

# Traducir “entre la academia, la calle y la feria”

Una aproximación a  
*Lear, Rey & Mendigo* de Nicanor Parra

Gerardo Jorge

## 1

Cuando se habla de “traducción arte” o de “traducción creativa” para presentar una obra producida mediante una operación de traducción que reclama para sí, de alguna manera, un mayor capital simbólico que el que se supone tiene una traducción cualquiera en tanto sucedáneo de un original o fuente, resulta usual que se imagine, automáticamente, la existencia de una oposición entre este tipo de traducciones y otras que serían traducciones más “fieles” o bien “literales”. Del mismo modo, existe también, a causa del prestigio que acarrearán las operaciones que colocan al traductor en un ámbito autoral y, por ende, en un nivel de “artista”, cierta mirada desconfiada por parte de aquellos que ejercen la traducción como trabajo, hacia los sujetos que reclaman para los productos de sus operaciones traslativas la categoría de obras de arte o de nuevos originales. Se señala en este caso que, aunque se usen términos ennoblecedores (*transcrição*, por ejemplo), las operaciones que estos “traductores-artistas” realizan o conceptualizan como creativas esconden poca o ninguna diferencia de fondo con las decisiones que debe tomar un traductor cualquiera en el transcurso de su labor (por ejemplo: privilegiar un factor de la obra fuente por sobre otro, determinar un modo o patrón de reconstrucción de la obra en el idioma de llegada, reformular, ajustar, a veces “apartarse” conscientemente de la obra a traducir). De este modo, se expresa una desconfianza que funciona como contraparte o consecuencia del excesivo prestigio que en ciertos contextos (periodísticos, académicos) ganan las traducciones “libres” o “creativas”, que, por otra parte, cuando son celebradas y aceptadas como obras del traductor sin más rodeos, en general es porque han sido llevadas a cabo por sujetos que ya ocupan lugares o posiciones de poder y/o reconocimiento en los campos literarios de antemano, y que a partir de ello pueden arrogarse para sí la calidad de artistas y transferir al modo en que ejercen la traducción ese mismo carácter de arte. Para esto, se basan en la “naturaleza de experiencia” que tiene la traducción y en el hecho de que si “en cada dimensión [de la traducción], hay una estructura de disensión” (Berman, 1989: 7), en manos de un “artista” esa encrucijada obligada con distintas alternativas deviene otro escenario más para la creación, donde toda decisión es también elección estética.

Y efectivamente lo que sucede es que sus prácticas no se encuentran en verdad abiertamente “enfrentadas” con las de aquellos que no reconocen “artisticidad” en la traducción, y sus procedimientos muchas veces se superponen o deben distinguirse como una cuestión de grado respecto de los que usa cualquier traductor, habiendo en tal sentido un momento de verdad en ese reclamo contra los motes ennoblecedores. Pero esto es así porque una revisión más detenida de muchas de aquellas obras que reclaman esos distintos motes, así como el apoyo de aportes teóricos al estudio de la traducción (Toury, Berman, Venuti, entre otras), permite ver que de lo que se trata no es de una oposición entre traducciones “fieles” o “literales” y otras “creativas” o “traidoras”, sino del arco que existe entre prácticas que, a partir del reconocimiento de cierta imposibilidad de traducir en un sentido “cabal” (no existe equivalencia exacta entre lenguas y, por ende, no existe traducción “exacta” de ningún texto o término, sino distintos tipos de aproximación) conciben la traducción como una tarea artística en sí misma (dado que quien traduce está *obligado* a crear nuevas formas verbales)<sup>1</sup>, y otras prácticas que –contrariamente– sostienen todavía que existen formas de algún modo más ajustadas que otras, y que hay una jerarquía entre originales y traducciones que les niega a estas últimas el carácter de obras de arte “completas”. Pero, en cualquier caso, no se trataría de dos mundos separados en forma discreta, compartimientos estancos que se niegan entre sí, sino de *a*) la diferencia que genera una conceptualización y uso consciente de las potencialidades artísticas de la traducción, y de *b*) una toma de decisiones a partir de ello que permite un deslinde y deriva de algunas traducciones como obras de arte que pueden –dentro de un elástico grado de ajuste o no al original– directamente “transgredirlo” conscientemente en una paleta que puede pasar por la reescritura y llegar hasta formas de la apropiación y/o de la desidentificación casi total. Pero en rigor siempre hay algún grado de transgresión o “pérdida”, y de lo que se trata es de qué uso significativo se le da a dicha condición de la traducción y qué objetivos tiene la traducción en cada caso. Esto remite tanto a problemas de estética como de política cultural. Las preguntas “¿quién traduce o ‘descubre’ un determinado texto para una lengua?” y “¿para qué traduce?” permiten iluminar una parte del sentido de una práctica de traducción determinada y estudiar mejor las decisiones tomadas en su desarrollo (Bourdieu 2002). Del mismo modo, una revisión de esos procedimientos, en términos de grado de ajuste o transgresión respecto de normas operacionales y preliminares aceptadas (Toury 1980) y orientación cultural (Venuti 1992), permite leer mejor hacia dónde va, cuál es el objetivo de una decisión dada cuando produce un deslinde entre traducción y original. ¿Se traduce para dar acceso a un original, como ayuda de lectura? En ese caso, la traducción tiende a perder su carácter más artístico (de obra autónoma) y va hacia la nota, glosa o comentario. ¿Se traduce para dar una vivencia artística *inspirada en o equivalente a* una otra existente en otra lengua, en otra obra? En tal caso, la traducción tiende a perder algo de carácter filológico (de apego a la letra foránea del original), y tiende a enfatizar su carácter de escritura, es decir, de proceso que genera una nueva obra artística en sí misma. Pero muchos de los procedimientos y decisiones tomados en traducciones realizadas con objetivos distintos pueden ser comunes, y no existe, en realidad, oposición discreta entre “literales” y “creativos”, sino entre usos diferentes de la traducción como práctica en los que se pueden

1. “Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de un mesmo sistema. [...] Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca”. (H. de Campos 1967: 32-33)

leer estrategias diferentes de producción de sentido y posiciones estéticas y culturales. La idea de “traducción literal” o de “fidelidad”, así como el famoso proverbio *traduttore traditori* (que expresan una misma idea pero desde puntos de vista contrarios) coinciden sin embargo en velar esta relación no polarizada que hay entre distintos tipos de operaciones y versiones. No existe mayor “rigor” de por sí en una traducción que pretenda simplemente “ayudar a leer” el original que en una que pretenda “reescribirlo”, y tampoco toda “reescritura” o versión “libre” es más creativa o artística que una traducción más apegada a un original o que una que no reclama para sí ningún mote que la diferencie de otras. El problema reviste mayor complejidad y ésta tiene que ver con los objetivos, validez o eficacia de los criterios y procedimientos impuestos, los contextos históricos y culturales, entre otros factores. Esta complejidad, a su vez, se ve multiplicada muchas veces por lo confusa y escasa que puede resultar la terminología. A esto deberíamos sumar que hay grandes obras de traducción que jaquean estas polaridades en forma evidente, aun cuando a priori parezcan calzar cómodamente en alguna de las categorías.

## 2

En este sentido, uno de los casos más resonantes de traducción que hayan visto la luz en los últimos años en América Latina resulta ilustrativo: es la versión que el poeta chileno Nicanor Parra realizó de una de las obras de teatro centrales de la tradición literaria occidental, *King Lear* de William Shakespeare. Siendo Parra un autor que trabajó y trabaja con el referente shakesperiano de muy diversas maneras y en distintas facetas de su obra, yendo de micro-traducciones (esto es, traducciones de versos sueltos de *Hamlet* y *Romeo y Julieta* puestas en el contexto de poemas o artefactos visuales como las *Obras Públicas*) a la versión de fragmentos de obras famosas (como lo hecho con el monólogo de *Hamlet*, traducido como “Ser o no ser” e incluido en *Obra Gruesa*, y con “El decálogo de Corambis”, otro fragmento de la misma tragedia, publicado en una revista en el año 2000 y no recogido en *Obras completas y algo +*), la empresa de traducir íntegra una de las obras más extensas y notables del dramaturgo isabelino le llegó bajo la forma de un encargo en 1990, momento de inflexión, por otra parte, para la historia política y cultural chilena. La Escuela de Teatro de la Universidad Católica, una institución con una frondosa historia en materia de teatro en Chile, comisionó la traducción por intermedio de Raúl Osorio. Parra invirtió en primera instancia un par de años de trabajo para llevar a cabo la versión (incluyendo viajes e investigación de biblioteca), y el texto fue puesto en escena durante 1992 con numerosas funciones a cargo de un elenco de conocidos actores chilenos. Pero la versión completa de la traducción sólo fue publicada como libro en 2004, a catorce años de que el poeta recibiera el encargo, con el título *Lear, Rey & Mendigo*.

Lo primero que llama la atención en dicha edición es que una obra universalmente conocida en el mundo hispano como *El rey Lear*, en una traducción al español (si bien hecha por un poeta consagrado que desarrolló, veremos, un concepto específico de la traducción) sea retitulada. Retitular o elegir un nuevo título que supone no una versión diferente del original, no una interpretación diferente de la frase o sintagma (como podría ser titular *El ruido y la furia* en lugar de *El sonido y la furia*), sino un título distinto directamente, es una práctica común en la traducción tanto de obras literarias (tal el caso de la versión de la novela *Pornografía* de Witold Gombrowicz titulada en su primera edición en español como *La seducción*) como de películas. Este tipo de operación supone una violencia que se ve atenuada sobre

todo cuando se trata de primeras traducciones o bien de obras que no son consideradas “clásicas”,<sup>2</sup> porque en tales casos el nuevo título no polemiza abiertamente con otro ya instalado en el imaginario del público y de la crítica. Pero aquí la cuestión es distinta y el gesto salta a la vista: Parra le cambia el título a una obra canónica de Shakespeare, ya traducida casi una veintena de veces al español y puesta otro sinnúmero en escenarios de habla hispana. Como sea, esto no sería tan importante si no fuera porque la operación resulta coronada con la correlativa libertad de firmar la obra como propia, dejando de lado el rol de “mero” traductor, y extremando el cultivo de uno de esos gestos que ponen incómodos a algunos traductores profesionales y a pensadores de la traducción. Ahora bien, ¿cuál es la operación de Parra? ¿Se trata de una apropiación de la obra de Shakespeare que transgrede todo tipo de regla aceptada como válida para una traducción? ¿Estos gestos “exteriores” a la obra son revalidados en la traducción en sí misma? ¿La traducción deviene directamente una suerte de reescritura? ¿Cómo, de qué modo, para qué? Para dar cuenta de esto, es necesario adentrarse tanto en los resultados textuales de la empresa como en el proceso que supuso (parte del cual fue documentado en un número de la revista chilena *Apuntes de Teatro*). La comparación de algunos fragmentos con el original shakesperiano y con algunas de las otras versiones en español<sup>3</sup> que existen de esta obra también ayudará a mensurar qué tipo de operación se realizó y el significado de la misma.

### 3

Una primera mirada sobre estos signos exteriores (“exteriores” en el sentido de que constituyen efectivamente el aparato que el libro presenta *antes* de abocarse a su lectura: portada, título, firma) indicaría rápidamente en el sentido de conceptualizar la aventura de Parra como una manifestación de “traducción posesiva” (Aguilar 2004). Es decir, un gesto por el cual el traductor se construye ya no como un “mediador” entre un original en una lengua y un público hablante de otra, sino como el destinatario natural y por excelencia de ese original en su lengua, asociando su nombre al del autor del mismo y a la obra en general. Esto resultaría legible en la violencia que suponen el cambio del título y la firma autoral, operación reforzada aquí por una portada que muestra a un Parra despeinado haciendo un gesto que “puede ser tanto un saludo como el comienzo de un ocultamiento o un ademán de rechazo” (Binns

2. Ciertas elecciones de traducción de títulos tienen un influjo cultural muy importante. Así, el caso de “La tierra baldía”, traducción del poema de T. S. Eliot que se impone por encima de otras variantes propuestas como “La tierra yerma” (Alberto Girri). Hoy, en el mundo hispanoparlante, el poema de Eliot se llama “La tierra baldía”, y cualquier otra elección de título no puede sino interpretarse como polémica respecto de aquella, que devino una suerte de “nuevo original” (volveremos sobre este concepto). Sin embargo, este problema se ve multiplicado en un caso como el de la obra de Shakespeare en cuestión, que a lo largo de muchos años es reconocida y tiene como “su” título en español *El rey Lear*. En un caso como éste, cambiar el título resulta aun más polémico y arriesgado, por el “peso” que la obra en cuestión tiene y el grado de cristalización de su título (así como otros: ¿podría titularse *Hamlet* o *Romeo y Julieta* de otro modo, sin que parezca un gesto iconoclasta?).

3. Algunos de los traductores que se enfrentaron con el desafío de *King Lear*, en español, fueron: Luis Astrana Marín (hasta la fecha, el único que tradujo toda la obra de Shakespeare al español), Miguel Ángel Conejero y Jenaro Télens (en la edición del Instituto Shakespeare), José María Valverde y el argentino Rolando Costa Picazo. Como salta a la vista, si bien se trata, de distintos modos, de “autoridades” en la materia, ninguno de estos traductores acredita la posición de Parra, uno de los más destacados poetas en lengua española del siglo XX, Premio Cervantes y constante candidato al Premio Nobel de Literatura.

& Echeverría 2011: 1073). El efecto iconoclasta de esta portada no puede considerarse accidental en la publicación de un poeta que trabajó largamente con la imagen como recurso (*El Quebrantahuesos, Artefactos, Obras Públicas*), en distintas etapas de su carrera. ¿Cuál es el criterio en juego en esta versión si el traductor puede cambiar el título, arrogarse la autoría y coronar todo esto colocando su propia foto en tapa? ¿*Lear, Rey & Mendigo* debe ser considerada una reapropiación absolutamente iconoclasta y un ejercicio de parodia respecto de la obra shakesperiana? Todo lo mencionado, sumado a la fama de Parra (antipoeta y autor de poemas en los que atribuye famosos versos shakesperianos a su madre Clara Sandoval) parecería indicar que estamos frente a otra apropiación entre *pop* y paródica de uno de los tantos emblemas de la “Cultura” que el poeta chileno toma. Una reapropiación iconoclasta donde la obra de Shakespeare es “engullida” por la obra de Parra (como lo son, en otros casos, la iconografía religiosa del cristianismo, los símbolos políticos, los géneros poéticos) y sometida a sus mecanismos: por ejemplo, la irrisión de íconos o el subtendido de niveles de lectura anacrónicos (como el psicoanálisis) sobre determinados objetos “insignes” de la cultura para parodiarlos: por ejemplo, un Shakespeare “reído” en “Hamletito”, poema visual donde la historia de Hamlet se lava de su carácter de tragedia y es vista como un caso clínico más: “Hamletito... venga a sentarse al lado de su mamá” (Parra 2011: 335).

#### 4

Sin embargo, *Lear, Rey & Mendigo* constituye una compleja operación que pone en escena como pocas lo que podríamos llamar la tensión entre rigor y libertad, entre erudición y creación, que la práctica de la traducción entendida como arte implica. No se trata de un “chiste”, formato con el que Parra trabajó insistentemente sobre referencias de la historia literaria, cultural y política en poemas y artefactos visuales, ni tampoco de un gesto de ruptura con la entronización de Shakespeare como tesoro literario por el cual Parra (tan afecto a la iconoclasia, entendida en el sentido de cultivar la práctica de destruir íconos mediante la ironía, como por ejemplo en el artefacto que exhibe una cruz sin Cristo con un cartel que dice “voy y vuelvo”) tomaría y “usaría” *King Lear* para parodiarlo u apropiárselo poniendo en cuestión ideas acerca de la autoría y el valor, e imputándole contenidos y fragmentos que le son ajenos a efectos, por ejemplo, humorísticos. Tampoco es una operación duchampiana de re-contextualización crítica para la cual el término “traducción” pierde algo de precisión. Al contrario, la compleja reflexión alrededor de la problemática de la traducción (entendida como problema lingüístico y como fenómeno de transferencia histórica y cultural) que Parra desarrolló y que la obra conllevó en su producción, viene tanto de la mano de la peculiar concepción que el poeta desarrolló de esta práctica (es decir, aquello que a priori se intuye como su manera “libre” e iconoclasta de traducir) como de una reflexión y toma de posición alrededor de las exigencias que plantea el hecho de que no se trate de una traducción pensada como mero ejercicio de escritura, destinado a una lectura silente y solitaria, sino como vehículo para una puesta teatral. Es decir, una reflexión que involucra necesariamente el problema del público destinatario de la obra y de la legibilidad y capacidad de interpelación del arte. Una primera aproximación al texto permitirá ver que estamos ante una operación sinuosa que mixtura erudición con saqueo artístico, estudio con toma de libertades, práctica atenta de lectura con aventura de creación poética, y que requiere de una atención muy particular para ser desentrañada en tanto intervención literaria ejemplar y episodio iluminador para pensar la traducción como práctica.

Efectivamente, y como en muchos casos cuando se habla de traducciones “creativas” o “artísticas” (baste volver sobre la idea de *transcrição*, entre muchas otras que pertenecen al vocabulario de Haroldo de Campos,<sup>4</sup> pero también sobre las de *intradução* y *tradução-arte* en Augusto de Campos, que han tenido su estela en América Latina y que son todas consideradas por Aguilar como ejemplos de esa “traducción posesiva”), Parra comienza por dar una definición propia de lo que es traducir para él en este caso. Y para ello, siguiendo ese mismo *modus operandi* referido, inventa o utiliza una nueva nomenclatura: llama a su versión “transcripción”, en lo que constituye otro gesto que colabora a conformar la imagen de que *no estamos frente a una traducción en el sentido común del término* (aceptada la quimera de que algo así existiera). ¿Y qué es una transcripción? El término proviene de la música y se refiere a la idea de transcribir una obra de un instrumento para otro. Por ejemplo, para pasar una obra de piano a saxo hay que realizar una transcripción (además de un “transporte”, porque las afinaciones son distintas). Pero transcribir es siempre adaptar: adaptar las características de la obra, porque las posibilidades de cada instrumento en sí mismo son distintas: el piano tiene posibilidades armónicas y el saxo es sólo melódico, por ejemplo. Para Parra, esta analogía resulta ilustrativa de lo que debe realizar el traductor, trabajando con dos instrumentos distintos que serían las “lenguas”, con distintas posibilidades y funcionamientos:

Lear está escrito en un instrumento que es el idioma inglés, entonces, yo quisiera ser el transcriptor de esta composición a otro instrumento que es el idioma español. (Hurtado 1991-1992: 28)

Ahora bien, hasta aquí, el término “transcripción” pareciera sugerir (pese a que siempre la invención de nueva nomenclatura parece señalar hacia la iconoclasia) un modo de la “fidelidad”,<sup>5</sup> si retomamos los términos del comienzo, esas polaridades instaladas en el sentido común a la hora de pensar la traducción. Transcribir indicaría un *más* en el intento de “ceñirse” al original shakesperiano y un *menos* en la “creación” (término sí inscripto, en cambio, por ejemplo, en la palabra *transcrição*). Una transcripción para cuarteto para cuerdas de una pieza para piano de Debussy, por ejemplo, se sigue titulando, en general, del mismo modo, y es considerada, la “misma pieza”. Si transcribir es adaptar, por ejemplo, en el léxico teatral se habla siempre de “adaptaciones”, y cuando vemos una adaptación de *King Lear* hecha por X persona, hablamos de que vimos *King Lear*, la misma obra, aunque sea una versión adaptada. Por ende, esta idea no vendría a decir que *Lear, Rey & Mendigo* es otra obra que *King Lear*.

Lo que sucede es que Parra intenta señalar, con la idea de las “lenguas” como instrumentos musicales, que todo lo que sucede en *King Lear* sucede en el nivel de la forma (que en poesía es el nivel de la palabra, del lenguaje verbal). O bien, que lo importante pasa por ofrecer una interpretación en español de ese lenguaje inglés shakesperiano que reponga su complejidad y la resitúe. Esto es, si las lenguas son instrumentos, la referencia a la música apunta a con-

4. En distintos proyectos y ediciones Haroldo de Campos hablará de *transcrição*, *transluciferação*, *reimaginação*, entre otras. Su idea de la traducción como arte y como crítica se sustenta en el ideario de Ezra Pound (cfr. De Campos, Haroldo. “Da tradução como criação e como crítica”, en: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo, Perspectiva, 1967).

5. “Transcripción en música hace referencia al cambio en la notación musical de un medio a otro no modificando la ‘sustancia’ de la obra” (en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Transcripción\\_\(música\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Transcripción_(música))).

cebir a la poesía también –por analogía– como un arte en el cual el sentido es inseparable de la forma y, por ende, habría que traducir antes la “música de Shakespeare” que una supuesta semántica de su texto, dado que aun si se pretendiera eso, la misma resultaría inseparable de su realización formal. Como sea, resulta usual que las versiones entendidas como más “libres” o “creativas” (aquellas a las que podemos llamar, para evitar las paradojas del comienzo, como “*conscientemente* artísticas o creativas”) se inclinen más por la “reinscripción de la letra” que por la “restitución del sentido” (Berman 1989), siendo esta última más característica de un tipo de traducción que pretende ser simplemente una vía hacia el original que sí ostentaría una completud inscrita en su ser: sentido y letra. Así, las ideas de traducción que alentaron los poetas concretos también basándose en las estéticas informacionales como la de Max Bense: si lo que hay de información estética en una obra es intraducible (porque la información estética es inseparable de su realización), la traducción será arte de por sí, porque siempre estará *recreando* la información estética, imposible de “traducir”. Parra señala entonces el carácter formal y material de lo que le parece decisivo en *King Lear*: cierto tipo de trabajo verbal, prosódico, literario, antes que el “sentido” de la tragedia. Hasta aquí, y si bien la idea de “transcripción” incorpora esa resonancia de “mantener lo mismo”, la indicación de la atención a lo formal como prioritaria podría volver a asociar al *Lear* parriano con las prácticas llamadas “creativas” de la traducción, en tanto una suerte de *cover* o versión libre del original shakesperiano, con cambios y libertades importantes como los mencionados al principio y comprendido como una nueva obra del autor-traductor. Sin embargo, en el *Lear* de Parra existe un juego muy sutil de tensiones y equilibrios en el uso conjunto de recursos y técnicas de traducción que indicarían estrategias opuestas (orientación a la cultura de partida / orientación a la cultura de llegada; regionalización / exotismo; reescritura / glosa), que deberá ser tenido en cuenta puesto que los mismos son maridados con fines específicos de vivificación y extrañamiento, que permiten pensar en la labor de Parra como aquello que Venuti denomina estrategias “de resistencia” en traducción.<sup>6</sup>

6. Dice Venuti: “La fidelidad opositora conlleva claramente un rechazo de la fluidez que domina la traducción contemporánea y favorece una estrategia contraria que bien puede denominarse de resistencia. De ahí que hasta ahora haya resultado muy útil para la traducción de textos que ponen en un primer plano el juego de los significantes mediante el cultivo de la polisemia, el neologismo, la sintaxis fragmentada, la heterogeneidad discursiva; a saber, exposiciones teóricas posestructuralistas, relatos posmodernos y experimentos feministas con la prosa y la poesía en los que resuena el concepto de *écriture féminine* de Hélène Cixous. Por ejemplo, tanto la escritora quebequense Nicole Brossard como su traductora Barbara Godard aspiran a combatir la construcción jerárquica de las identidades de género en la ideología patriarcal mediante el desarrollo de un tipo de escritura que ‘trabaja (en) lo intermedio’ y busca ‘un camino múltiple e inagotable con millones de encuentros y transformaciones de lo mismo en lo otro y en lo intermedio, de donde la mujer toma sus formas (y el hombre, cuando le toca: pero esa es su otra historia)’ (‘The Laugh of the Medusa’, p. 287). El resultado es una textualidad extremadamente discontinua en la que el traductor suma su inventiva a la producción de sentido, socavando las representaciones convencionales que no sólo colocan al traductor en un lugar subordinado con respecto al autor, sino que también metaforizan la autoría como masculina y la traducción como femenina. Dado que *las estrategias de traducción de resistencia eliminan el efecto ilusionista de transparencia en el texto traducido*, su implementación conlleva otras consecuencias, igualmente políticas. Por un lado, estas estrategias pueden ayudar a tornar visible el trabajo del traductor, invitan a un reconocimiento crítico de su función político-cultural y a una reevaluación del estatus inferior que actualmente se le asigna en la legislación, la educación y el campo editorial. Por otro lado, *las estrategias de resistencia pueden ayudar a preservar la diferencia lingüística y cultural del texto extranjero mediante la producción de traducciones que sean extrañas y provoquen una sensación de extrañamiento*, que señalen los límites de los valores dominantes en la cultura de la lengua meta y obstaculicen la domesticación imperialista de un otro cultural que estos

Es cierto entonces que Parra pretende traducir la “música de Shakespeare”, y que a partir de ello llega a lo que se ha conocido como una versión chilena de la famosa tragedia. Si lo que importa es esa música de la obra, no hay casi otra posibilidad para que funcione en forma equivalente que escribir una obra en “chileno”, y una obra en “chileno” sería, por todo lo antedicho, *otra* cosa (y más si se le cambia el autor y el título). También es cierto que hay líneas de continuidad entre la propia obra “original” de Parra y el universo shakesperiano que abonarían la idea de una anexión del mismo como un material más a un sistema-obra que le impondría más de lo que toma de él: nuevos formatos, como en las *Obras Públicas*, carácter fragmentario, como en la traducción del monólogo de Hamlet, inflexiones irónicas y tamizadas por lecturas psicoanalíticas que parodiarían a los héroes trágicos de Shakespeare. Sin embargo, si se analiza qué es lo que Parra toma como unidad determinante para establecer la conexión entre su obra y la de Shakespeare, se podrá volver sobre la idea de una tensión entre las libertades que aquí y en otras operaciones Parra se toma, y un rigor y una atención cuidadosa sobre un original que está siendo traducido y no meramente “apropiado” o “intervenido”.

En numerosas notas preliminares recogidas sobre todo en un número especial (el 103) de la revista *Apuntes de Teatro*, editado en 1992, cuando Parra llevaba más de un año trabajando con el texto de *King Lear*, se pueden recoger muchos datos acerca de cómo fue el proceso de traducción y qué criterios se impuso Parra. Aquí, además del desarrollo de conceptos y ejemplos de la idea de “transcripción”, Parra exhibe nuevamente el entrelazamiento de su propia obra con la empresa de traducción de *Lear*. En la revista se dan a conocer diversos fragmentos de la traducción y también notas del traductor o pequeñas teorías y comentarios sobre la empresa, “manuscritos” con una grafía que Parra ya había usado para series de poemas visuales. Estos materiales son presentados como antipoemas sobre *Lear*, y uno de ellos finalmente quedará incorporado como “Foreword”, poema-prólogo o nota preliminar a la edición definitiva en libro.

Allí, por un lado, se accede a lo que era esperable tratándose de un abordaje de Parra del corpus shakesperiano: la desacralización extrema no sólo de la obra *King Lear* que, en lo que puede entenderse como un grado radical de deslinde a partir de la traducción, es “dicha” en los términos de la poesía visual de lo que sería el Parra de *Artefactos* y de *Obras Públicas* –esto es, resumida en frases sintéticas, sueltas: “una comedia que termina mal / una tragedia con toda la barba” (Parra 1991-1992: 10)–, sino también de algunas ideas sobre la traducción, como aquella que indica que para traducir es fundamental tener excelente dominio de la lengua de partida, idea que Parra burlará al postular la máxima: “PARA TRADUCIR A SHAKESPEARE / y comer pescado / cuidado: poco se gana con saber inglés” (Parra 1991-1992: 11). Luego, en un también irreverente “decálogo del traductor” (seguimos hablando de texto manuscrito), Parra anota sólo un punto: “1. Poner al día el texto original / etc., etc.” (Parra 1991-1992:12). Esa página de la revista se cierra con un chiste sobre el cáncer de próstata (“Cáncer de Próstata / To pee or not to pee that is the question”) que vuelve a releer paródicamente a Shakespeare (en este caso a *Hamlet*, pero cruzándolo con la problemática de *Lear* y la vejez) y que reformula un dilema trágico en clave de parodia sobre la vejez masculina. Sin embargo, todas estas anotaciones, que resultan iconoclastas y desacralizantes si se toma en cuenta el lugar que ocupa Shakespeare en lo que se podría llamar la “cultura universal” o el “canon occidental” (en términos de Bloom), cobran sentido específico y potente cuando son confrontadas con la lectura de la versión.

---

valores estipulan”. (Venuti 1992: 10; subrayado, GJ)

## 6

Ocurre que esa continuidad entre la obra de Parra y el trabajo de Shakespeare que se postula de modo aparentemente desafiante y apropiativo (como si la obra del chileno se *tragara* la del dramaturgo isabelino como un objeto más de la cultura) tiene como fundamento una atenta lectura formal e histórica, no sólo de *King Lear* sino de la producción teatral de Shakespeare en general, que será rubricada con una declaración del chileno respecto de esa comunión conceptual y formal. El proceso que une a Parra como autor-traductor, y a toda su obra previa con la empresa de *Lear, Rey & Mendigo* y con *Lear* y Shakespeare, es un tipo de verso (es decir, un tipo de música verbal). Dirá Parra:

...en español llamamos verso blanco al verso endecasílabo sin rima, pero el verso blanco shakespeareano es otra cosa: es un verso que se alarga y que se acorta. El pentámetro yámbico aparece cada cierto tiempo, nada más que como un marco de referencia que no hay que olvidar. Lo que se hace ahí es sobreponer, a la métrica rigurosa, la métrica del habla [...] El gran descubrimiento de los dramaturgos isabelinos, en materia de forma, es éste: hay que quebrar el endecasílabo, como llamamos nosotros al pentámetro yámbico, y combinarlo con otros metros. Incluso, hay que salirse de la métrica gramatical, de la métrica académica, y dejar que entre la métrica del habla. Una vez que se combinan las dos métricas, la gramatical con la del habla, entonces el mundo entra en el texto dramático. (Hurtado 1991-1992: 25-26).

Visto de este modo, es decir como un rasgo saliente de la relevancia histórica del teatro isabelino y como una característica puntual del trabajo shakespeareano con el metro, el problema del tipo de verso utilizado (y las libertades que derivarán de esa opción) cobra otra relevancia y la continuidad se lee desde otra óptica que no es la de mera apropiación o saqueo. Si seguimos la interpretación del texto original que el chileno realiza, ésta autoriza (o, mejor dicho, reclama) una versión *transcripta* e incluso algo dialectal como la que propondrá Parra. La analogía con la antipoesía la explicitará el propio poeta en estos testimonios de trabajo, pero ahora la formulación no resalta el gesto de apropiación sino el carácter sucedáneo de una búsqueda respecto de otra:

Mis propios antipoemas ocupan este tipo de verso blanco. Me preguntan desde hace tiempo qué es un antipoema y la respuesta más repetida que he dado, sin darme cuenta bien de lo que decía, es: *un antipoema no es otra cosa que un parlamento dramático*, y un parlamento dramático, habría que agregar, es un verso blanco shakespeareano. (Hurtado 1991-1992: 26).

Parra postula al verso blanco o verso dramático como la forma por excelencia de sus propias búsquedas poéticas y así el camino aparentemente iconoclasta y saqueador hacia Shakespeare (si se tomaban en cuenta los gestos exteriores) se resignifica. Revisando los más tempranos antipoemas, pueden encontrarse algunos métricamente regulares pero, en su mayoría, esos poemas oscilan o se mueven alrededor del endecasílabo, excediéndolo o no alcanzándolo por una o dos sílabas, y manteniendo una ilusión rítmica general, a la vez que evitando un efecto de excesiva artificialidad y pudiendo cobijar mejor, de este modo, los más distintos temas y léxicos. También Mallarmé había reclamado, en “Crisis del verso” (1891), este tipo de operación combinatoria en la cual los versos medidos no desaparecieran totalmente de los poemas por el advenimiento de una métrica personal de cada poeta acorde a su respira-

ción, sino que aparecieran como “reminiscencias”, resaltando incluso más que en una métrica regular. Sin embargo, la nota distintiva, aquí, es que donde Mallarmé colocaba la “voz del poeta” (en una suerte de esbozo *avant la lettre* de la teoría del verso proyectivo de Charles Olson), el verso dramático al que se refiere Parra (en general, y en particular en el caso de Shakespeare) coloca algo así como “el lenguaje coloquial” o “el habla de todos los días”, que es utilizada como materia en la poesía dramática que, por ende, supone un tipo de operación (una formalización) sobre esa habla. La poesía dramática entendida así estaría hecha del habla de un lugar y una época, y se *dirigiría* a sus hablantes, hablándoles aparentemente en su misma lengua. Un uso consciente de esa forma habría sido el mérito más destacado de Shakespeare, aquel que le garantizó su vivacidad a lo largo del tiempo, en la visión de Parra. Es a partir de esto que Parra fijará su atención en lograr ese mismo movimiento (esa “flexibilidad” del verso dramático, en términos de Eliot)<sup>7</sup> en su versión de *King Lear*, y es eso, en cierta forma, lo que lo *obligará* (por una correcta comprensión del verso dramático como medio y tipo de música: un verso para ser dicho ante un público) a trabajar *con* y *desde* el habla chilena y no en un léxico neutro o incluso algo altisonante o anacrónico como el que puede resultar de hacer transposiciones de diccionario a partir del original o de seguir una lógica de término por término.

El primer parlamento importante de Lear en la obra, en el cual comunica la decisión que desatará la tragedia, ya permite leer buena parte de las operaciones de Parra. Las mismas resultan destacadas si se incorpora, para comparar, el original en inglés y otra versión española, en este caso, la de Miguel Ángel Conejero y Jenaro Tálens.

KING LEAR

Meantime we shall express our darker purpose.  
 Give me the map there. Know that we have divided  
 In three our kingdom: and 'tis our fast intent  
 To shake all cares and business from our age;  
 Conferring them on younger strengths, while we  
 Unburthen'd crawl toward death. Our son of Cornwall,  
 And you, our no less loving son of Albany,  
 We have this hour a constant will to publish  
 Our daughters' several dowers, that future strife  
 May be prevented now. The princes, France and Burgundy,  
 Great rivals in our youngest daughter's love,  
 Long in our court have made their amorous sojourn,  
 And here are to be answer'd. Tell me, my daughters,--  
 Since now we will divest us both of rule,

7. En su ensayo “Poesía y drama”, Eliot recorre muchas de las cuestiones que Parra explora también a la hora de enfrentarse con el problema del verso dramático, y comenta acerca de “la flexibilidad que debe tener el verso blanco para producir efecto de diálogo” (Eliot 1959: 79). Las analogías entre los planteos de Eliot y Parra son muchas veces notables.

Interest of territory, cares of state,--  
Which of you shall we say doth love us most?  
That we our largest bounty may extend  
Where nature doth with merit challenge. Goneril,  
Our eldest-born, speak first.  
(Shakespeare, 1993)

LEAR

Desvelaremos, entretanto, el más penoso de nuestros proyectos.  
Traednos ese mapa. Sabed que hemos dividido  
nuestro reino en tres partes; y que es nuestro propósito  
firme librarnos en nuestra vejez de toda carga y toda obligación,  
y confiarlas a más jóvenes brazos, mientras nos, aliviados,  
nos arrastramos hacia la muerte. Vos, nuestro hijo de Cornwall  
y también vos, nuestro no menos querido hijo de Albany,  
es nuestra firme voluntad en esta hora dar anuncio a la dote  
de mis tres hijas, como prevención de futuras disputas.  
Los príncipes de Francia y de Borgoña,  
rivales en el amor de nuestra hija más pequeña,  
han prolongado en nuestra corte su visita amorosa,  
y han de obtener una respuesta aquí. Decidnos, hijas mías,  
cuando nos hemos despojado de nuestro poder,  
de nuestras posesiones y las cargas de Estado,  
quién nos ama más de vosotras, para que podamos  
usar de una más grande generosidad  
en quien los méritos con la Naturaleza rivalicen. Gonerill,  
primogénita nuestra, hablad primero.  
(Shakespeare, versión Conejero-Tálens, 1998: 66-67)

LEAR

Entretanto daremos a conocer  
*Nuestra última determinación.*  
Pásenme ese mapa.  
Sepan que hemos dividido en tres nuestro reino  
y que es nuestro firme propósito

*desprendernos de pesos y desvelos*

En atención a nuestra edad avanzada

Confiriéndolos a hombros más jóvenes

Mientras nosotros nos arrastramos

*Libres de polvo y paja hacia la muerte.*

Nuestro hijo de Cornwall

Y vos

Nuestro no menos querido hijo de Albany

Queremos dar a conocer en este momento

*Nuestra solemne determinación*

Relativa a las dotes de nuestras hijas

*Para evitar disputas ulteriores.*

*Los príncipes de France y Burgundy*

Rivales ilustres en el amor de nuestra hija menor

Han permanecido por un largo tiempo en la corte

Demostrando sus románticas intenciones

Y ha llegado el momento de responderles.

Hijas mías decidme

(Ya que hemos resuelto

Dejar el gobierno y preocupaciones de estado)

*Cuál de vosotras tres nos quiere más?*

*Para acordarle a ella lo mejor*

*Vale decir a aquella en quien*

Naturaleza y mérito se confunden.

Goneril,

*Nuestra hija mayor, hablad primero.*

(Parra 2011: 351-2).

Como puede verse (se señalan en bastardilla los endecasílabos), en este parlamento la versión de Parra merodea alrededor del endecasílabo, pero va y viene, “lo acorta y lo estira”, y además lo sazona por momentos con pausas y cortes teatrales (“Y vos”; “Goneril”) que no sólo tienen función escénica de señalamiento, sino que dinamizan el texto. El registro general de la versión es el del habla, un español con algunas inflexiones del Cono Sur, y se evita el hipérbaton y el uso de términos grandilocuentes o arcaicos. Confrontando la versión original, se comprueba que Shakespeare también va y viene respecto del pentámetro yámbico, y que Parra “emula” esa oscilación en su versión, siguiendo el concepto de “transcripción” (*adapta* esa oscilación para otra lengua).

Por otra parte, resulta notorio observar cómo en este fragmento ya se comprueban un buen número de los criterios de traducción que el propio Parra declara en el N° 103 de la revista *Apuntes de Teatro*. En primer lugar, Parra señala la *maceración del texto*: “los personajes shakespearianos [...] se sienten en la obligación de lanzar discursos muy preciosísticos, muy barrocos, según el espíritu renacentista”, dice Parra para luego concluir que “uno de los primerísimos cuidados que hay que tener es tratar de frenar ese mal del siglo, ese vicio del *arte del bien decir*, bajarlo un poco de tono, macerarlo, como se macera la cebolla en las cocinas del campo chileno” (Hurtado 1991-1992: 29)<sup>8</sup>. Traducir *our darker purpose* (“nuestro propósito más oscuro”) como “nuestra última determinación” parece ser un claro signo en ese sentido al nivel microscópico de un sintagma: eliminar una imagen o metáfora innecesaria, propia de una retórica ya desusada, y reemplazarla por un anuncio que no pierde lo formal pero es más corriente. Conejero-Tálens, en este punto, quedan a mitad de camino y escriben “el más penoso de nuestros proyectos”. Luego Parra se refiere a la *transcripción* como criterio general, ya mencionado, y éste se comprueba en la recreación general del verso blanco shakespeariano, en el cual, como dice Parra, “el pentámetro yámbico aparece cada cierto tiempo, nada más que como un marco de referencia que no hay que olvidar” (Hurtado 1991-1992: 25): Parra opta, para recrear, por la oscilación alrededor del endecasílabo, destacándose que ese rol “regulador” del endecasílabo resulta formidablemente logrado, ya que en su versión los versos más importantes (cierres de frases, dichos famosos o lugares donde el traductor interviene agregando un giro o imagen que por lo tanto resulta importante) son justamente endecasílabos, como si se tratara de “retornos al tema” en una improvisación de jazz: lugares donde se redondea el sentido. Luego habla Parra de la *transfiguración* que supone que “una vez que el traductor tiene en sus manos el sentido de un parlamento [es decir, una vez que lo ha *macerado*, bajando su tono], hay que transfigurarlo, hacerlo pasar a un nivel poético” (Hurtado 1991-1992: 28). Este movimiento se comprueba también en el fragmento: un registro aparentemente coloquial o más bien “medio” (ni grandilocuente ni callejero: el endecasílabo fue señalado por Parra alguna vez como el metro del habla de las clases medias) “vuelve” al endecasílabo en sus puntos clave, o cuando aparece, por ejemplo, un refrán incrustado: “libres de polvo y paja hacia la muerte” es el final de una frase de Lear y es un endecasílabo, un lugar donde –para decirlo un poco brutalmente– ese texto “bajado” incluso lexicalmente, en términos de registro, “sube” con gracia a un “nivel poético” que tiene que ver con la eficacia dramática y no con la grandilocuencia.

Todo esto da cuenta de un trabajo muy cuidadoso en la recreación del texto original, que surge de una lectura atenta del mismo, y no de un mero deslinde que toma como “punto de partida” ese emblema cultural y literario que sería *King Lear*, para trasplantarlo a Chile. El trabajo a partir de un concepto preciso de cuál es el sistema de versificación adoptado en el original (entre otros libros, Parra consulta uno titulado *El arte métrico de Shakespeare*, durante la preparación de su versión) y la moderación en la inclusión de variantes del español sólo usadas en Chile revelan un trabajo en el cual se mantiene una delicada tensión entre las libertades, o la apropiación y reformulación, y la idea de una inspiración genuina en las formas y procedimientos de la obra traducida. En este sentido, y sin que por ello la traducción de Parra vire hacia un carácter de versión crítica o académica, puede sostenerse que los signos exteriores de la apropiación se complejizan y no pueden ser leídos como una provocación.

8. Nótese, por otra parte, el gesto que implica comparar una técnica de traducción con una técnica gastronómica vernácula y su sentido descentrador, a nivel cultural.

Ahora bien, es cierto por otra parte que también en el nivel textual (y no sólo en los signos exteriores) pueden encontrarse huellas de fuertes operaciones invasivas llevadas a cabo por Parra al traducir. Ese mismo dicho popular (o frase hecha) “libres de polvo y paja” está traduciendo en este caso a *unburthenid*, un término que puede volcarse al español como “aliviados”, tal como aparece en Conejero-Tálens, o bien como “sin cargas”. Pero Parra lo convierte en una suerte de dicho, tomándose la clara libertad de darle un tinte nuevo a un parlamento en un punto específico que en el original no se ve. Este tipo de libertades (algo que se mantiene a lo largo de toda la versión de Parra, donde aparecen giros tales como: “quedarse corto”, “los achaques de la vejez”, “quien te quiere te aporrea”, “el hijo no le da bola”, “salvo que se nos corte lo que cuelga”) sirve para crear el clima léxico que se necesita para que el texto “baje” y opere en relación con el habla de la cultura de llegada, sin llegar a caer por ello en idiolectos. Del mismo modo, Parra no usa más puntuación que signos de pregunta y puntos finales en las frases (es decir, no hay comas) y con esto logra dotar de un ritmo más continuo y oral al texto, al eliminar esa puntuación interior de los versos: “y heder oler mal apestar”. Dice Parra al respecto: “cuando hablamos no usamos la puntuación, entonces, ¿por qué se va a usar cuando se escribe?” (Hurtado 1991-1992: 29). “En esta era del cassette y el compact disc, cada vez vamos a leer menos y va a desaparecer, felizmente, el problema de la puntuación” (Hurtado 1991-1992), concluye. Se trata de una violencia que el traductor aplica (una transgresión a normas operacionales), pero el criterio parece adecuado, sobre todo porque se trata de recrear un tipo de verso dramático, y esa recreación, en el sentido general del término, debe ser hecha desde un *aquí y ahora*. En este sentido, dirá Eliot, sobre el verso en el Shakespeare de madurez:

la rigidez, la artificialidad, el ornamento poético de sus versos de juventud da paso finalmente a la simplificación del lenguaje del habla natural, y ese lenguaje coloquial se eleva nuevamente a gran poesía, y a gran poesía dramática, pues la escena tiene una estructura dentro de la cual cada verso constituye una parte esencial. (Eliot 1959a: 88)

Si esta aseveración de Eliot parece justificar las decisiones de Parra (lo esencial de Shakespeare es para ambos esa combinación entre formalización y naturalidad, el equilibrio logrado en el uso del verso blanco a fines dramáticos, y eso es lo que se debería entonces traducir, antes que cada letra), resulta sorprendente que Eliot describa el mismo movimiento, en la composición shakesperiana, que Parra fija como criterio para traducir: una baja de tono (simplificación), primero, que luego da paso a una nueva elevación formal a gran poesía (para Parra, la *transfiguración* a un nivel poético). Pero si entonces incluso las libertades que se toma Parra pueden ser vistas como una lectura profunda y una recreación esmerada del original (y no como meras libertades tomadas por estar componiendo una obra propia), hay además lugar para que el original haga oír su voz literalmente, dentro de la versión de Parra. Porque en su gesto acaso más inusitado, Parra determina la inclusión de parlamentos íntegros del original en inglés o la conservación de los nombres de todos los lugares y personajes en inglés también, incluso aquellos que no son nombres, como “Fool”, o el conector de “Lord *of* Burgundy”. Este movimiento podría parecer contrario al de introducir giros de un español chileno, refranes y formas populares del habla de la lengua de llegada, porque esto último sería un gesto de *aclimatación*, mientras la conservación de fragmentos en inglés es no sólo un gesto inusitado en una traducción (por la inestabilidad lingüística que crea; por

lo desusado que resulta), sino un movimiento que, en todo caso, va hacia el *exotismo*, hacia el remarcar la extranjería de la pieza y quitarle naturalidad al texto español. Pero así como la libertad de invadir y agregar dichos donde el original no los pone puede parecer contradictoria respecto de una máxima de traducción como “evitar *carnaciones*” (esto es, *falsos amigos*), esto mismo, que implica un gesto de cuidado y de atención lectora al “original”, también parece contrario a la inclusión de todo el aparato que rodea a la obra: un título cambiado, una declaración de autoría propia, un epígrafe de Goethe traducido en manuscrito al modo de un antipoema, un antipoema como prólogo desacralizante.

Sin embargo, no hay contradicción. Parra tiende a reconstruir o recrear un concepto general de la operación shakesperiana, sin ajustarse a ningún sistema de equivalencias *término a término* o *verso por verso* (como lo hacen por ejemplo Conejero-Tálens, que conservan el número de versos pero convierten líneas que en el original oscilan entre el pentámetro yámbico y esos alargamientos o acortamientos, en versos de entre 18 y 20 sílabas, que son en verdad combinaciones de eneasílabos y endecasílabos muchas veces, pero que suponen una interfaz visual más cercana a la prosa, y un trabajo rítmico menos logrado). “Shakespeare es muy idiomático, por lo que hay que olvidarse de traducirlo palabra por palabra” (Hurtado 1991-1992: 30), dirá Parra. El poeta comprende que la estructura de los parlamentos opera sobre la oralidad (*Give me the map there*) y que opera por merodeo y retorno alrededor del pentámetro, y que su estructura está profundamente enraizada en las posibilidades del idioma inglés, y entonces reconstruye el efecto general, aunque no necesariamente el verso en el que Shakespeare “estire” el pentámetro será el mismo –posicionalmente– que aquel donde lo hace Parra, ni la cantidad de versos total será respetada (en el parlamento analizado, los 19 versos de Shakespeare se convierten en 31 de Parra, algo esperable si se pretende mantener el ritmo al nivel del verso, por el efecto de “expansión” natural entre inglés y español).

Todas estas decisiones tienen que ver con que la versión de Parra no pretende funcionar como “ayuda” para leer el original (la de Conejero-Tálens ha sido llevada al teatro, pero podría utilizarse para ello, y viene con numerosas notas al pie, al modo de una edición crítica), sino como un nuevo texto. Como vimos, en la versión de Parra muchas normas operacionales de traducción (Toury 1980) son transgredidas: hay inclusión de giros y dichos populares que no traducen un equivalente, hay alteración del número de versos, hay inestabilidad o aparente incompatibilidad de los criterios (parlamentos en inglés por una parte y por otra, usos dialectales chilenos); pero esto no tiene que ver con que se trate de una adaptación orientada a la cultura de llegada que *traduzca* o directamente *trasplante* la experiencia de *Lear* al mundo chileno, en un gesto de mero uso y aclimatación. De hecho, a Parra le parece que la estructura de la obra “no está hecha a base de historietas [...] ni tampoco [...] de problemas psicológicos (que a veces están pésimamente delineados)” (Hurtado 1991-1992: 28). O sea que para él no se trata de trasplantar a *Lear* al Desierto de Atacama, a la Moneda o a los Andes, como lo haría una traducción completamente iconoclasta, que finalmente “toma la forma de la adaptación, de la imitación y de la parodia: Hamlet razona como *príncipe del Quebec*” (Brisset 1990: 1). De lo que se trata es de la “relevancia lingüística”, de una experiencia de lenguaje (original) que hay que recrear (creando un nuevo original, mediante un procedimiento de traducción que es siempre reescritura). Ahora bien, ¿cuál es esa experiencia? Esa experiencia es un tipo de verso (blanco, dramático) que supone un tipo de relación entre poesía, habla y comunidad.

Si el “verso blanco shakesperiano” es la clave a partir de la cual Parra construye su versión (es decir, una clave que sólo puede ser *recreada*, ya que constituye un recurso fuertemente idiomático y supone una intervención relacional respecto de ritmos y registros del habla de su público, en tanto verso dramático), y si ese verso dramático es “un endecasílabo que se alarga y se acorta, y que oscila entre la academia, la calle y la feria” (Hurtado 1991-1992: 26), la opción de Parra para buscar reproducir ese efecto general (para crear una información estética comparable en la lengua y cultura de llegada) es también traducir “entre la academia, la calle y la feria”. De ahí que sus criterios puedan parecer a veces eruditos y otras veces incongruentes o radicalmente transgresivos: su versión se produce a partir de una fuerte conciencia y trabajo filológico inicial para establecer la “mejor versión” posible del texto original (a través de una constante confrontación del *Folio* y el *Quarto* que supone no sólo una atención hacia el original sino el deseo de encontrar su mejor forma: el deseo de mejorarlo) y de una conceptualización clara de lo que es un verso dramático (Eliot 1959a; Hurtado 1991-1992) y del modo en que Shakespeare se vale de esa herramienta; pero a partir de allí, y en la conciencia que señalábamos al comienzo de este trabajo (la conciencia de que la información estética es inseparable de su realización y por ende traducir siempre es *recrear*; la imposibilidad de hallar equivalencias punto por punto, tanto por motivos lingüísticos como históricos y culturales, que obliga a descartar esa opción si se quiere producir un texto autónomo en la lengua de llegada y no una mera nota o glosa del original; la idea del teatro poético como poesía para ser dicha en un escenario o auditorio, que supone un tipo de lazo entre poesía y comunidad que debe ser recreado, caso contrario la pieza traducida devendrá un texto para ser leído en silencio y soledad, lo cual sería mayor pérdida y contrasentido), a partir de todo ello, Parra comprende que es preciso buscar soluciones creativas, ajustándose a una idea general de la obra de Shakespeare pero tomándose un número importante de libertades y transgrediendo, de ser necesario, diversas normas aceptadas sobre cómo traducir. Parra juega entonces en una constante tensión entre una “lectura atenta del original” y el deslinde hacia soluciones que marcan fuertemente el carácter personal del texto traducido y su recontextualización (su puesta al día).

*Lear, Rey & Mendigo* es un texto nuevo que, sin borrar la conciencia de ser una traducción, es a la vez un texto autónomo. Por momentos, recurre a la *evocación* del texto original, pero delinea libremente también una serie de aspectos lexicales y operativos a los fines del que sí es su objetivo: reproducir una operación crítica y poética sobre los ritmos del habla. En ese sentido, *Lear* sólo puede existir en Chile si opera o reflexiona sobre el habla chilena, llevándola a ese nivel de “estatura poética”, y sólo así podrá presentar la parábola de una vejez decadente ligada a la caída de un sistema de valores y al poder destructivo y mistificador de la retórica como arma persuasiva y de la poesía altisonante. No resulta incongruente entonces hallar en esta transcripción giros como “pan pan vino vino” y “y sin decir agua va”, así como complejas tiradas de versos transcriptas en inglés y la declaración (borrada en la edición de Conejero-Tálens, de que “la escena ocurre en Britain”). Esta continuidad debe ser interpretada como un fenómeno complejo: traducir es recrear, de acuerdo al punto de vista parriano, pero eso no implica que haya una mera “asimilación” del texto shakesperiano dentro de una máquina antropófaga y omnívora que sería la obra de Parra, así como tampoco la traducción, por atender al original, resulta orientada al texto y la cultura de partida ni sirve como mera asistencia para acercarse a una experiencia foránea que *no se puede decir* completa en

otro idioma. La experiencia de *Lear* puede ser recreada en otro idioma; y lo que resulta más sorprendente de la solución de Parra es que postula que la recreación puede ser vivaz para la cultura de llegada (a nivel léxico, métrico, etc.) y a la vez enriquecerse al incorporar (en esas evocaciones del idioma original incrustadas en su texto) una memoria y conciencia de ser una recreación.

Que la obra pase a llamarse *Lear, Rey & Mendigo* y que Parra se arroge la autoría no deben confundir en el sentido de sugerir un proceso de traducción radicalmente “libre” y desinteresado del original como fuente incluso de estudio. Parra extrema, en esta empresa, la tensión entre lectura y escritura que todo proceso de traducción implica. Por un lado, el nivel de trabajo sobre el original es propio de una empresa profesional, del tipo de encargo y de una investigación entre filológica y erudita: Parra “maneja once traducciones de *El Rey Lear*, la mayoría al español, una al inglés y una al inglés moderno, *Shakespeare made easy*” (Hurtado 1991-1992: 30); viaja tres meses a Nueva York y retorna con las ediciones *Folio y Quarto*, para estudiar cómo establecer la “mejor versión”; sus “postulados de la traducción” incluyen la necesidad de “evitar carnaciones” (es decir, *falsos amigos*, términos que simulan una equivalencia que no tienen) a partir de la conciencia de la mutación histórica de la lengua: “cada término, por muy conocido y habitual que parezca, ha de ser puesto bajo sospecha” (Hurtado 1991-1992: 30); y la estructura de la versión toda parte de la idea del trabajo de Shakespeare con el verso “blanco”, su alternancia con la prosa y su multiplicidad de registros (es decir, que contempla la necesidad de atender a la métrica del original, a sus fluctuaciones). Pero por otra parte, y para lograr ese objetivo mencionado anteriormente (“poner al día el texto original”), también plantea la necesidad de la “maceración del texto” y de la “transfiguración”, algo así como primero bajar de tono el texto y luego volver a subirlo un poco (en su elaboración poética). Estas exigencias podrían ser identificadas como ajenas a cualquier determinación surgida del texto a traducir: más bien se trata de una imposición de la estética de Parra a la imagen de Shakespeare que se tiende a reproducir en teatro (en Argentina, por ejemplo, con las características interpretaciones de un actor como Alfredo Alcón, en estilo altisonante y declamatorio, solemne) y de una necesidad de alejarlo de la artificialidad como efecto.

El *Lear* de Parra incorpora a la vez la reconstrucción del texto (es un texto nuevo, con fuertes marcas autorales de Parra) y su nota, glosa o comentario (es una puerta a *Lear*, un “entrar y abrir” ese texto). Pero estas dos inflexiones, habitualmente entendidas como contrapuestas (bajo la idea de que si se reconstruye el texto, la versión se orienta a la cultura de llegada y tiene un más de iconoclasia; y si se lo anota o glosa o comenta, se trata de una versión de estudio, una ayuda de lectura en un camino que va hacia un original y una cultura de partida), son entendidas por Parra como compatibles, y ambas como formas de la apropiación y actualización. El texto, por un lado, se construye con la articulación de técnicas y decisiones de traducción arriesgadas que hacen a dotarlo tanto de un tono actual, desacralizado y “grotesco”, y esencialmente chileno y popular, y a la vez “extrañado” (donde la marca de que se trata de un texto traducido no genera un menos en la “transfiguración” poética en español del texto ni consiste en abundantes notas al pie que pretenden “incorporar” la información no lograda en la traducción, sino que funciona como “evocación” en el interior de esa propia obra nueva que es *Lear, Rey & Mendigo*, lo cual en un sentido haría de esta traducción una suerte de superación formal del original, al que “contiene” y transfigura a la vez). Por otro lado, en el “Foreword” pero también en otras intervenciones decisivas (tapa, firma, título, epígrafes), Parra refuerza la apropiación compleja que ha realizado (que implica incorporar

la distancia con el original) y conecta al mismo (ya en una práctica más cercana a la “intraducción” de Augusto de Campos, a la poesía y traducción como formas de la crítica, o a una zona de continuo genérico o “writing through”) con otros archivos: principalmente, el de la propia obra y antipoesía, desde la grafía manuscrita con la que aparece el epígrafe de Goethe, hasta su sentido, que resume todo *Lear* en una alusión o frase. Dirá Parra al respecto:

Hay una superstición que consiste en creer que el teatro tiene que dar la sensación de que la obra que se representa en un idioma fue escrita en ese idioma. Se gana al decidirnos a recordarle al público en todo momento que lo que oye es una ficción, que la obra fue escrita en otro idioma. Es positivo dar la sensación, de cuando en cuando, de cuál es ese idioma original. [...] Así estamos operando en los dos planos del lenguaje.

(Hurtado 1991-1992: 29)

La inclusión de esos fragmentos, como se ve, no contradice la orientación al público de llegada, ni supone un dar la espalda a esa demanda de transparencia alrededor de la cual la obra de Parra reflexiona largamente: es, al contrario, un enriquecimiento de la obra en tanto un *más* de conciencia en la relación con el arte, y un *menos* de naturalización. Es esta línea –la que surge del modo en que no sólo Parra transcribió la obra de Shakespeare, sino del espíritu de usarla como alfabeto o campo de alusión o referencia para un desarrollo poético actual e interpelador para la comunidad– la que conecta al *Lear*, *Rey & Mendigo*, obra mayor de la historia de la traducción shakesperiana sin dudas, con toda una otra serie de operaciones de producción de obra a partir de la traducción fragmentaria, versión libre o parodia de textos shakesperianos que Parra venía haciendo y seguiría haciendo durante el período de trabajo con *Lear*: desde *Hojas de Parra* (1980) donde traduce el monólogo “Ser o no ser” de *Hamlet*, hasta *Obras Públicas* (2006) donde se apropia de versos sueltos de distintas obras para fines muy diversos que van de la parodia al universalismo, en obras que pretenden acortar aun más el camino entre poeta y público mediante la síntesis visual, pasando por “News from Nowhere” donde “transcribe” o “fotocopia” literalmente un poema de Shakespeare como *objet trouvé*, en “Found poem”. La obra shakesperiana aparece en este contexto no como mero objeto engullido por Parra, sino como alfabeto y herramienta crítica y sintética para intervenir en la vida cotidiana, evocando tanto el lenguaje como el carácter arquetípico de los personajes shakesperianos en tanto una matriz que permite ver el deslizamiento de lo trágico hacia lo grotesco, y una crítica a órdenes en decadencia.

En tal sentido, y en vista de todo este derrotero, no resulta raro que *Lear*, *Rey & Mendigo* (una traducción) pueda considerarse algo así como la culminación de la carrera de Parra ya no como traductor sino como poeta, y que el poeta haya extremado el gesto de apropiación hasta la ironía de una portada con su propia imagen. El propio Parra parece haber sido consciente del lugar que este trabajo tendría dentro de su obra, al declarar: “la sensación que tengo es que yo nací para traducir *El Rey Lear*” (Hurtado 1991-1992: 23), y luego escribir en uno de sus *Discursos de Sobremesa* (acaso la obra “original” análoga al trabajo con la palabra hablada en *Lear*, del mismo modo que *Canciones rusas* fue el libro del período de traducción de *Poesía rusa contemporánea*): “Me propongo pasar a la reserva / Como el tra(i)ductor de *Hamlet* / al mapudungún // No como poeta ni como antipoeta” (Parra 2011: 744). Autor de textos centrales de la poesía hispanoamericana de las últimas seis décadas, Parra le daba, en esa declaración, un lugar destacado en su obra a un trabajo de traducción de una obra canónica del teatro isabelino. La explicación de esta aparente paradoja (el poeta declarándose “nacido” para una traducción acometida en los últimos años de su vida, luego

de haber revolucionado la poesía en lengua española de su tiempo) está en la concepción misma del lenguaje poético como palabra no original, como polémica y discusión (y como música que es a la vez una herramienta de salud y regulación) antes que como patrimonio autoral monumental y/o dictado divino incontestable. Al usar el término “transcripción” y al traducir del modo en que lo hizo, Parra se acercó a una obra como *King Lear* despojándola de su carácter monumental, y planteando que aquello que hay para traducir no es el “texto” en sí mismo (en tanto monumento o pirámide, palabra por palabra, ladrillo por ladrillo), o al menos no solamente, sino una operación de la cual ese texto fue –en un momento y lugar determinados– una actualización témporo-espacial: ahora es necesario hacer otra, para otro contexto. El destino de Parra como traductor shakesperiano también se explica por la comprensión del “verso dramático” (y su funcionamiento pleno dentro de una estructura) como el mayor desafío que un antipoeta puede afrontar: “es probable que al poeta sólo se le presente una primera oportunidad de trabajar para la escena después de haber conquistado cierta fama como autor de otro tipo de poesía”, había dicho Eliot en los años cincuenta, interesado en un resurgimiento del teatro poético como instrumento civilizatorio (Eliot 1959: 86). Algo menos de cuarenta años después de ese *dictum*, Parra recibía el encargo para traducir *Lear*, siendo ya uno de los dos máximos poetas chilenos vivos, junto a Gonzalo Rojas. Y fiel al tipo de recorrido planteado desde la antipoesía y los artefactos (una poesía que refundara su vínculo con la comunidad sin perder sus valores disruptivos y específicos), comprendía que se trataba del mayor desafío, y que lo encontraba en la situación correcta: la madurez. O la vejez, en sus propios términos, que le daba ya una primera ayuda, porque como dice Goethe según Parra, “un pobre viejo siempre es un Rey Lear” (Parra 2011: 343).

## Bibliografía

- AGUILAR, Gonzalo. 2004. “Augusto de Campos: la traducción del nombre”. *Cuad. Sur, Let.* [online]. 2004, N° 34 [citado 2011-09-18], pp. 71-87.
- BERMAN, Antoine. 1989. “La traduction et ses discours”, *Meta XXXIV*, pp. 672-679 (traducción de Lucía Dorin, “La traducción y sus discursos”, mimeo).
- BOURDIEU, Pierre. 2002. “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, N° 145, pp. 3-8 (traducción de Carolina Resoagli, “Las condiciones sociales de la circulación internacional de las ideas”, mimeo).
- BINNS, Niall & ECHEVARRÍA, Ignacio. 2011. “Sobre Lear, Rey & Mendigo”, en: Parra, Nicanor. *Obras completas y algo + (1975-2006)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, pp. 1066-1076.
- BRISSET, Annie. 1990. “Introduction”, en: *Sociocritique de la traduction*, Longueil, Les Éditions du Préambule, pp. 23-36 (traducción de Marcela Kujaruk, “Introducción”, mimeo).
- CUADRA, César. 2000. “Shakespeare, antipoeta”. Disponible en línea: [http://www.babab.com/no02/nicanor\\_parra.htm](http://www.babab.com/no02/nicanor_parra.htm)
- DE CAMPOS, Haroldo. 1967. “Da tradução como criação e como crítica”, en: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva.
- ELIOT, T. S. 1959a. “Poesía y drama”, en: *Sobre la poesía y los poetas*. Traducción de Estela Canto. Buenos Aires: Sur, pp. 70-88.
- . 1959b. “Las tres voces de la poesía”, en: *Sobre la poesía y los poetas*. Traducción de Estela Canto. Buenos Aires: Sur, pp. 89-103.
- HURTADO, María de la Luz. 1991-1992. “Parra traduce a Shakespeare”, *Apuntes de Teatro*, 103, Primavera 1991-Verano 1992, Santiago de Chile, pp. 23-35.
- KOTT, Jan. 1969. “El Rey Lear o el final de la partida”, en: *Apuntes sobre Shakespeare*. Traducción de Jadwiga Maurizio. Barcelona: Seix Barral, pp. 153-202.
- PARRA, Nicanor. 1991-1992. “Lear”, en: *Apuntes de Teatro*, 103, Primavera 1991-Verano 1992, Santiago de Chile, pp. 6-12.
- . 2006. *Obras completas y algo + (1935-1972)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- . 2011. *Obras completas y algo + (1975-2006)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- SHAKESPEARE, William. 1998. *El rey Lear*. Versión definitiva de Miguel Ángel Conejero y Jenaro Télens. Madrid: Cátedra.

———. 1993. *King Lear*, en *The Complete Works of William Shakespeare*. (También en línea: <http://shakespeare.mit.edu/lear/lear.1.1.html>)

TOURY, Gideon. 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv, The Porter Institut for Poetics and Semiotics.

VENUTI, Lawrence (ed.) 1992. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Londres, Routledge (traducción de Leonel Livchits, “Introducción”, mimeo).

---

### **Gerardo Jorge**

Licenciado en letras (UBA). Doctorando en Letras en la misma institución con un proyecto sobre concepciones y usos de la traducción en la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Becario del Conicet. Realizó una estadía de investigación en 2012 en el Instituto Iberoamericano de Berlín. También es poeta, editor, docente y traductor. Publicó *El hipérbaton* (Spiral Jetty, 2011).