

En edición: *Actas del II Coloquio Internacional «Escrituras de la Traducción Hispánica»*. San Carlos de Bariloche, 5-7 noviembre 2010, Albert Freixa y Juan Gabriel López Guix (eds.), 2011. ISBN: 978-84-694-0265-8.
URL: <http://www.traduccionliteraria.org/coloquio2/actas.htm>

URL del documento:

<http://www.traduccionliteraria.org/coloquio2/actas/Serrano.pdf>

***Hamlet* y el verso en español. Alrededor de la traducción de Tomás Segovia**

Pedro Serrano

La nueva edición de *Hamlet* hecha por Ediciones Sin Nombre y la UAM retoma y amplía la traducción hecha por Tomás Segovia dentro del ambicioso proyecto de Marcelo Cohen para Norma.¹ A la traducción corregida y al prólogo que aparecía en la primera edición, hay que añadirle un epílogo de Juan Villoro. Estos tres elementos juegan alternadamente produciendo no tanto ecos sino iluminaciones que, además, alumbran otras cámaras de la historia, de la literatura y de la lengua de las que resulta imprescindible hablar.

Tomás Segovia dice al inicio de su prólogo que este libro «no pretende en absoluto ser una edición erudita, académica o educativa». Y en efecto, no lo es, aparentemente, porque es mucho más que eso. La lectura de su *Hamlet* es en primer lugar un placer, en el que se paladean distintos caramelos de la lengua española, con sabores sabiamente alternados, de una materia densa y a la vez fresca, y precisamente por eso es un revulsivo de muchas cosas aceptadas sin pensarlas bien, sobre *Hamlet*, sobre la traducción, y principalmente sobre la naturaleza del verso en español. Su rendición del emblemático «To be or not to be, that is the question», que Tomás Segovia traduce como «de eso se trata», por ejemplo, le da un giro a la expresión en español, que no resalta sólo por su novedad y diferencia, sino que, por su pertinencia incontestable, afecta la interpretación completa del monólogo de Shakespeare. La expresión es un hallazgo, una

1. William Shakespeare, *Hamlet*, traducción y prólogo de Tomás Segovia, epílogo de Juan Villoro, Ediciones Sin Nombre-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2009, 352 pp.

afirmación de la lengua y una fidelidad al sentido. Porque «that is the question», en el monólogo de Hamlet, como señala Segovia, responde a la pregunta de si vale la pena estar vivo o no, una pregunta que, como bien describe Eliot en su ensayo sobre *Hamlet*, nunca levanta de un nivel adolescente, pero su trascendencia en el individuo creador lleva a acciones abismales. Dice Eliot en su travieso ensayo que «Hamlet (el hombre) está dominado por una emoción que es inexpresable, porque *excede* [it is in excess] a los hechos tal como aparecen». Ese exceso es abismal y, aunque lo que Eliot pretende es minusvaluar un poco la obra de Shakespeare, no se deja escapar, ni esquivar, el horror que representó y, quizás la salvación vital que fue. Con *Hamlet*, dice Eliot, «Shakespeare enfrentó un problema que era demasiado para él. Por qué lo intentó es un misterio insoluble; bajo la compulsión de qué experiencia quiso él intentar expresar lo horrible inexpresable, nunca lo podremos saber.» Y eso es lo que, con una sola pincelada, Tomás Segovia ha puesto sobre la mesa en su *Hamlet* en español. Como dice Yves Bonnefoy en la defensa que hace de su propia traducción de *Hamlet* al francés, es necesario «aproximarse y al mismo tiempo mantenerse a distancia de las realidades oscuras y peligrosas, en un momento de conjuración».²

No ha sido fácil elección, por el arado de la costumbre, por la identificación conocida. Su elección en este caso en particular nos da idea del empuje ejercitado por Tomás para hacer de *Hamlet* una obra en donde, en español, jueguen simultáneamente el peso de autoridad del clásico inglés, lo siniestro que hay en su búsqueda, y también su alegre disparpajo, pues no otra cosa es lo que hace a un clásico, clásico. La solemnidad siempre termina por encogerse. Al leerlo u oírlo sigue por supuesto reverberando la palabra «cuestión», no tanto del original, sino principalmente del legado en que ha cristalizado este verso en nuestra memoria en español, pues de eso se trata la continua soba que las lecturas, críticas y traducciones hacen de un poema, y que es lo que lo justifica, ya sea en su propia lengua o en traducción. Pero a la vez que eso, la innovación se abre a una naturalidad antes insospechada, de un calado perfectamente natural en español. Es tal su contundencia que Juan Villoro no ha dudado en utilizarlo como título de su libro de ensayos.

2. Yves Bonnefoy, «Transposer ou traduire Hamlet», en *Théâtre et Poésie. Shakespeare et Yeats*, París, Mercure de France, 1998.

El trabajo de Tomas Segovia es un ejemplo de maestría en el ejercicio de la traducción, una máquina mágica de relojería verbal, trayendo a nosotros un Shakespeare a la vez legible y clásico. «Se propone —dice Segovia— sobre todo un máximo de legibilidad y frescura; unos textos más para gozarlos que para instruirse, encaminados idealmente a hacer entrar al lector en el mundo de la obra, absorber la experiencia del modo más inmediato posible, mucho más que a hacerle acumular conocimientos sobre ella.» Y eso que vemos aventado en el ejemplo citado, tiene un ejercicio continuo, con muchas variantes. Por ejemplo en los refranes: cuando Rosencratz le dice a Hamlet que el rey le dio su palabra de que Hamlet lo iba a suceder, éste contesta «Ay, but, sir, “While the grass grows,” —the proverb is something musty», a lo que Segovia traduce: «Sí, pero del plato a la boca... el refrán enmohece». Súbitamente, uno está escuchando a Shakespeare a la vez que está mirando la boca abierta de la vieja chimuela en un dibujo de Ribera.

El prólogo que antecede a la traducción, en ningún modo fácil, es un ejercicio sobriamente académico pero también profundamente ilustrativo. En él Tomás Segovia despliega todo su conocimiento de métrica, y avanza ideas muy firmes sobre la prosodia del español. No voy a entrar aquí en sus detalles, que son intensamente elaborados y que recomiendo no prescindir a la hora de leer este Hamlet, pero sí quiero señalar uno de sus argumentos principales. Segovia nos hace ver simplemente que el ritmo del español no es como nos lo enseñaron. O no es sólo así. Hay en la lengua cadencias poéticas a los que quizás nos hemos desacostumbrado, o que el peso del aprendizaje, más que de la tradición, ha querido someter a metros fijos, pero que están ahí, desde el principio de la versificación en español, moviéndose, y que él recupera y ejercita en su versión de *Hamlet*. En su ensayo Segovia muestra como volvió a aparecer en el verso del siglo xx, tanto en el libre como en el liberado, y demuestra de paso cómo todos los metros de Shakespeare aparecen en los poemas del mexicano Ramón López Velarde. Pero lo más interesante, nos hace saber Segovia, no es porque López Velarde trabajara el verso blanco inglés en español, por supuesto, sino porque esa rítmica que consideramos tan particular del verso inglés ya existía en nuestra lengua y en nuestro paladar.

El español es, como el inglés pero en sentido contrario, una lengua híbrida, mitad latina y mitad germánica, y por eso mismo la ductilidad

rítmica de una se puede dar, se da de hecho, perfectamente en la otra. Y eso es lo que demuestra Segovia al traducir a Shakespeare, pero antes lo muestra en los versos de un poeta en castellano. Porque lo que López Velarde intenta en español ya estaba en la lengua desde el principio, y es la razón por la cual los primeros poemas castellanos, como el *Cantar del Cid* por ejemplo, tienen una rítmica, más que una métrica. Sólo con el paso del tiempo, y la influencia francesa, fue el verso en español encajonándose en métrica fija, es decir enajenándose en el sistema silábico con el que estamos acostumbrados a contar los versos. Por supuesto que toda la tradición poética del siglo xx es de agradecer, pero muchas cosas ya estaban ahí desde los orígenes. Sólo que era necesario regresar a esa liberación para poder ejercer en español un verso de más pleno sentido y de mayores resonancias.

Esto, dicho sea de paso, permite algo que podemos corroborar en muchas traducciones de poesía contemporánea, que pasan muy fielmente de otras lenguas a la nuestra, y es muestra indudable de que el español se ha liberado de los corsetes o corchetes de una métrica fija. Pero lo que Segovia nos permite descubrir es que esta naturalidad de la traducción, en muchos casos, no es resultado de que esté pasando algo nuevo en español, sino que es posible por la simple razón de que ya estaba ahí, no sólo en las posibilidades de la lengua, que también las tiene, sino en sus palpables realizaciones. La ductilidad rítmica que encontramos en traducciones y también en poemas originales actuales viene de algo que estaba sucediendo hace mil años en la lengua, pero que nos cuesta trabajo aplicar a momentos paralelos de la historia, por ejemplo a Shakespeare, porque nos educaron a leerlo y a leer nuestra tradición de otra manera. Así que volvamos a la traducción de Tomás Segovia. «Lo que yo quiero —dice Segovia en su prólogo— no es que mi texto sea muy bello, o ‘muy bueno’, sino que, siendo enteramente español, sea a la vez ‘muy Shakespeare’. Esa fidelidad me lleva a traducir en prosa toda la prosa, en verso blanco todo el verso blanco y en verso rimado todo el verso rimado.» ¿Cómo se puede ser a la vez muy Shakespeare y muy español? Muy fácil: descubriendo, como lo hace Tomás, que la rítmica de Shakespeare ya estaba en nuestra lengua.

De esta manera, Segovia demuestra con su traducción y argumenta con su prólogo, que el verso español es mucho más flexible de lo que

muchos creen, y no sólo eso, sino que el octosílabo, que se considera el verso respiratorio y fundacional de la lengua, es sólo uno de sus alientos. Para que se entienda lo que quiero decir voy a poner un ejemplo distinto y opuesto, una regresión a ritmos falsificados. Hace no mucho el poeta español Antonio Colinas publicó una versión muy suya de algunos versos del *Poema del Cid*, es decir, en sentido estricto, una traducción, que dice así:

De los ojos de mío Cid	mucho llanto va brotando.
Volví atrás la cabeza	mientras los iba mirando.
Veía puertas abiertas	y postigos sin candados.
Vacías están las perchas	sin pieles y sin mantos
y sin halcones y	sin los azores mudados. ³

Si los leemos o escuchamos, reconocemos por supuesto un ambiente, un ritmo, una tradición. Pero no la del *Poema del Cid*, sino la la del Romancero, es decir, de una métrica posterior a su escritura, y para colmo ajena a ella. El poema no está actualizado sino también atraído, o más bien forzado, a acomodarse en el octosílabo, es decir, en una métrica regular que apareció en español varios siglos después de su escritura. Para entender esto hay que ir a un ejemplo más cercano a nosotros en el tiempo.

La ocupación hecha por parte del octosílabo de la métrica popular durante el siglo XII es equivalente a lo alcanzado por algunos de los corridos de la Revolución mexicana, que están escritos en endecasílabo. «En lo alto de una abrupta serrañía, acampado se encontraba un regimiento», dice el corrido de *La Adelita*, uno de los más famosos de la Revolución mexicana. Muchos han querido ver en él la mano de un autor ilustrado, sin darse cuenta de que, a principios del siglo XX, el endecasílabo era ya perfectamente natural en la versificación popular. Efectivamente, como defiende Nicanor Parra, el endecasílabo es el verso moderno natural del español. Moderno, es decir del cambio de siglo pasado, no del actual. Lo que quiero decir con esto es que, no porque el endecasílabo haya tomado carta de naturalización completa en todos los niveles del verso en castellano, vamos entonces a poner el Romancero en

3. Antonio Colinas, *Nuestra poesía en el tiempo (Una antología)*, Madrid, Siruela, 2009.

endecasílabo, ejercicio equivalente al que realizó Colinas con el *Poema del Cid*.

Vale la pena regresar a los versos originales, para ver algunos pliegues y cadencias de sabor inigualable que el ejercicio realizado por Colinas simple y llanamente alisa y borra, como en las peores traducciones. El *Poema del Cid* dice, en el original:

De los sus ojos tan fuerte mientras llorando,
tornaba la cabeza e estabalos catando;
vio puertas abiertas e uzos sin cañados,
alcandaras vazias sin pieles e sin mantos
y sin falcones y sin adtores mudados.

Los acomodados y desacomodados rítmicos del poema, efectivamente, se acercan a veces a la versión de Colinas, pero también se alejan. Y ese alejamiento, que es crucial para la tonalidad emocional que el poema comunica, en la versión de Colinas desaparece. Al acomodarse demasiado a la métrica tradicional, a su acostumbramiento, el *Poema del Cid* deja de ser el *Poema del Cid*, y se vuelve una versión pasada por las manos de un Pierre Menard del siglo xx. Es decir, la traducción que hace Colinas no es sólo una modernización de los versos del *Poema del Cid*, sino su domesticación. Por eso, al final resulta mucho más vigente el original que su adaptación.

Me he alargado en este ejemplo aparentemente tan alejado de nuestro tema, porque muestra con claridad los alcances de la traducción de Tomás Segovia. Su *Hamlet*, al revés que el *Cid* de Colinas, es a la vez fiel al original y fiel a nuestra lengua. «La tentativa —dice Segovia en el prólogo— es dar a mi lector hasta donde sea posible todo lo que a mí me da el texto inglés. Así, soy fiel hasta el fanatismo a ese texto: nunca lo “corrijo”, o lo “explico”, o le “ayudo”». Esto lo dice uno de los grandes traductores de nuestra lengua, de Ungaretti a Nerval y de Lacan a Bloom. Intuyo que traducir *Hamlet* significó el reto de toda una vida dedicada a la poesía, a la traducción y a la enseñanza. Como él mismo ha comentado, se preparó para traducir *Hamlet* traduciendo primero el libro *Shakespeare. La invención de lo humano* del crítico estadounidense Harold Bloom. Es interesante señalar cómo, en este libro, la rendición de los versos es forzosamente otra, más explicativa, más literal, más ne-

cesariamente académica, porque el sentido de su lectura es otro. La del traductor es una labor que, por su natural discreción, disfraza u oculta a quien lo hizo, pero que es central para la propia tradición de una lengua. Gracias al prólogo de Tomás Segovia, que lo disecta, recuperamos en este libro su labor. Pues sin el bagaje que ahí se muestra este libro simplemente no existiría. Esta diferencia entre sus dos versiones, la del poema en sí y la de los ejemplos que usa Bloom, me lleva a otro punto.

Hay, en mi parecer, dos maneras extremas de traducir un clásico. Una, que sirve para la enseñanza, respeta escrupulosamente la literalidad del texto, desdobra sus ambigüedades, las sustituye por explicaciones. La otra, que se suele servir para la escena, se permite todas las libertades posibles y necesarias para esa y sólo esa actualización. Pero la gente de teatro no se suele permitir las mismas libertades con una obra de Lope que con una traducción. Creo que hay aquí un hueco que es importante recuperar y hurgar en él, porque significa la vigencia en todos sus sentidos de la obra dramática, y esta es la traducción poética, sea hecha en francés por Bonnefoy o en español por Segovia. La traducción poética, que es como una alfombra mágica, imbricada a la vez en la lengua y la tradición original y en la lengua y la tradición a la que se le rinde, y que lo que alcanza es la plasmación de una realidad más cierta pero a la vez más difícil de exponer, es decir la de una continuidad cultural mutua, lo que Seamus Heaney señala en el título de su último libro al llamarlo «Human Chain». La traducción verdadera, la llamo yo, la más fiel, quizás diría Segovia, tiene no sólo una efectividad más prolongada, sino, me atrevería a decir, refundadora. En este sentido, el *Hamlet* de Tomás Segovia puede ser utilizado en un recinto académico, porque su fidelidad al texto es proverbial, pero también puede servir para una representación teatral, porque su efectividad dramática también lo es. Una versión como la de Tomás Segovia de *Hamlet* hace para nosotros lo que hizo San Jerónimo con la Biblia en latín, o los traductores de la del rey Jacobo en inglés. Es decir, nos lo hace nuestro. Esta traducción es parte ya de nuestra tradición, de nuestra lengua y, lo que es más importante, de nuestra poesía. Por eso mismo es imprescindible. De la misma manera que lo es el *Cantar de los Cantares* en la versión de Fray Luis de León.

Veamos ahora los versos que siguen a la pregunta famosa, que son de lo más conocido del poema, para ver la consistencia del trabajo de Segovia:

Hamlet: Ser o no ser, de eso se trata.
Si para nuestro espíritu es más noble sufrir
las pérdidas y dardos de la atroz fortuna
o levantarse en armas contra un mar de aflicciones
y oponiéndose a ellas darles fin.
Morir para dormir; no más ¿y con dormirnos
decir que damos fin a la congoja
y a los mil choques naturales
de que la carne es heredera?
Es la consumación
que habría que anhelar devotamente.
Morir para dormir. Dormir, soñar acaso;
sí, ahí está el tropiezo: que en ese sueño de la muerte
qué sueños puedan visitarnos
cuando ya hayamos desechado
el tráfago mortal,
tiene que darnos que pensar.
Esta es la reflexión que hace
que la calamidad tenga tan larga vida.

Como señala Eliot, y como reafirma Bonnefoy, «el objeto Hamlet está mal construido», es un «tropiezo», como pone Segovia en este monólogo. Pero esa mala construcción es su profundidad, o su abismo. No la adolescencia, sino la interrogante que conduce al suicidio.

Si ya intenté mostrar de qué manera los sabores rancios se mezclan con otros más de alcantarilla, produciendo un sabor inusitado, quiero mostrar ahora, para terminar, porque también contribuye a su vigencia, la golosa manera en que Tomás Segovia trae al español la naturalidad plástica y la amplitud métrica del verso de Shakespeare, en unos pocos ejemplos distintos. En el siguiente parlamento de Laertes podemos ver cómo la flexibilidad del verso inglés es atraída al español, en un juego de ritmos de tal ductilidad que lo que se dice es romance fluido y prosa desatada.

Laertes: I will do't:
And for that purpose, I'll anoint my sword.
I bought an unction of a mountebank,

So mortal that, but dip a knife in it,
Where it draws blood no cataplasm so rare,
Collected from all simples that have virtue
Under the moon, can save the thing from death
That is but scratch'd withal: I'll touch my point
With the contagion, that, if I gall him slightly,
It may be death.

Laertes: Así lo haré,
y para ese propósito untaré mi florete:
compré un unguento a un charlatán,
que es tan mortal, que con meter en él
la punta de un cuchillo, si hace sangre,
no hay cataplasma tan perfecta,
hecha juntando cuantos simples tienen virtud bajo la luna,
que salve de la muerte a quien reciba de él
tan sólo un arañazo: pondré en mi punta un toque
de esa infección, que si le rozo apenas,
bien puede ser la muerte.

Si en los versos anteriores Tomás Segovia ha alcanzado una naturalidad del verso en español en la que no nos sentimos ni extraños ni extrañados, sino perfectamente a gusto en nuestro paladar, también, si de eso se trata, se decanta hacia el verso tradicional, como cuando hace decir a Ofelia:

Porque el lindo petirrojo
ha de ser mi único amor

que es como traduce «For bonny sweet robin is all my joy».

O cuando escribe esta mágica canción tradicional de los siglos de oro en boca de ella, en realidad de la completa autoría de Tomás Segovia, pero ya integrado a nuestro *Hamlet*:

Mañana es el día de san Valentín,
mañana es el día,

y yo virgencita frente a tu ventana
tu novia sería.
Despierta la rosa, revista sus galas,
ha abierto su puerta;
entre la doncella, que nunca saldrá
por la puerta abierta.

Alcanzar esa ductilidad del verso es obra necesaria si se quiere ser fiel a los tan diversos registros de Shakespeare. Porque así como se mece en las aguas suaves del Avon, digámoslo melancólicamente, también se avienta en las procelosas del barroco. De este modo, cuando Shakespeare hace decir a Hamlet:

Oh, from this time forth,
My thoughts be blood, or be nothing worth!

Segovia traduce:

Oh, desde ahora, si no son sangrientos
no valgan nada ya mis pensamientos,

que me llevan no sólo a Shakespeare, sino también a «y su epitafio la sangrienta luna» de Quevedo. Porque así es el proceso de integración, paladeo y reconstrucción de la tradición poética en una lengua: incorporando, interrogando, suplantando. Sin estas tres cosas no hay traducción válida, como tampoco habría poesía efectiva, en la lengua que sea y de quien sea. Lo que Tomás Segovia ha hecho es meterse en el cuerpo y alma y ropaje tanto de Hamlet como de Shakespeare y desde allí, pero en español, lanzar las mismas estocadas

La última joya de este libro es el «Epílogo» de Juan Villoro, un emocionado recorrido por su experiencia personal no sólo con la traducción de Tomás Segovia sino con la totalidad de la obra de Shakespeare, en la que se adentró de la mano de Harold Bloom, cuando asistió a su seminario en Princeton. Su texto nos amplía las insidencias que Hamlet tiene en nuestra cultura, como por ejemplo el título de un libro de Augusto Monterroso, *Lo demás es silencio*. Juan tenía a la mano todas las herramientas para realizar esta labor con enriquecido gozo, salpicada su escri-

tura de experiencias personales como una pierna rota o la otra metida en las rotativas del diario *La jornada*. Su lectura del libro es perspicaz y nos ayuda a explicarnos el asombro de una traducción. Dice Villoro:

Como expresó Benjamin, la traducción roza el misterio. Acaso el mayor hallazgo de un traductor consista en crear la sensación de que es el idioma y no un caprichoso artífice quien encuentra las soluciones. La voz que recibe el texto sumerge su tono personal y arroja un resplandor lejano, similar al que tiñe el horizonte cuando el sol ya se ha alejado. Esa modesta luz sugiere que el idioma brilla por su cuenta.

No otra cosa sucede con el creador, me atrevería a añadir. La sección final de su ensayo es una muy interesante reflexión sobre la dubitación, las acciones y las palabras de Hamlet. Es sintomático que para ello Villoro recurra invariablemente a las palabras de Shakespeare, siempre en boca de Tomás.

Hay tres cosas más que sólo voy a mencionar, para no extenderme más, y que tienen que ver con las apropiaciones, trasmutaciones y recomposiciones que sufre el traductor. La primera está relacionada con la definición que hizo Eliot de *Hamlet* como una obra emocionalmente inmadura. La segunda con el hecho conocido de que Shakespeare escribe *Hamlet* poco tiempo después de que muere su único hijo, Hamnet, y que mediante digamos una hipálage, vuelve en la obra deudo al hijo del padre. Y la tercera con la personificación en el traductor, a la hora de emprender los versos, de una autoría, entrando en un mundo emocional que le es ajeno y al introducirse haciéndolo suyo. Tomás Segovia es un poeta que nació en España, que quedó huérfano muy pequeño, que salió al final de la guerra por los Pirineos hacia México, donde vio reconstituida una familia en casa de su tío, donde vivió, escribió y tuvo hijos. Todas estas experiencias están en el ejercicio de su traducción, como si la hipálage elaborada por Shakespeare se volviera del revés, se volviera a escribir, se volviera inteligible. La vivencia de Tomás Segovia, con respecto a estos tres puntos, al recorrer los parajes emocionales de *Hamlet*, está indudablemente presente en esta traducción, en esta escritura magistral.