbrará al lector de la tendencia de la escansión alejandrina de los tridecasílabos con frontera de palabra después de la sexta sílaba.

<sup>10</sup> Como ya se ha dicho al final de la nota 4, García Calvo, al igual que algunos otros autores, llama también “cesura” a lo que los franceses llaman *coupe* y que no es más que la frontera de colon.

cia de su ambigüedad métrica, los de (5) combinan muy mal con los alejandrinos, puesto que jamás pueden adaptarse a su modelo de verso. Así como en (8) hemos visto la adaptación del verso a ambos metros, en (9) vemos que la adaptación solo se realiza con el modelo tridecasilábico. Veamos como eso ocurre como consecuencia del encabalgamiento:

- 9 (a) W S W S W S <W> | W S W S W S Alejandrino  
 1 2 3 4 5 6 <7> | 1 2 3 4 5 6 <7>  
 En nues-tros [dos a-mo - res] só-lo un fin se e-**jer**-<ce>  
 1 2 3 4 5 6 | 7 8 9 10 11 **12** <13>
- (b) W S W S W S | W S W S W S <W> Tridecasílabo

Todo esto nos muestra que mezclar en un mismo poema alejandrinos y tridecasílabos de las características que hemos visto en (5) presenta problemas de lectura, ya que cuando el lector se encuentra con una palabra paroxítona cuyo acento coincide con la posición 6 del primer segmento, no puede saber si está ante una cesura o ante una frontera de colon con encabalgamiento. Con otras palabras: son ejemplos de lectura mucho más compleja. Éste, sin embargo, no es el caso de García Calvo, puesto que la traducción, salvo algunas excepciones de verso corto añadido, trabaja exclusivamente con tridecasílabos. O mejor dicho, no lo es a partir del momento que el lector “se olvida” del modelo alejandrino y, ayudado por el contexto, acepta que la séptima sílaba, si es átona, representa al encabalgamiento sobre la frontera de colon.

### 3

Veamos ahora que pasa con la opción de los alejandrinos, representada aquí por la traducciones de C. Pujol y la de G. Falaquera. A pesar de usar el mismo modelo, los versos son, rítmicamente, muy distintos.

La versión de C. Pujol, extraordinaria, a mi parecer, es mé-

tricamente la más monótona, puesto que, como ya he dicho, los alejandrinos son en su mayoría de ritmo ternario. Y la mayoría de los hemistiquios son femeninos. Esta última característica es una característica de la lengua; pero la primera es, a mi parecer, elegida voluntariamente por el traductor. Al tratarse de una versión que prescinde de la rima, Pujol quiso compensar esta ausencia con un énfasis rítmico que funciona perfectamente. Los sonetos de Shakespeare son muy formalizados y pertenecen a una estética barroca en la cual la retórica, en el buen sentido de la palabra, juega un papel importante. Si el lector relee, bajo esta perspectiva la traducción en prosa de Luis Astrana Marín, se dará cuenta de que a pesar de la fidelidad al original, es un texto pálido y sin vida mientras que la de Pujol palpita formidablemente. Y eso se ha conseguido con un verso que, en castellano no es nada fácil, un verso que casi siempre presenta acentos en las sílabas tercera y sexta de cada hemistiquio, evitando al mismo tiempo el martilleo anapéstico que se hubiera derivado inevitablemente de esta elección a base de colocar un primer hemistiquio femenino en casi cada verso.

En las versiones de Gustavo Falaquera, se elige también el verso alejandrino, pero con más alternancias binarias y ternarias. Es una buena versión: la alternancia de ritmos binarios y ternarios le da una variedad que, a mi parecer se hubiera adecuado perfectamente a una versión con rima.

Y finalmente, la traducción de José María Álvarez, hay que decir que contiene más prosa que verso, aunque a menudo domina la métrica compleja, que no es más que la combinación de segmentos de un número par de sílabas. Además de alejandrinos, tridecasílabos y decasílabos, encontramos versos que constan de segmentos como los siguientes: 8 + 6, 6 + 8, 10 + 4, 4 + 6, 10 + 6, 6 + 10, 10 + 8, etc. Estas secuencias pueden estar formadas por hemistiquios o cólonas, es decir: pueden tener cesura o *coupe*. A mi entender es una buena solución para el verso blanco del teatro de Shakespeare, pero es más discutible cuando se encuentra en composiciones tan regulares y formalizadas como es el soneto. Y mucho más tratándose de los sonetos de Shakespeare.

## 4

Por lo que se refiere al catalán, lo primero que hay que decir es todas las traducciones existentes tienen rima. Es probable que este factor sea debido a una aportación de la lengua; es decir: la abundancia de palabras oxítonas hace que la rima sea menos conspicua y además el catalán tiene un amplio abanico de palabras rimantes. En español, en cambio, tiene muchas más palabras en cada grupo rimante, pero un abanico de rimas menos amplio.

En cuanto a la métrica, creo que mis predecesores, tres de ellos, M. Morera i Galícia, C. Montoliu y Gerard Vergés se impusieron los límites innecesarios y, en este caso, reduccionistas del decasílabo. Tampoco en catalán, a pesar de que el catalán tiene palabras más cortas que el castellano, puede, con diez sílabas métricas, contener el mismo sentido que las diez sílabas inglesas. Y mucho menos con Shakespeare, que es capaz de comprimir en muy pocos monosílabos una gran cantidad de energía de sentido, como ya hemos visto al principio de este artículo. Ahí va otro ejemplo que puede proyectar luz desde otro ángulo: los dos últimos versos del soneto 151:

10 No want of conscience hold it that I call  
Her “love” for whose dear love I rise and fall.

Una traducción absolutamente clara de estos dos últimos versos, hechos con monosílabos, exceptuando “conscience”, que es la única palabra bisilábica, diría lo siguiente: “Me levanto y caigo por el amor de esta mujer a quien llamo “amor”, y no penséis que llamarla así sea una falta de conocimiento moral”. Hay que añadir que esta traducción no explica que “levantarse” también significa por sinécdoque “tener una erección” y “caer” significa también “dejar de tenerla después del orgasmo”. Ya sé que se

trata de un ejemplo extremo, pero, aunque extremo, no deja de explicar que el *decasíl·lab* catalán es una elección que requeriría que el traductor tuviera incluso más capacidad de compactación que Shakespeare. En las soluciones endecasilábicas que vienen a continuación, la primera no tiene nada que ver con el original y la segunda se ve obligada a dejar una gran parte de sentido sin capturar:

11 (a) I, amb tot, ¿de remordî és qui em pot parlar  
qui es plau així, vilment amb mi jugar? (C. Monturiol)

(b) Si et dic “Amor” no em manca enteniment,  
que pel teu amor m’alço i vaig caient. (G. Vergés)

Mucho más fiel la segunda que la primera. Pero G. Vergés tiene que sacrificar algo que yo creo importantísimo. El poeta se dirige a la mujer por quien se siente sexualmente esclavo. Pero en los dos últimos versos se dirige al lector: “...I call / Her “love” ... (...le llamo a ella “amor”). El “tú” desaparece en el pareado final y es una reflexión moral que el poeta propone al lector. Como vemos en (11 a), Monturiol se fue por los cerros de Úbeda. Y por lo que se refiere a (11b), no es que Vergés no sea competente como traductor. Lo es. Lo que a mi parecer lo lastra es precisamente el metro elegido.<sup>11</sup>

No voy a hablar de las cualidades ni los defectos de mis soluciones, pero sí que quisiera describirlas de la manera más neutra posible. Las razones que me hicieron desechar el “decasíl·lab” ya han quedado claras. Las razones que me hicieron desechar uno de los tipos del tridecasílabo son las siguientes: solamente los que vimos en (4) se adaptan al alejandrino. He usado estos,

<sup>11</sup> Digamos, de pasada, que la restricción del endecasilabo obliga a Vergés a licencias como la siguiente: cuando dos sílabas tónicas adyacentes no pertenecen al mismo sintagma fonológico, la primera no se desacentúa. Con lo cual el segundo verso de (11b) no es métrico en su contexto, puesto que sólo se puede leer como un *decasíl·ab* de 5 + 5. “Que pel teu amor /m’alço i vaig caient”. Y este tipo de deca-sílabo no ha figurado jamás en un contexto de decasilabos *a minore* o *a majore*.

pero no los de (5a-d) porque combinan mal con el alejandrino, como ya hemos visto.<sup>12</sup> Y mi convicción era y continua siendo que el alejandrino es la mejor solución métrica. El de (5 e) es distinto. Es la solución ideal para huir del sonsonete de seis más seis. Las traducciones con rima, como ya he dicho más arriba, no requieren con tanta fuerza una métrica conspicua.

Quizás sería necesario terminar con una característica del tridecasílabo que no he mencionado todavía y sobre la cual no tengo nada muy sólido que decir, pero creo que, aun así, vale la pena mencionar-lo. Una de las características del arte menor consiste en la libertad total de la posición de los acentos. Hasta el eneasílabo, no se requiere que los acentos caigan en determinadas sílabas. Es como si los modelos fueran más flexibles a adaptarse a los ejemplos de verso. Con que el verso tenga un número determinado de sílabas, ya es métrico. Pero en el arte mayor, las cosas son muy distintas. A un endecasílabo, no le basta tener diez sílabas métricas, es decir: contando desde la primera de todas hasta la última tónica. Es necesario que tenga un acento máximo (o primario de sintagma fonológico) en la sílaba cuarta o en la sexta o en ambas.<sup>13</sup> Hay muchos poetas, en catalán y en castellano, que incluso tienden a regularizar la posición de los acentos en el eneasílabo. Todo ello significa que cuanto más largo es el verso, más necesita, para ser sentido como verso, que también se regularicen las posiciones de los acentos máximos. Habría que estudiar más detalladamente de lo que he hecho yo hasta que punto es percibido un tridecasílabo con encabalgamiento sobre el colon y con ritmo distinto en cada colon. Veamos los mismos ejemplos que hemos visto a (5) de la traducción de García Calvo, que repetimos por comodidad:

12 (a) Me **gusta** oír**la** hablar | y **empero**, **bien** **conozco** (130, 9)

<sup>12</sup> Sé que se me ha colado alguno, pero ha sido por incapacidad de encontrar una solución semejante con los otros metros usados a lo largo del libro.

<sup>13</sup> Esporádicamente pueden aparecer endecasílabos con acentos en la segunda y octava. El siguiente es un ejemplo de "Plou", de J. Carner: "a to-tes les es-ta-ci-ons de Fran-ça". Ya he demostrado en otro lugar que estos endecasílabos pueden ser métricos con la condición de que la sílaba cuarta o la sexta sea reacentuable; es decir: que tenga una sílaba àtona a la izquierda y otra átona a la derecha.

- (b) a seccarme la faz | que el chubasco ha azotado (34, 6)  
 (c) Tal como el rico soy | cuya llave bendita (52, 1)  
 (d) para siempre en tu honor | hacer de centinela. (61, 12)  
 (e) Deja que yo, | fiel en amor, | fielmente escriba, (21,9)
- 13 (a) En nuestros [dos amo-|res] sólo un fin se ejerce (36, 5)  
 (b) y llamada [simple- | -za] la simple verdad (66, 11)  
 (c) ¿Deseas tu [que quie-|bre] mis sueños inciertos (61, 3)  
 (d) que cambiarme [con re- | -yes] tengo ya a desdoro. (29, 14)  
 (e) [En cuenta] [cár- | -game intencio- | nes] [y descuido,](117, 9)

Los ejemplos de (12) por el mero hecho de que se puedan leer como alejandrinos no presentan ningún problema. Ni tan solo los cambios de ritmo binario /ternario o viceversa en (12 c, d) respectivamente son problemáticos. Al contrario, el cambio les favorece. Tampoco los ejemplos de (13, a, b, e) lo son. Pero (13 c, d), a mi parecer, tienen el inconveniente de que el ritmo del segundo colon empieza en la última sílaba del primero. Ya sé que, una vez acostumbrado el oído a ese fenómeno, no tiene por qué dejar perplejo a nadie. Es simplemente el hecho de que, si un eneasílabo presenta tan a menudo una acentuación regular (sobre la sílaba cuarta a demás de la octava), un tridecasílabo, que es un verso bastante más largo, será mucho más eurítmico si los acentos son regulares, como ocurre en (13 a, b, e). A mi parecer es obvio, además, que (13c) es más eurítmico que (13d) y la razón está en que siempre es mejor tener las secuencias más largas a la derecha. En (13c) los ritmos ternarios están a la derecha y los binarios a la izquierda, mientras que (13d) tiene los ternarios a la izquierda y los binarios a la derecha.<sup>14</sup> El problema, si es que hay realmente un problema a estudiar, es la relación entre la recursividad del ritmo y la longitud del verso.

---

<sup>14</sup> Seguramente por la misma razón los endecasílabos *a minore* (4+6) son más eurítmicos que los *a majore* (6+4).