



Vernet, M. y Pérez, S. (2017). "Análisis contrastivo de traducciones al español del Soneto 116 de Shakespeare".  
*Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 6 (12), 73-88.

# Análisis contrastivo de traducciones al español del Soneto 116 de Shakespeare

Contrastive Analysis of Translations into Spanish of Shakespeare's Sonnet 116

Mercedes Vernet<sup>1</sup> y Soledad Pérez<sup>2</sup>

Recibido: 16/07/2017  
Aceptado: 10/08/2017  
Publicado: 08/09/2017

## Resumen

En este artículo i) realizaremos un análisis comparativo-descriptivo de versiones en español del Soneto 116, uno de los más famosos de la secuencia de 154 sonetos de William Shakespeare, que incluyen traducciones en prosa y en verso, realizadas desde fines siglo XIX hasta 2011; ii) comentaremos el soneto en inglés y los tipos de traducción, de acuerdo con categorías planteadas para la traducción poética por Lefevere (1975) y Holmes (1988); iii) reflexionaremos brevemente sobre las implicancias de las elecciones de cada traductor. A pesar de ocupar un lugar central

## Abstract

The purposes of this article are i) to carry out a comparative-descriptive analysis of versions into Spanish of Sonnet 116, one of the most famous piece within the sequence of 154 sonnets by William Shakespeare, including prose and verse translations made between the end of the 19<sup>th</sup> century and 2011; ii) to comment on the sonnet in English and the translation types, according to the categories proposed for poetic translation by Lefevere (1975) and Holmes (1988); iii) to reflect on the implications of the choices made by each translator. Even though their central place among his works,

<sup>1</sup> Especialista en Docencia Universitaria (2012), Profesora en Lengua y Literatura Inglesas (2003) y Traductora Pública Nacional en Lengua Inglesa (2005), egresada de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata. Es alumna de la Maestría en Literaturas Comparadas. Se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos en las cátedras Literatura Inglesa Contemporánea e Introducción a la Lengua Inglesa, asignaturas del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Ha sido integrante de varios proyectos de investigación, entre ellos: "Kathleen Raine: relectura creativa de la tradición lírica en lengua inglesa" (2012-2015) y "Kathleen Raine: poesis y visión poética. De W. Blake a W. B. Yeats" (2016-2019). También ha participado en carácter de expositora en numerosas jornadas nacionales e internacionales y encuentros de docentes. Contacto: [mervernet5@gmail.com](mailto:mervernet5@gmail.com)

<sup>2</sup> Traductora Pública Nacional en Lengua Inglesa y Licenciada en Inglés con Orientación Literaria (UNLP). En proceso de escritura de tesis de la Maestría en Literaturas Comparadas. Ayudante Diplomada en la cátedra Traducción Literaria en Inglés 1 (2014) y Ayudante Diplomada a cargo de la cátedra Cultura y Civilización Inglesa (2015), UNLP. Ha participado en proyectos de investigación como "Escrituras de minorías, heterogeneidad y traducción. Perspectivas y enfoques diversos" (dir. M. L. Spoturno), entre otros. Ha expuesto en numerosos congresos y jornadas, escrito artículos y dictado talleres sobre literatura para niños, literatura comparada, estudios de traducción y literatura en lengua inglesa. Contacto: [azulirlaunde@yahoo.com.ar](mailto:azulirlaunde@yahoo.com.ar)



en su obra, los sonetos de Shakespeare han sido menos traducidos al español en comparación con sus piezas dramáticas. Esto podría deberse a los desafíos de traducción de poesía, es decir: a la gran cantidad de aspectos lingüísticos, formales y culturales que deben tenerse en cuenta durante el proceso de traducción. A partir de mediados del siglo XIX, se han realizado numerosas traducciones y re-traducciones de sus sonetos, con variaciones considerables.

**Palabras clave**

Traducción poética; tipos de traducción; proceso traductor; re-traducción.

Shakespeare's sonnets have been less translated into Spanish in comparison with his dramatic pieces. This could be due to the challenges of translating poetry, i.e. the number of linguistic, formal and cultural aspects to be considered during the translation process. Since the mid-19<sup>th</sup> c. numerous translations and re-translations of his sonnets have been undertaken, with considerable variations.

**Keywords**

Poetic translation; translation types; translation process; retranslation.

Los sonetos de William Shakespeare, escritos hacia fines del siglo XVI y publicados por primera vez en 1609, siguen despertando interés en los lectores, críticos y traductores aún tras haber cumplido 400 años. Su vigencia puede estar ligada a los temas universales que tocan, tales como el amor, la belleza, la naturaleza, la traición, el tiempo, la inmortalidad, la poesía, aunque innovando, a la vez, sobre las convenciones temáticas imperantes en el género (por ejemplo, con el reemplazo de la amada tradicional por el mecenas/amigo, relegando a la mujer a un rol subordinado y otorgándole a ésta una mirada crítica y desacralizante [cfr. Lever 1956: 167]).

A pesar del lugar central que ocupan en la literatura, han sido mucho menos traducidos al español que las piezas dramáticas del bardo inglés. Resulta interesante destacar que la primera traducción a esta lengua data de 1877, un siglo después de la primera de *Hamlet*. Esto puede deberse a los desafíos que plantea traducir la poesía en general y los sonetos, con sus restricciones formales, en particular.

La dificultad de la traducción poética está íntimamente relacionada a la gran cantidad de aspectos lingüísticos, formales, culturales que deben tenerse en cuenta durante el proceso, lo que lleva, indefectiblemente, a priorizar algunos en detrimento de otros. Este tema ha generado mucha bibliografía, de la que destacamos las estrategias señaladas por André Lefevere en *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* (1975), y los enfoques propuestos por James Holmes en *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies* (1988). El primero clasifica las aproximaciones a la traducción según lo que se priorice en la tarea: el sonido, la literalidad, el metro, el contenido, la rima, la interpretación libre. El segundo agrupa los enfoques según deriven de la forma (mimético y analógico) o el contenido (orgánico y desviado).

Otro aspecto importante que requiere atención es el destinatario. La crítica suele centrarse en el análisis de una traducción que podríamos llamar “académica”, generalmente a cargo de escritores y/o estudiosos de la obra y del contexto socio-cultural del poeta, y orientada a un público culto o en formación. Frente a ésta, no podemos negar la existencia de una práctica de traducción “masiva”, a través del subtítulo y el doblaje, dirigida a espectadores de obras cinematográficas, cuando un poema es citado por alguno de los personajes. En este caso, la recepción de la traducción no está restringida a ámbitos literarios y son otras las exigencias impuestas –y también las licencias permitidas– al traductor, tales como el costo, el tiempo, el espacio, la sincronización, la tecnología, etc. Desafortunadamente, este tipo de traducción no suele ser objeto de estudio. Tal como señala Mona Baker (2001: 76), la transmisión de valores culturales en traducciones audiovisuales ha

recibido muy poca atención en la bibliografía, por lo que resulta necesario dedicarse a su investigación.

De la diversidad de los propósitos de las traducciones, surgen versiones muy diferentes a lo largo del tiempo. En el caso de los sonetos de Shakespeare, existen numerosas re-traducciones con variaciones considerables, por lo que nos interesa realizar un análisis comparativo-descriptivo de las mismas. Hemos seleccionado siete versiones del Soneto 116, como foco de nuestro recorrido desde el siglo XIX hasta 2011.

En primer lugar, comentaremos brevemente el soneto en inglés y las traducciones elegidas, en prosa y en verso, “académicas” y “masivas”. A continuación, desde nuestro rol de lectoras críticas, las estudiaremos atendiendo a los elementos tenidos en cuenta para las categorías planteadas por Lefevere y Holmes. Para finalizar, reflexionaremos sobre las implicancias de las elecciones de cada traductor.

### El Soneto 116 y sus traducciones

El 116, uno de los más famosos de toda la secuencia de 154 sonetos, presenta una definición del amor eterno e inmutable, que posee el invaluable poder de guiar a los amantes a través de las dificultades. Es una unión figurativa de dos seres, cuyo fruto es el verso inmortal. Para alcanzar esta caracterización, el yo lírico recurre a imágenes religiosas, como la ceremonia del matrimonio, y náuticas, como el faro, la barca, la estrella polar y las tormentas; personifica el paso del tiempo y reflexiona sobre su identidad de escritor. Todo esto lo hace ajustándose a los requerimientos formales del soneto isabelino.

Resulta interesante comparar el modo en que cada traductor traslada al castellano estas peculiaridades, ya sea buscando un equivalente en la lengua meta [LM], imitando el formato original, u ofreciendo soluciones más libres. En nuestro trabajo, nos ocuparemos de las traducciones de este soneto mencionadas a continuación.

Consideramos “literarias” o “académicas” las siguientes. El escritor cubano Matías de Velasco y Rojas, primer traductor de este soneto, incluye en sus libros *Breve estudio de los sonetos de Shakespeare* (1877) y *Obras de William Shakespeare traducidas fielmente del idioma inglés. Poemas y sonetos* (1877) una versión en prosa de 37 sonetos, entre los que se encuentra el que nos convoca, acompañada por un comentario. Entre 1891 y 1892, el periodista, escritor, filólogo y político colombiano Miguel Antonio Caro realiza la primera versión en verso de cuatro de ellos para *La España Moderna*; al 116 otorga el título de “Amor verdadero”. Entrado el siglo XX, el editor, poeta y traductor español Fernando Maristany publica la traducción, también en verso, de este soneto en la antología *Las cien mejores poesías líricas de la lengua inglesa* (1918). Ya a finales de este siglo y principios del actual, el catedrático y poeta argentino Miguel Ángel Montezanti utiliza, en *Sonetos completos y Solo vos sos*, registros muy diferentes: uno más formal y convencional (1987/2004) y otro coloquial y “rioplatense” (2011), respectivamente.

De las que llamamos traducciones “masivas”, compararemos las destinadas al subtítulo (anónima) y al doblaje (Quico Rovira-Beleta, traductor) de la adaptación fílmica de la novela *Sense and Sensibility*, de Jane Austen, en la que Emma Thompson (1995) incluye una escena donde Marianne Dashwood y John Willoughby (interpretados por Kate Winslet y Greg Wise) recitan a dúo el primer cuarteto y los dos primeros versos del segundo.

## Análisis comparativo de las traducciones

En esta sección, nos dedicaremos a analizar las traducciones mencionadas prestando atención a los elementos que las componen, tanto a nivel formal como semántico. Al estudiar comparativamente los aspectos seleccionados, veremos cómo los enfoques de los traductores se asemejan o diferencian, al derivar sus trabajos de la forma o del contenido, tal como señala Holmes (1988), aunque también contemplaremos la posibilidad de que los mismos intenten equilibrar el traslado de ambos, con la resultante pérdida inevitable de algunos de sus elementos. También haremos referencia a las estrategias mencionadas por Lefevere (1975) en los textos traducidos observando cómo cada traductor las utiliza combinándolas en distintos momentos de su trabajo. Otro de los aspectos que nos ocupa es la influencia del destinatario en el proceso de traducción de este soneto. Asimismo, reflexionaremos sobre el traslado del yo lírico, relacionado con la interpretación que cada traductor realiza del soneto.

### Aspectos formales

A nivel estructural, como señalamos previamente, este soneto posee el formato “isabelino”<sup>3</sup> o “shakespeariano”. Éste se encuentra compuesto por 3 cuartetos/serventesios,<sup>4</sup> cada uno de los cuales desarrolla una idea, y un pareado o dístico final, que funciona como conclusión. La división en estrofas no se encuentra marcada por un espacio gráfico sino por el cambio en el patrón de la rima y en la cohesión semántica (en el primer cuarteto, se plantea lo que el amor no es: algo sujeto a variaciones; en el segundo, lo que sí es: una estrella guía, que no es sacudida por tempestades; en el tercero, se aclara aún más lo que el amor no es: susceptible al cambio debido al paso del tiempo; y el pareado declara la seguridad del poeta sobre lo que está diciendo).

Con respecto a la rima, también puede observarse que se sigue el modelo isabelino, es decir, un esquema de rima consonante alterna al final de los versos: abab/cdcd/efef/gg.<sup>5</sup> También vemos la presencia de rimas “femeninas” (no acentuadas), como “*shaken*” con “*taken*”, en los versos 6 y 8.

Aunque no es constante en este caso, predomina el verso en pentámetro yámbico. Además, el poeta se vale de recursos estilísticos tales como el encabalgamiento (ej. “*Let me not to the marriage of true minds / admit impediments...*”) y la repetición (ej. “*love*” [v. 2]; “*alters*” y “*alteration*” [v. 3]; “*remover*” y “*remove*” [v. 4]).

Los traductores de los que aquí nos ocupamos han tenido que tomar decisiones respecto de intentar mantener la estructura utilizada en la lengua de origen [LO], sustituirla por una más cercana al uso en español, o por una que otorgara mayor libertad a la hora de trasladar lo semántico.

Velasco y Rojas utiliza la estrategia *poetry into prose* (Lefevere, 1975), aunque divide el contenido en cuatro párrafos que coinciden con las cuatro estrofas del soneto de Shakespeare.

Caro utiliza la estructura del soneto “petrarquiano”, compuesto por dos cuartetos y dos tercetos, el cual ha sido, por antonomasia, el cultivado en España desde que el Marqués de Santillana realizó sus primeros intentos de este género, hasta el modernismo. Sus versos son

<sup>3</sup> Llamado así en honor a la reina Isabel I de Inglaterra, durante cuyo reinado floreció el género.

<sup>4</sup> Estrofa compuesta de 4 versos de arte mayor (más de ocho sílabas), generalmente endecasílabos, de rima consonante y alterna (ej. abab).

<sup>5</sup> Como curiosidad, puede observarse que la pronunciación de algunas palabras ha cambiado en los 400 años que han transcurrido desde la publicación de los sonetos, como sucede con las rimas entre “*love*” y “*remove*” (vv. 2 y 4), “*come*” y “*doom*” (vv. 10 y 12) y “*proved*” y “*loved*” (vv. 13 y 14), que actualmente no se mantienen.

endecasílabos, con rima consonántica alternada en un patrón abba/abba/cde/cde. Es así que este poeta-traductor opta por un formato que le resulta familiar, como así también a sus lectores de habla hispana de la época. En términos de Holmes (1988), se trata de una “forma analógica”. Este proceso suele llamarse “domesticación” (Venuti 1995) o naturalización en estudios de traducción, es decir, adaptar el texto a la cultura meta [CM].

Por otra parte, tanto Maristany como Montezanti (en sus dos versiones) siguen la pauta del soneto “isabelino”, con tres cuartetos y un pareado. Este último señala, en su prólogo a la edición de 1987, que con esto obedece a la “intención de ofrecer a los hispanohablantes una versión cercana al texto inglés” (1987: xvii) y, con respecto a la versificación, afirma que “el pentámetro inglés posee una textura recia, muscular, acentuada por el consonantismo, el monosilabismo y el ritmo yámbico del verso. Lo más próximo es el endecasílabo” (1987: xviii), por lo que, en este último aspecto, coincide también con Caro en utilizar una forma analógica (Holmes 1988), aunque en este caso, sólo en el metro. No es así en su versión de 2011, en la que fluctúa entre decasílabos, endecasílabos y dodecasílabos. La métrica de Maristany también varía, con una primera estrofa de decasílabos y las demás de endecasílabos. Y finalmente, el patrón rítmico de las producciones tanto de este último como de Montezanti (1987/2004 y 2011) sigue siendo el “isabelino”, es decir: abab/cdcd/efef/gg. Con esto, ambos demuestran una mayor fidelidad a la forma en la versión en LO que sus antecesores.

Entonces, estas cuatro traducciones en verso son, según Lefevere (1975), “traducciones rimadas”, pero no “métricas”.

Si nos abocamos a las traducciones audiovisuales, vemos que la versión subtitulada no respeta la división en versos (por lo que tampoco presenta rimas), sino que lo que le otorga estructura es el limitado espaciado necesario para la lectura por parte del espectador en el restringido tiempo que otorga el ritmo cinematográfico. Además, no tiene un formato “literario”, sino que sigue los tiempos de recitado por parte de los actores, a modo de transcripción del lenguaje oral. En cambio, la versión doblada –podría deducirse del “modo de decir”, la cadencia, de los actores/dobladores– tiene una primera estrofa de 4 versos (de la segunda se citan sólo 2), la cual posee rima consonante alternada (abab): “impedimentos” y “momentos” (vv. 1 y 3), “fieles” y “tiende” (vv. 2 y 4). Con respecto a la métrica, la primera no sigue un número fijo de sílabas. Por su parte, los dos primeros versos de la segunda son endecasílabos (“permitid que no admita impedimentos” y “ante el enlace de las almas fieles”), mas los demás difieren mucho uno de otro.

La ubicación de los encabalgamientos en la versión en LO (en v. 1-2, 2-3 y 9-10) es mantenida por todas las versiones en verso, con la excepción de la de Caro, donde se omite el del v. 2-3 y se agregan en los v. 10-11 y 12-13. En otras palabras, los textos reproducen esta alteración rítmica, pero es multiplicada en la versión del colombiano, causando ciertas “trabas” en la lectura. Las traducciones audiovisuales, en coincidencia con la de Maristany, alteran el orden de las frases en las primeras líneas (de un esquema de sujeto, objeto y verbo, a uno de sujeto, verbo y objeto), lo que, en nuestra opinión, lo hacen más “natural”, más fácil de seguir. Esto puede deberse a un intento de acercar el contenido de una manera más “simple” a un público heterogéneo, el cual puede estar preparado para la lectura de poesía, o no. Además, el tiempo en el formato audiovisual exige una mayor velocidad de procesamiento del mensaje; debido a ello, el espectador carece de tiempo para procesar el género lírico, con todo lo que éste conlleva.

Las versiones en LM difieren en la decisión de mantener –o abandonar– las repeticiones. No en todos los casos las palabras repetidas son equivalentes a las de la versión en LO. Velasco y Rojas reitera “amor”, “desvío” (que podría reemplazar a “*alters/alteration*”, v. 3), el condicional “si...” (que aparece una sola vez en el pareado shakespeariano (“*If...*”, v. 13), y “jamás” (por “*never*” y “*ever*”, v. 14). Caro comienza el primer verso con “No, no”,

como única repetición en todo su poema, el cual no responde al “*not*” del primero en la versión en LO, sino que lo multiplica y enfatiza. Maristany repite “amor” (vv. 2 y 3), “Tiempo” (vv. 9 y 11) y “ni” (v. 14), como equivalencia de “*never*” y “*nor*” (v. 14). Montezanti, en sus dos versiones, sólo reitera derivados de “alterar” (por “*alters/alteration*”, v. 3), presentando ambas en el mismo verso: “si con alguna alteración se altera”. La versión doblada presenta repeticiones de “amor” y “distanciarse/distancia”; esta última, como equivalencia de “*remover/remove*” (v. 4). Y la versión subtitulada, también de “amor”, y de “perturba/perturbador” (para “*alters/alteration*”, v. 3).

Vale la pena reflexionar sobre los efectos que las repeticiones en los versos 3 y 4 producen. Los vocablos repetidos poseen una connotación negativa, la cual destaca los obstáculos impuestos al amor tanto en la versión en LO como en las traducciones que las mantienen. Esta insistencia se pierde, por ejemplo, en el trabajo de Maristany.

La puntuación de cada una de las traducciones es variada. Velasco y Rojas utiliza los mismos signos que Shakespeare (aunque no en todos los casos coincide en el lugar donde los ubica): el punto, la coma, y el punto y coma. Para la exclamación “*oh, no!*”, usa solamente signos de admiración de cierre, con la particularidad de que son uno para cada palabra, y el “no” está en minúscula: “Oh! no!”. Tampoco usa mayúsculas para traducir “*Time*” (v. 9), que sí las tiene en la versión en LO. Caro también se vale de comas, punto y comas, y puntos; en su primer terceto, usa dos puntos para introducir la certeza del yo lírico; además, usa mayúscula para el sustantivo “Amor” las tres veces que lo menciona, lo cual es una innovación que enfatiza el valor del sentimiento. Maristany presenta la mayoría de los signos de puntuación (punto, punto y coma, y coma) al final de sus versos, con sólo un punto que separa dos oraciones en el v. 2, y comas internas en los vv. 8 y 9. La palabra “Tiempo” aparece dos veces (vv. 9 y 11), y con mayúsculas. Tanto Caro como éste omiten la exclamación, atenuando así la exaltación del sentimiento expresado. Montezanti (1987/2004), en su prólogo, habla de un intento por suavizar la puntuación versal, en lo posible, reduciéndola a la coma, que utiliza seis veces, todas internas al verso; el punto aparece una sola vez en esa misma posición, y las otras cuatro veces, al final. Con esto, su criterio de puntuación se asemeja al de Maristany, con la diferencia de que el argentino se vale de los dos puntos tras la exclamación (que no posee signos de admiración, al igual que en la versión en LO) y previo a la referencia a la estrella, donde en el soneto de Shakespeare –y en el del traductor español– había punto y coma. En su edición “coloquial”, se observa una reducción en la cantidad de signos utilizados: sólo hay comas en el pareado final para dividir ambos versos a la mitad; un solo punto es interno y los otros cuatro, finales; los dos puntos aparecen tras su equivalente de la exclamación (“Claro que no”, v. 4) y de “Tiempo” (v. 9). Con esta reducción, Montezanti pretende lograr una unidad semántica del verso con el que lo precede y el que le sigue, marcando cortes y/o continuidades con las divisiones de espacios gráficos, aunque sin la interrupción puntual. En sus dos versiones utiliza mayúsculas para el sustantivo “Tiempo”.

Por obvias razones, no podemos referirnos a este aspecto de la traducción de Rovira-Beleta. En la subtitulada, notamos el uso de puntos suspensivos, que marcan pausas en el recitado; también aparecen dos rayas al final de las frases en las que los hablantes se interrumpen y/o superponen sus voces: “o se perturba con el perturbador– / ¿Cómo sigue?”, y “–...que enfrenta tempestades– / –Que enfrenta tormentas–”. Para la exclamación, se observan signos de admiración tanto de apertura como de cierre: “¡Oh, no!”, que parecen darle más dramatismo a lo dicho.

### Aspectos léxicos

En este apartado, nos proponemos revisar los textos prestando especial atención a la traducción de ciertas frases nominales cuya utilización crea imágenes visuales significativas en los lectores y los espectadores. El pasaje al castellano de las mismas obliga a los traductores a tomar decisiones, que acercan o distancian entre las versiones en LO y en LM, sobre las que vale la pena reflexionar. Entre las frases seleccionadas para su discusión, se encuentran las siguientes.

- “the marriage of true minds”

La traducción de esta frase ha variado en las distintas versiones analizadas. El sustantivo más frecuentemente empleado para trasladar “*marriage*” es “unión”, que resulta un buen equivalente, principalmente por la esencia del matrimonio, que es una unión entre personas, y por el ritmo que debe mantenerse con una palabra más corta que “matrimonio”. Cabe resaltar que esta elección conlleva la pérdida de la alusión a la ceremonia religiosa presente en la versión en LO, la cual está reforzada por el uso de “*impediments*”. Ciertos traductores han advertido la neutralidad lograda y han decidido adjetivar la “unión”; Maristany, por ejemplo, utiliza “fiel” teniendo en cuenta que la fidelidad es una característica saliente, aunque no exclusiva, del matrimonio, y Velasco y Rojas, para nuestra sorpresa, decide incluir la palabra “simpática”. Las versiones de Maristany y Montezanti recurren al mantenimiento de “impedimentos”, que tal como señala Montezanti (2004: 195), es el término empleado por la Iglesia para referirse a los obstáculos que puedan mediar para la realización del sacramento. La referencia al matrimonio es más fuerte aun en el caso del doblaje ya que elige “enlace”, encontrando así un equivalente más específico. No coincidimos con el comentario de Velasco y Rojas, el cual define a este soneto como una “glorificación del matrimonio”, porque en nuestra opinión, no se trata necesariamente de una unión matrimonial; y creemos que se debe retener cierta alusión al mismo puesto que remite a la eternidad del amor, idea central del poema.

Con respecto a la traducción de “*true minds*”, la mayoría de las elecciones coinciden en el sustantivo “almas”, con la excepción del subtítulo que usa “espíritus”, capturando la esencia inmaterial de la relación amorosa. Sin embargo, el adjetivo “*true*” ha generado numerosas variantes: “amadoras” (Caro), “sinceras” (Montezanti, 1987/2004) “fieles” (Rovira-Beleta) “puros” (subtítulo) y “verdaderas” (Montezanti, 2011); todas ellas dan fe de la versatilidad del significado del original en inglés y han obligado a los traductores a trasladarlo guiados por su propia interpretación general del poema. Cada uno realza la característica distintiva del amor según su visión: la sinceridad, la fidelidad, la pureza o la honestidad.

- “an ever-fixed mark”

En la mayoría de los casos, la traducción de “*mark*” está altamente influida por las imágenes náuticas que la rodean y que definen el pasaje de una palabra en inglés bastante amplia en su significación (debido a su cantidad de acepciones) hacia una específica del contexto marítimo. La permanencia que, según el yo lírico, caracteriza esta señal –y por supuesto al amor, del que es metáfora– es equivalente a la inmovilidad de la señal que ilumina el rumbo de las barcas durante la noche, por lo que muchos traductores eligieron “faro” o “fanal” como reemplazante de “*mark*”. Esta interpretación del sustantivo está justificada por la metáfora siguiente, que se vale de la estrella que guía a los marinos para definir el amor, cuyo valor es incalculable. De esta manera, se refuerza la unidad temática del cuarteto, que es la ilustración de la inmutabilidad y el valor del sentimiento, a través de las imágenes náuticas.

No obstante, también se pueden observar otros procedimientos en los textos de Maristany y en la versión coloquial de Montezanti. El primero decide eliminar la imagen visual mencionada y la reemplaza con una expresión abstracta sobre la constancia y la fuerza del amor, dándole prioridad al contenido sobre la forma: “El amor verdadero es tan constante”. En este caso, el cuarteto pierde la homogeneidad y la coherencia que caracterizan al original y a la mayoría de los textos en español, en que estas imágenes dominan los cuatro versos. Por su parte, Montezanti (2011: 7) realiza su elección guiado por el propósito que rige esta edición de los sonetos, que es el de utilizar la variedad de español que denomina “coloquial rioplatense”, para el cual decide incluir frases populares, a pesar de lograr “un efecto antipoético” (Montezanti 2011: 11). Por tanto, en su versión, se observan una frase típica de la lengua oral como es “claro que no”, y las expresiones populares “bien clavada” y “no se le mueve un pelo” para aludir a la firmeza de la “marca”, que es el amor. Ha decidido transparentar el sustantivo “marca”, preservando así el parentesco con “*mark*”. Éste es un ejemplo de “traducción fonémica” (Lefevre 1975).<sup>6</sup>

- “Time's fool”

La aparición del Tiempo es saliente en este cuarteto debido a su personificación, que se logra a través del uso de la mayúscula y la capacidad de dominio sobre “*fool*”, cuya traducción ofrece principalmente dos alternativas. En algunos textos, la elección está condicionada por una de sus acepciones, que se refiere al hombre encargado de entretener y hacer reír reyes o personas importantes. En consecuencia, se utiliza “bufón” o “payaso” (Montezanti 1987/2004 y 2011) teniendo en cuenta que el amor no se somete al tiempo de la manera en que el bufón se somete a su señor. Otros eligen la imagen del “juguete” (Velasco y Rojas, Caro y Maristany) para ilustrar el sometimiento respecto de su dueño. De todas maneras, la idea central es mantenida: el tiempo no puede actuar ni influir sobre el amor; sólo que cada texto encuentra su particular modo de expresarlo.

- “rosy cheeks and lips”

Su traducción varía considerablemente debido a que son símbolos de la belleza física, que se desvanece con el paso del tiempo, a diferencia del sentimiento verdadero. Los tres traductores más tempranos de la selección mantuvieron “labios” y “mejillas”, aunque alterando el orden de estos sustantivos. Velasco y Rojas mantiene un equivalente literal (“de rosa”), mientras que Caro selecciona más libremente el adjetivo “florido”, conservando sólo la connotación positiva de éste. La transposición demuestra la orientación de las traducciones hacia el contenido, que tiene preeminencia sobre la forma. Las traducciones que intentan trasladar también la forma del soneto se toman más “atrevimientos” ya que tienen en cuenta consideraciones como el ritmo y la rima. Maristany, por su parte, omite el adjetivo, al igual que Montezanti, quien en su primera versión mantiene “el labio” y en su segunda lo reemplaza por “la cara”.

- “his bending sickle”

La personificación del tiempo en el soneto está profundizada en el verso 10, al convertirlo en poseedor de una hoz curva que ataca la apariencia física de los amantes. La posesión de este objeto, además, acerca el Tiempo a la imagen convencional de la muerte

<sup>6</sup> Esta estrategia se utiliza también en el pasaje de “*remover*” a “*removedor*”.

personificada y resulta inevitable el paralelismo dado que ambos producen efectos dañinos. Sin embargo, la constancia del amor no se altera, según afirma el yo lírico.

Llamativamente, de las cinco traducciones que se ocupan de la totalidad del soneto, sólo dos han trasladado esta personificación, cuya alusión a la muerte resulta significativa. Velasco y Rojas, decide mantener este recurso y transmite de manera más clara el contenido sobre el alcance del Tiempo, que es su principal preocupación (“el amor no es juguete del tiempo, por más que éste destruya con su corva guadaña”). La primera traducción de Montezanti también la utiliza y profundiza la debilidad del cuerpo frente al poder del Tiempo con el verbo “abatir” (“si el labio / al corvo alcance de su hoz se abate”). En la traducción de Maristany, el sometimiento al Tiempo es evidente a través del uso del verbo “doblegar”, a pesar de omitir la alusión a la muerte con el uso de la guadaña. Su poder se hace evidente más adelante también, cuando Maristany le otorga al Tiempo un “reino”.

- “the edge of doom”

La variedad es la característica saliente de la traducción de esta frase que explicita la duración del amor. Existe una gran cantidad de equivalentes en castellano que cumplen la misma función desde el punto de vista semántico, y los traductores la aprovecharon creativamente para no descuidar otros requerimientos. Velasco y Rojas la traslada como “el fin de las edades”, mientras que Caro omite esta frase y se conforma con caracterizar el amor como “eterno”. Según Maristany, el amor vence la “muerte”. Montezanti utiliza dos frases diferentes. En la primera traducción, elige un equivalente más literal, como “el postrero juicio” y, en la coloquial, busca una frase más vaga como “el final”.

### **El yo lírico**

En el soneto shakespeariano, éste se vuelve visible en el inicio y el cierre del poema. En el primer caso, pone de manifiesto que es él quien cree en la persistencia del amor frente a los obstáculos. De esta manera, se desprende que lo que sigue también es su convicción. La primera persona no está siempre presente en el primer verso de las traducciones, quizás porque, pese a su ausencia, está implícito que son la expresión de sus opiniones y sentimientos. Otra de las posibles razones para la utilización de la tercera persona (Velasco y Rojas, “Nada hay que admita impedimentos”; y Montezanti 2011, “Que la unión de dos almas verdaderas / no admita impedimentos”) y de la segunda (1987/2004, “No dejéis que la unión de almas sinceras / admita impedimento”) en reemplazo de la primera en las traducciones de los sonetos completos puede ser la presencia reiterada del poeta en el resto de estos poemas, con los cuales los lectores ya están familiarizados.

Aunque explicitar el yo lírico sea prescindible, creemos que su inclusión es importante por “su lugar” en el contexto de toda la obra, especialmente donde ese yo lírico entra en relación con otros personajes, por ejemplo, cuando exalta la belleza del joven del cual es devoto. Resulta sorprendente que son las traducciones aisladas (Maristany, Rovira-Beleta y el subtítulo) de este soneto las que mantienen este “yo” resaltando su presencia, a pesar de que los lectores o los espectadores no conozcan sus características. En el caso de las traducciones audiovisuales, la presencia de la primera persona ayuda en el proceso de identificación con los personajes que la recitan a dúo. Así, los espectadores pueden asociar los sentimientos del “yo” con los de Willoughby y Marianne, transformando el soneto en símbolo de la unión entre ellos hasta su separación.

La primera persona está presente en el cierre de todas las traducciones. El pareado final se centra en el yo lírico, que desafía a quien niegue sus ideas, reafirma su identidad como poeta y cuestiona la existencia del amor. Por lo tanto, resulta muy difícil evitarlo. Las dos primeras traducciones tienen en común el concentrarse en el yo lírico como ser enamorado,

omitiendo la referencia al acto de escribir como definición de la identidad poética y la reflexión sobre toda la humanidad carente de amor. En nuestra opinión, tales omisiones tergiversan el sentido del poema, ya que el yo lírico queda restringido en su ser. Por su parte, el trabajo de Maristany y el primero de Montezanti aparecen como re-traducciones más literales y acertadas del pareado porque transmiten el contenido fielmente sin descuidar la forma adoptada. Este último pone en juego procedimientos muy interesantes en su traducción “rioplatense”, que permiten trasladar el contenido mientras que sirven al propósito del traductor. En primer lugar, introduce la segunda persona “Si otra cosa pensás” para reemplazar una más abstracta como “*if this be error*” y refuerza el lazo con “*upon me proved*”, al volver la voz pasiva en activa “y me lo probás”. De esta manera el “yo” y el “vos” entran en una relación más estrecha y dialógica. Además, el voseo distingue esta traducción de las otras que adoptan el “tú” como forma literaria consagrada, otorgándole un tono “irreverente” (Montezanti 2011: 11). Por último, la traducción de la línea final también se despega de la literalidad al elegir “yo no soy el que soy” para “*I never writ*”, creando así una definición de la identidad del “yo” como escritor. Este “yo” no es otra cosa más que un poeta.

### Reflexión final

Este recorrido por las versiones en español del Soneto 116 nos ha permitido comparar diferentes elementos textuales derivados de las estrategias que utilizan los traductores, guiados por sus propósitos y los modelos de receptores que cada uno tuvo en cuenta. Diversos factores influyen en la necesidad de re-traducir el clásico poema.

Velasco y Rojas alude a la fidelidad de la traducción en el título de su obra, pero como hemos visto, ésta se atiene únicamente al contenido, ya que convierte la “poesía en prosa” (Lefevere 1975), desechando así la mayoría de los recursos formales de la versión en LO. Su propósito es académico y didáctico.

Caro recurre a una gran cantidad de modificaciones con respecto a la versión en LO, al crear su forma “analógica” y, en ciertos aspectos, “desviada” (Holmes 1988), que nos permiten clasificar su obra como una “interpretación” (Lefevere 1975). Se dirige a un lector hispanohablante familiarizado con el soneto “petrarquiano”.

Maristany combina la atención a la forma con el cuidado del contenido, impidiéndonos su encasillamiento en una sola categoría. Si bien reproduce muchos aspectos formales, no es completamente “mimética” ni completamente “analógica” (Holmes, 1988). Este traductor escribe desde un lugar de autoridad literaria, desde el cual selecciona “*Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa*”.

La primera versión de Montezanti alcanza una alta fidelidad a la forma, utilizando la “traducción rimada”, y al contenido, con ciertos ejemplos de “traducción literal” (Lefevere 1975). El resultado es un texto que se deriva tanto de la forma como del contenido originales. Su trabajo fue realizado en un marco académico, para lo que dedicó un profundo estudio de la obra completa y de aspectos formales, lingüísticos, semánticos y culturales dentro de ésta. Por otra parte, su segunda versión (la “rioplatense”) se aleja de la traducción convencional a través del uso de la lengua coloquial, que igualmente reproduce ciertos recursos estilísticos y transparenta ciertas palabras de la versión en LO, que podrían considerarse como instancias de “traducción fonémica” (Lefevere 1975). Ésta se presenta como experimental y también es objeto de estudio.

Rovira-Beleta, en principio, plantea una intención poética formal y léxica, cuyo mantenimiento en la totalidad de su traducción del poema es impedido por las restricciones impuestas por el doblaje (por ejemplo, la sincronización con el fraseo de los actores). Podríamos considerar su traducción mayormente “orgánica” (Holmes 1988). Intenta

transmitir un discurso poético al espectador de la película, pero luego se ve obligado a ceder ante los constreñimientos del formato en el que debe aparecer su trabajo.

En el subtítulo se descuida la forma concentrándose en la transmisión del contenido. Esta manera de traducir se asemeja al procedimiento de transformación de la poesía en prosa (Lefevere 1975), aunque no es exactamente igual, porque se encuentra limitado por los tiempos de recitado y por el espacio físico con el que cuenta en la pantalla (Díaz-Cintas 2002).

Estas consideraciones nos remiten a la riqueza lingüística con la que trabaja el traductor y de la que se vale para producir literatura en otra lengua, aportando valores textuales y culturales en el contexto de su recepción. Es cierto que hay ciertos elementos de difícil reproducción y los efectos alcanzados no son exactamente iguales, pero estas pérdidas no son suficientes para descalificar el esfuerzo del traductor literario que, como hemos visto en algunos casos, producen equivalentes poéticos meritorios y permiten que la cultura en lengua española disfrute del Soneto 116.

### Referencias bibliográficas

- Baker, M. y Braño, H. (2001), "Dubbing". En Mona Baker (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge.
- Díaz-Cintas, J. (2002), *La traducción audiovisual: el subtítulo*. Madrid: Almar.
- Holmes, J. (1988), "Part One: The Poem Translated". *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- Lefevere, A. (1975), *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum.
- Lever, J. W. (1956), "Shakespeare". *The Elizabethan Love Sonnet*. Londres: Methuen.
- Shakespeare, W. y Caro, M.A. (trad.) (1891), "Amor verdadero". En *Sonetos de aquí y allí. Traducciones y refundiciones*. Curazao: Bethencourt, 17.
- Shakespeare, W. y Maristany, F. (trad) (2006) [1918], "Soneto CXVI". En *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa*. Valladolid: Maxtor, 12.
- Shakespeare, W. y Montezanti, M. Á. (trad.) (1987), "Soneto 116". En *Sonetos Completos*. La Plata: UNLP. FAHCE, 117.
- Shakespeare, W. y Montezanti, M. Á. (trad.) (2004), "Soneto 116". En *Sonetos Completos*. Buenos Aires: Longseller, 140.
- Shakespeare, W. y Montezanti, M. Á. (2011), "Soneto 116". En *Solo vos sos vos*, Mar del Plata: Eudem, 146.
- Shakespeare, W. (2006), "Sonnet 116". En Taylor, G. y Wells, S (eds.), *The Oxford Shakespeare. The complete Works*. Oxford: Oxford University Press.
- Shakespeare, W. y Velasco y Rojas, M. de (trad.) (1877), "Soneto 116". En *Obras de William Shakespeare. Poemas y sonetos*, volumen 1. Madrid: Manuel Minuesa, 291.
- Thompson, E (1995), *The Sense and sensibility screenplay and diaries: the making of the film based on the Jane Austen novel*. Nueva York: Newmarket Press.
- Venuti, L. (1995), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge.

## APÉNDICE

### Texto original

- Shakespeare, W. (2006), “116”. En *The Oxford Shakespeare. The complete Works*. Edición de Gary Taylor y Stanley Wells. Oxford: Oxford University Press.

#### 116

Let me not to the marriage of true minds  
Admit impediments. Love is not love  
Which alters when it alteration finds,  
Or bends with the remover to remove:  
O no! it is an ever-fixèd mark  
That looks on tempests and is never shaken;  
It is the star to every wand'ring barque,  
Whose worth's unknown, although his height be taken  
Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks  
Within his bending sickle's compass come:  
Love alters not with his brief hours and weeks,  
But bears it out even to the edge of doom.  
    If this be error and upon me proved,  
    I never writ, nor no man ever loved.

### Traducciones analizadas

- Shakespeare, W. (1877), “Soneto 116”. En *Obras de William Shakespeare. Poemas y sonetos*, volumen 1. Trad. de Matías Velasco y Rojas. Madrid: Manuel Minuesa, 291.

#### Soneto 116

Nada hay que se oponga á [sic] la simpática union [sic] de las almas. No es amor el amor que ante un cambio varía, ó [sic] paga con un desvío otro desvío.  
Oh! no! [sic] El amor es un fanal permanente que contempla las borrascas sin estremecerse nunca; es la estrella fija de toda barca sin rumbo, astro cuya elevacion [sic] se mide, mas cuya fiel entidad es un misterio.  
El amor no es juguete del tiempo, por más que éste destruya con su corva guadaña los labios y mejillas de rosa; el amor no cambia con las horas y las semanas efímeras; no, tiene que ser siempre el mismo hasta el fin de las edades.  
Si es falso este juicio, si mi vida lo desmiente, jamás sentí el amor, jamás supe comprenderlo.

- Shakespeare, W. (1891), “Amor verdadero”. En *Sonetos de aquí y allí. Traducciones y refundiciones*. Trad. de M. A. Caro. Curazao: Bethencourt, 17.

### Amor verdadero

No, no aparta á [sic] dos almas amadoras  
Adverso caso ni cruel porfía;  
Nunca mengua el Amor ni se desvía,  
Y es uno y sin mudanza á [sic] todas horas.

Es fanal que borrascas bramadoras  
Con inmóviles rayos desafía;  
Estrella fija que los barcos guía;  
Mides su altura, más [sic] su esencia ignoras.

Amor no sigue la fugaz corriente  
De la edad, que deshace los colores  
De los floridos labios y mejillas.

Eres eterno, Amor: si esto desmiente  
Mi vida, no he sentido tus ardores  
Ni supe comprender tus maravillas.

- Shakespeare, W. (2006) [1918], “Soneto CXVI”. En *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa*- Trad. de Fernando Maristany. Valladolid: Maxtor, 12.

### Soneto CXVI

No admito que se pueda destruir  
La unión fiel de dos almas. No es amor  
El amor que no logra subsistir  
O se amengua al herirle el desamor.

El amor verdadero es tan constante  
Que no hay nada que pueda reducirlo;  
Es la estrella de toda barca errante,  
Cuya altura se mide, no su brillo.

No es juguete del Tiempo, aunque los labios  
Y mejillas dobléguense a su suerte,  
No le alteran del Tiempo los agravios,  
Pues su reino no acaba con la muerte.

Y si eso es falso y fuera en mí probado,  
Ni yo he escrito jamás ni nadie ha amado.

- Thompson, E. (1995), *The Sense and sensibility screenplay and diaries. Bringing Jane Austen's Novel to Film*. Londres: Bloomsbury Publishing.

MRS DASHWOOD  
Pray sit down, Mr Willoughby.

She indicates a chair but WILLOUGHBY sees a book lying on MARIANNE'S footstool, picks it up and - to her great delight - sits down on the stool at her feet.

WILLOUGHBY

Who is reading Shakespeare's sonnets?

Everyone answers at once.

MARIANNE/ELINOR/MRS DASHWOOD

I am. / We all are. / Marianne.

MRS DASHWOOD

Marianne has been reading them out to us.

WILLOUGHBY

Which are your favourites?

It is a general question but MARIANNE gaily commandeers it.

MARIANNE

Without a doubt, mine is 116.

WILLOUGHBY

Let me not to the marriage of true minds

Admit impediments. Love is not love

Which alters when it alteration finds,

Or bends with the remover to remove -

then how does it go?

MARIANNE

'O, no! it is an ever-fixed mark.'

WILLOUGHBY joins in the line halfway through and continues. ELINOR and MRS DASHWOOD exchange glances. Clearly, their contribution to this conversation will be minimal.

WILLOUGHBY

'That looks on storms' - or is it tempests? Let me find it.

WILLOUGHBY gets out a tiny leatherbound book.

WILLOUGHBY

It is strange you should be reading them - for, look, I carry this with me always.

It is a miniature copy of the sonnets. MARIANNE is delighted, and, mutually astonished at this piece of synchronicity, they proceed to look up other favourites, chatting as though they were already intimates. (...)

- Versión subtitulada (traductor anónimo)

“No dejéis... que ponga impedimentos

a la unión de espíritus puros.  
El amor no es amor  
si se altera con un cambio...  
o se perturba con el perturbador--”

¿Cómo sigue?

“¡Oh, no! Es un faro inamovible...  
- ...que enfrenta tempestades--  
- Que enfrenta tormentas y jamás tiembla--”

- Versión doblada al español (Quico Rovira-Beleta,<sup>7</sup> trad.)

“Permitid que no admita impedimentos  
ante el enlace de las almas fieles  
No es amor un amor que cambia siempre por momentos  
o a distanciarse en la distancia tiende”

—¿Y luego cómo sigue?

“Oh, no. Es un faro imperturbable que contempla  
las (torm...) tempestades y nunca se estremece”

- Shakespeare, W. (2004) “Soneto 116”. En *Sonetos Completos*. Trad. de Miguel Ángel Montezanti. Buenos Aires: Longseller, 140.

## 116

No dejéis que la unión de dos almas sinceras  
admita impedimento. Amor no existe  
si con alguna alteración se altera  
o si al hallar obstáculos desiste.  
Oh, no: es el faro que el camino marca  
que mira las tormentas inmutable:  
es estrella de la errabunda barca  
de valor, no de altura, inmensurable.  
No es del Tiempo bufón, porque si el labio  
al corvo alcance de su hoz se abate  
no le hacen meses al Amor agravio  
y hasta el postrero juicio vive y late.  
Si esto resulta error, y me es probado  
yo no escribí jamás, y nadie ha amado.

---

<sup>7</sup> Hemos rastreado la empresa que se dedicó al doblaje de esta película en España, S&S, hasta llegar al nombre de la persona encargada de la tarea. Lamentablemente, no siempre se logra identificar a quien realiza este tipo de traducciones, como nos ha sucedido en el caso del subtítulo. En la página web de la Universidad Autónoma de Barcelona, se encuentra el currículum abreviado de Rovira-Beleta, en el que se menciona la presente traducción: <http://metav.uab.cat/acc/pagina.php?cod=23>

- Shakespeare, W. (2011), “Soneto 116”. En *Sos vos sos vos*. Trad. de Miguel Ángel Montezanti. Mar del Plata: Eudem, 146.

### 116

Que la unión de dos almas verdaderas  
no admita impedimentos. No hay amor  
si con alguna alteración se altera  
o si se quita con removedor.  
Claro que no: es marca bien clavada  
ni un pelo se le mueve en la tormenta  
es una estrella de la senda errada.  
No es payaso del Tiempo: aunque la cara  
se aje con las arrugas de los años  
el buen amor no pone mala cara  
y hasta el final se aguanta todo el daño.

Si otra cosa pensás, y me es probado  
yo no soy el que soy, y nadie ha amado.