

PUJANTE, Angel-Luis, trad. y ed. **Romeo y Julieta**. Madrid: Espasa Calpe. Colección Austral. 1993. Pp. 176.

*Juan Carlos Hidalgo*  
*Universidad de Sevilla*

*Romeo Y Julieta* es quizá la obra shakesperiana más veces publicada en nuestro país. Desde 1780, cuando aparece la versión de Francisco de Rojas, proveniente del francés, la pieza ha sido objeto de numerosas traducciones, entre ellas las de Jaime Clark (hacia 1870), Marcelino Menéndez y Pelayo (1881), Luis Astrana Marín (1921), Alberto Manent (1960), José María Valverde (1967), o el Instituto Shakespeare bajo la dirección de Manuel Angel Conejero (1987), hasta llegar a la de Angel-Luis Pujante (1993), objeto de esta reseña. En 1988, Ángeles Serrano computaba 53 traducciones —39 firmadas y 14 sin firmar— vertidas tanto al castellano como al catalán o al vasco, con lo que la tragedia de los amantes de Verona se situaba a la cabeza de las traducciones de Shakespeare en España, seguida muy de cerca por *Hamlet*, traducido en 52 ocasiones, y, a mayor distancia, por *Macbeth* —39— y *Otelo* —28— (135-58).

Los distintos autores que han abordado durante los dos últimos siglos la traducción de *Romeo Y Julieta* se han guiado por criterios bien distintos: Menéndez y Pelayo, Astrana o Valverde utilizan la prosa exclusivamente, escudándose en la extrema dificultad que supone verter a nuestro idioma el verso shakesperiano (Instituto Shakespeare 81-82), mientras que Manent o el Instituto Shakespeare combinan verso y prosa en la misma medida en que lo hacen las ediciones inglesas: el primero utilizando el endecasílabo suelto y los segundos, el verso libre.

Pujante reproduce también con exactitud la distinción verso-prosa, pero aporta nuevas soluciones. Su traducción, según establece en la introducción, “aspira a ser fiel a la naturaleza dramática de la obra, a la lengua del autor y al idioma del lector” (36), siguiendo con ello la línea emprendida en sus anteriores trabajos como traductor de Shakespeare para Espasa Calpe. Dicha fidelidad le lleva a mantener, siempre que la prosodia castellana lo permite, las formas poéticas originales.

Mantienen su forma los sonetos del coro al comienzo de los dos primeros actos, al igual que el que dicen a dúo los amantes en su primer encuentro (I.v). Otros autores resuelven esto de modo distinto: Menéndez y Pelayo resume las intervenciones del coro y modifica aquello con lo que no parece sentirse cómodo; por ejemplo, el final del primer soneto:

What here shall miss, our toil shall strive to mend (I. Prol. 14),

lo transforma en

supliréis con vuestra atención lo que falte de la tragedia (179)

y las palabras del segundo prólogo:

Being held a foe, he may not have access  
To breathe such vows as lovers use to swear;  
And she as much in love, her means much less  
To meet her new beloved anywhere. (II. Prol. 912)

quedan reducidas a:

Ni él ni ella pueden declarar su anhelo (201).

Además de las libertades que se toma en estos y otros casos, Menéndez y Pelayo concluye el primer acto con la segunda intervención del coro —una opción también empleada por Blakemore Evans en su edición— en vez de mantenerla como prólogo al segundo acto, práctica común en la mayoría de las ediciones modernas de la obra. Astrana Marín sigue mucho más de cerca el original y, a pesar de las limitaciones inherentes a la transformación del verso inglés en prosa castellana, su versión es mucho más fiable. Así, el final del primer soneto lo traduce:

procuraremos enmendar con nuestro celo las faltas que hubiere (259)

y los versos citados del segundo se convierten en:

Como sea adversario, no puede tener acceso para alentarla con aquellas promesas que se escuchan entre amantes. Y ella del mismo modo enamorada cuenta aun con menos medios para verse en alguna parte con su recién amado. (272)

No obstante, el efecto dramático de la declamación coral, cuyo propósito, según Gibbons, es enfatizar la musicalidad verbal y mostrar las similitudes temáticas entre un soneto y esta pieza (43), se empobrece al no existir contraste formal entre las intervenciones en verso y en prosa.

El contraste sí está presente en las versiones de Manent y del Instituto Shakespeare, aunque con distintos resultados. Alberto Manent transforma el primer soneto del coro en una secuencia de 16 endecasílabos sueltos, el de los amantes

en una de 21 y el del segundo acto en otra de 20, tomándose en todos los casos licencias de traducción que no llega a justificar. El Instituto Shakespeare, por su parte, mantiene los 14 versos originales, pero, como en el resto de la obra, empleando el verso libre con la intención, según explican en nota, de “crear un espacio escénico solemne, adecuado al momento dramático” (96).

De las distintas soluciones, únicamente el Instituto Shakespeare conecta explícitamente su traducción con una concepción de la obra como espectáculo teatral. Esto no quiere decir que las demás versiones sean irrepresentables, ni que ésta sea la más idónea —pues también presenta licencias respecto al original difícilmente justificables—, pero sí muestra un importante avance en la traducción española de Shakespeare al tomar conciencia de los elementos teatrales junto a los literarios.

Angel-Luis Pujante tiene mucho más en cuenta al lector que al espectador, a juzgar por su opción en éste y otros casos. Los sonetos isabelinos se justifican si el traductor pretende ofrecer a quienes desconocen el inglés una recreación en castellano de las formas empleadas por Shakespeare, pero no parece encontrar explicación en una interpretación de la pieza como espectáculo, ya que el verso en escena pierde gran parte del efecto que puede producir sobre la página. Como señala Mauro Armíño, las traducciones “filológicas” como la presente tratan de mantenerse fieles, quizá en exceso, al texto inglés, pero pasan por alto “una imposibilidad, podría decirse que metafísica, de ajuste entre ambos idiomas” (12), lo que inevitablemente conduce a forzar algunas rimas y a omitir palabras por motivos rítmicos, con tal de mantener pura la expresión poética. Eso ocurre, por poner sólo un ejemplo, en el primer cuarteto del soneto de los amantes:

If I profane with my unworhiest hand  
This holy shrine, the gentle sin is this:  
My lips, two blushing pilgrims, ready stand  
To smooth that rough touch with a tender kiss. (I.v. 92-95)

que Pujante traduce:

Si con mi mano indigna he profanado  
tu santa efigie, sólo peço en eso:  
mi boca, peregrino avergonzado,  
suavizará el contacto con un beso. (69)

El traductor tiene que modificar el deíctico inglés de modo que rime con *beso*, con lo que se pierde la referencia catafórica del original, y eliminar varios adjetivos —*gentle, rough, tender*— que matizan considerablemente el parlamento.

No encuentran ese problema los autores que optan por romper la forma original en aras del contenido. Así, Astrana traduce:

Si con mi mano, por demás indigna, profano este santo relicario,  
he aquí la gentil expiación: mis labios, como dos ruborosos  
peregrinos, están prontos a suavizar con un tierno beso tan rudo  
contacto. (271)

y Manent:

Si yo profano con mi diestra indigna  
esta urna santa, deberé expiarlo:  
como dos ruborosos peregrinos  
mis labios borrarán y harán süave  
tan ruda falta con un tierno beso (47).

En ambos casos se recupera para el castellano los modificadores originales, sin violentar el texto, algo que Pujante no logra debido al corsé impuesto al contenido por las consideraciones de tipo formal.

Algo similar ocurre con el uso de pareados asonantados para verter el pareado rimado shakesperiano. Romeo es uno de los personajes que con más asiduidad usa esta forma, que resulta útil en su caracterización. Al encarnar al típico amante imbuido de convenciones petrarquistas, su reiterado uso de pareados —sobre todo en los tres primeros actos— no hace más que enfatizar su pose “poética” y su anacronismo respecto a otros personajes, que incluso se burlan de él. El hecho de que Pujante haya mantenido este recurso parece acertado, pues el lector/espectador contemporáneo tiende a percibir este modo de expresión como anticuada y fuera de lugar. El problema, sin embargo, radica de nuevo en el idioma, pues mientras que el inglés parece no plantear problemas para lograr rimas perfectas, el traductor castellano ha tenido que recurrir en numerosas ocasiones a rimas que, aunque aceptables, resultan forzadas para el oído. Así, por ejemplo, la intervención:

Griefs of mine own lie heavy in my breast,  
Which thou wilt propagate to have it press'd  
With more of thine. This love that thou hastshown  
Doth add more grief to too much of mine own. (I.i.184-87)

en la edición de Pujante aparece como:

mi propio pesar, que tanto me angustia,  
tú ahora lo agrandas, puesto que lo turbas  
con el tuyo propio. Ese amor que muestras  
añade congoja a la que me supera. (50)

Ciertamente, a efectos de rima, un diptongo en castellano oscurece el sonido de la vocal débil y sólo es necesaria la repetición de la fuerte, pero no por ello deja de resultar algo forzado, más aún cuando, como en este caso, se rompe la secuencia de endecasílabos con un dodecasílabo. Además, de nuevo ha tenido que recurrir el traductor a complicados reajustes léxicos para lograr el efecto deseado.

No debe entenderse la opción de Pujante, sin embargo, como un demérito para la traducción que, en definitiva, cumple el propósito de fidelidad buscado, sino que más bien resalta las dificultades a las que debe enfrentarse cualquier traductor y la necesidad de tomar decisiones siempre discutibles a la hora de establecer una versión en un idioma distinto.

Por otro lado, merece destacarse la recuperación que esta traducción hace del lenguaje coloquial del ama de Julieta y de los criados. En las versiones más tradicionales —Menéndez y Pelayo, Astrana, Manent— la polisemia léxica del texto, en el que abundan palabras ambiguas con numerosas connotaciones sexuales, queda oscurecida, ya que los autores usan términos que imposibilitan el doble sentido. Pujante intenta mantener las ambigüedades semánticas usando vocablos y expresiones que producen en nuestro idioma un efecto similar al del inglés. El diálogo entre Sansón y Gregorio al comienzo del primer acto sirve para mostrar las enormes diferencias que separan a las distintas traducciones. Las palabras de Sansón:

when I have fought with the men I will be civil with the  
maids, I will cut off their heads (I.i.20-22),

son vertidas al castellano como sigue:

Menéndez y Pelayo:

Acabará primero con los hombres y luego con las mujeres (183).

Astrana:

Cuando me haya batido con los sirvientes, seré cruel con las  
doncellas. Las voy a cortar la cabeza (260).

Manent:

Después de luchar con los hombres, seré cruel con las doncellas:  
cortaré sus cabezas (16).

Instituto Shakespeare:

Primero acabaré con los hombres y luego seré 'amable' con las  
virgenes: les cortaré flores (107).

Pujante:

Cuando haya peleado con los hombres, sere cortés  
con las doncellas: las desvergaré (43).

La opción de Pujante es la más explícita, pero al intentar mantener la connotación sexual del inglés, se pierde el sentido primero de la palabra *heads*. Una posible solución para mantener el doble sentido original hubiera sido:

Cuando haya peleado con los hombres, seré cortés con las  
mocitas: les cortaré la flor

pero tal opción no aparece en ninguna de las traducciones consultadas.

En el mismo diálogo, Pujante vierte el verbo *to move* (mover y excitar) como *provocar*, mientras que los demás autores optan por *mover* o *saltar*, a excepción de Manent que en una ocasión emplea *excitar*. En castellano, *provocar* puede entenderse en un sentido belicoso o sexual, de modo que con su elección Pujante apuesta por mantener el doble sentido original. Sin embargo, el término plantea problemas justo cuando en inglés se deshace la ambigüedad. Las líneas de Gregory:

To move is to stir, and to be valiant is to stand: therefore if thou  
art moved thou runn'st away (I.i. 8-9)

se convierten para Pujante en:

Provocar es mover y ser valiente, plantarse, así que si te  
provocan, tú sales corriendo (42).

No hay nada que objetar a las opciones léxicas, pero sí a la puntuación —la coma después de *valiente*—, que modifica la sintaxis de manera que se incurre en la contradicción. Así, una decisión acertada, como es la elección de *provocar*, se convierte en un galimatías precisamente cuando debiera quedar clara la interpretación que los criados dan al término. Posiblemente se trate de un error tipográfico, ya que ninguna de las otras traducciones plantea dicho problema, pero en cualquier caso, debería corregirse para facilitar la comprensión del texto.

En definitiva, nos encontramos ante una traducción arriesgada de *Romeo and Juliet* que demuestra la valentía de su autor al verter al castellano la forma original de la pieza sin perder de vista por ello la fidelidad a otros elementos como los juegos de palabras o el contenido de los parlamentos.

Además de la traducción propiamente dicha, Pujante incluye en su edición otros apartados que también merecen un comentario. La introducción que precede a la obra (929) informa al lector, entre otras cosas, de las versiones de la historia de los dos amantes previas a Shakespeare —partiendo de *Las efesíacas* de Jenofonte

de Efeso— y menciona también otras versiones teatrales como la de Luigi Groto o Lope de Vega. También aquí dedica Pujante un apartado a la lengua de la obra, identificando las diversas formas poéticas que aparecen en ella y que él mantiene en su traducción como ya se ha señalado. Por último, hace un detallado estudio de la obra, recurriendo a opiniones de otros críticos y matizándolas con la suya propia.

A esta introducción le sigue una “Bibliografía selecta” donde recoge 8 ediciones de *Romeo and Juliet* --todas en inglés— incluyendo la edición en cuarto de 1597 (Q1) y la de 1599 (Q2). Menciona aquí también varios estudios críticos sobre la obra, todos ellos escritos por críticos anglosajones excepto dos artículos —de Medrano Vicario y Pérez Gállego respectivamente— publicados en nuestro país. Se echa en falta en esta bibliografía un apartado donde se informe al lector de las otras traducciones castellanas, al modo de la que se incluye en la edición del Instituto Shakespeare.

En cuanto al formato de la edición, obviamente no ofrece ninguna novedad respecto a títulos anteriores de la misma colección, porque Austral, debido a su veteranía, tiene ya diseñadas las líneas maestras de sus publicaciones y cualquier nuevo título debe atenerse a ellas. Al publicar con una editorial y en una colección bien establecidas, el autor se asegura una buena distribución y un precio asequible (600 pesetas), aunque en franca competencia con la colección Letras Universales de Cátedra, donde por sólo 200 pesetas más se consigue una edición bilingüe de la obra, que también se encuentra con facilidad en el mercado.

Por último, aplaudir la decisión de Angel-Luis Pujante de incluir la partitura de la canción que inician los músicos en IV.iv.—compuesta por Richard Edwards y cuya letra fue modificada por Shakespeare— y de adaptar la letra castellana a la melodía original.

#### OBRAS CITADAS

- Armiño, Mauro. 1993. “Romeo y Julieta.” *ABC Cultural*. 15 Octubre: 12.
- Astrana Marín, Luis. 1967. *Obras completas de William Shakespeare*. 15ª ed. Madrid: Aguilar.
- Serrano, Ángeles. 1988. *Las traducciones de Shakespeare en España: El ejemplo de Othello*. Miami: Arcos.
- Shakespeare, William. 1978. *Romeo y Julieta*. Trad. Alberto Manent. 3ª ed. Barcelona: Juventud.
- . 1980. *Romeo and Juliet*. Ed. Brian Gibbons. London: Methuen.
- . 1981. *Hamlet. Romeo y Julieta*. Trads. Leandro Fernández de Moratin y Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid: Edaf.
- . 1993. *Romeo y Julieta*. Ed. y trad. Instituto Shakespeare. 3ª ed. Madrid: Cátedra.