

INTRODUCCIÓN

PUNTO DE PARTIDA, DIVISIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Dado que en el contexto español, así como en el de los países en los que el inglés no es la lengua materna, la recepción de Shakespeare tiene lugar principalmente a través de las traducciones¹, la hipótesis y punto de partida de esta monografía consiste en plantear desde un primer momento cómo el lenguaje de tipo sexual existente en el TO (texto original) se percibe y se capta en los TT (textos término) y cuáles son las estrategias utilizadas por los traductores en el proceso de traslación, teniendo en cuenta los instrumentos que tienen a su alcance para llevar a cabo su tarea en cada momento de la historia de su traducción.

El **Capítulo 1, La traducciones de *Hamlet* en España**, se centra en la historia de la recepción de *Hamlet* en nuestro país y toda la problemática que conlleva la traslación de un TO a un TT. Se esboza una visión panorámica de las mismas, se subrayan sus características distintivas, los presupuestos traductológicos de los que parten los traductores, los múltiples y variados problemas que plantean las traducciones, y un análisis de las ediciones en las que se incidirá en el último capítulo: la del Instituto Shakespeare, la de Ángel-Luis Pujante, las de Salvador Oliva y la de Vicente Molina Foix. Considero que la elección de estas traducciones se justifica por sí misma: se gestaron en el periodo democrático y todas son paradigmáticas por motivos diferentes. En los tres primeros casos se trata de traducciones completas, muy accesibles en la actualidad al público español y a cargo de traductores profesionales sobradamente conocidos en el mundo académico. En cuanto a la traducción incompleta de Vicente Molina Foix, sólo se encuentra disponible en bibliotecas especializadas.

El **Capítulo 2, Los juegos de palabras**, es una aproximación teórica a este fenómeno lingüístico del teatro isabelino y jacobeo, del que Shakespeare hace un uso profuso y excepcional. Este capítulo resulta fundamental para en-

1. «[...] we find Shakespeare as a canonical figure in literatures across the world, a situation that has come into existence through successful translation» (Bassnett en Hoenselaars 2004:53).

tender el **Capítulo 3**, dedicado en toda su extensión a los *puns* sexuales, y en donde se profundiza en el estudio del elemento sexual en cuatro traducciones representativas de *Hamlet* —tres en castellano y una en catalán—, analizando e inquiriendo hasta qué punto las traducciones transmiten los problemas subyacentes y el lenguaje *bawdy* inherente del TO y que, en última instancia, resulta fundamental para entender la escritura del dramaturgo inglés en toda su complejidad. Este estudio será fundamental para alcanzar las conclusiones finales de mi trabajo. Para llevarlo a acabo he tenido en cuenta la larga tradición crítica y las publicaciones existentes en torno al tema.

Una vez hechas estas consideraciones hablaré de metodología. Los múltiples objetivos parciales apuntados me han obligado a emplear diversos métodos, como se observará en las páginas que siguen a continuación. La atención a los textos y el análisis de los mismos me han guiado a lo largo de las hipótesis en torno al lenguaje sexual en las traducciones de *Hamlet* hasta alcanzar unas conclusiones. He procurado ser riguroso en todo momento con el fin de que el enunciado de mi teoría sea lo más objetivo posible. Aspiro a que mis objetivos queden demostrados.

Metodológicamente el **Capítulo 1** parte de una aproximación global al mundo de la traducción de *Hamlet* en nuestro país desde finales del siglo XVIII hasta llegar a la investigación de los mecanismos que determinados traductores han utilizado en la traslación de los juegos de palabras que pueblan esa obra universal. A continuación esbozo la gran tradición traductora (1.1) en nuestro país de la obra objeto de análisis, que nace en 1772 con una traducción del sainetista Ramón de la Cruz a partir de una adaptación del dramaturgo francés Jean-François Ducis, que se basa a su vez en la traducción de Pierre-Antoine de La Place. No obstante, el primer *Hamlet* verdaderamente español, traducido a partir del inglés, es el de Leandro Fernández de Moratín publicado en 1798. Las traducciones de Clark y de Macpherson, ambos de origen británico y, por tanto, bilingües, nos acercan al *Hamlet* neoclásico del siglo XIX, mientras que en la primera mitad del siglo XX sobresale la traducción en prosa de Astrana Marín (1922), cuya relevancia perdura hasta el momento presente a juzgar por las continuas reediciones. La adaptación en verso de José M^a Pemán (1949) marcará la mitad del siglo XX, y una década después verá la luz la traducción del dramaturgo español Antonio Buero Vallejo (1960), a la que seguirá la de José M^a Valverde (1967). En el año 1989 ven la luz las traducciones de Vicente Molina Foix y la primera del Instituto Shakespeare, que toma un mayor número de variantes de Q2. En 1992 aparece la segunda traducción del Instituto Shakespeare, ésta vez basada principalmente en F1, y en 1994 ve la luz la de Ángel-Luis Pujante. En el panorama catalán, con una tradición propia, merecen mención especial las traducciones de Terenci Moix (1980), Joan Sellent

(2000) y Salvador Oliva (1986, 2003, 2005 y 2009), aunque la primera traducción completa al catalán es la de Magi Morera i Galicia (1920), si exceptuamos la de Celestino Barallat Folguera (1896), que sólo contiene fragmentos. La tradición traductora de *Hamlet* en las lenguas peninsulares ya ha visto en el siglo XXI al menos una veintena de nuevas traducciones.

Los traductores parten de unos presupuestos traductológicos (1.2), entendidos éstos como la toma de decisiones encaminadas a la persecución de un fin, que determinan unos productos culturales finales y que producen un determinado impacto en la comunidad que los recibe. Cada traducción contiene unos rasgos distintivos particulares (1.3) que la hace única; así, encontramos traducciones completas junto a adaptaciones y versiones, literales junto a literarias, unas prestan atención a la edición inglesa o texto base del que parten, mientras que para otras ese detalle es irrelevante; y muy pocas parten de los TO, sino de diferentes ediciones. Si se observa el producto final, la combinación del verso/prosa del TO da pie a múltiples combinaciones en los TT: prosa, verso, verso libre, verso / prosa, prosa poética, etc. Otra característica observable es la creciente presencia de paratextos en determinadas ediciones recientes. Últimamente también asistimos a una eclosión de traducciones para la escena que van dejando en un segundo plano las propuestas destinadas sólo para la lectura. Todas las traducciones luchan por sobrevivir, y entre ellas la de Astrana lo hace con especial ahinco, lo que nos hace suponer que, junto a los indudables valores literarios de la obra, existen otros valores muy distintos por los que se acude incansablemente a esta versión, como puede ser la ausencia de derechos de autor.

La traslación de un TO a un TT plantea problemas de diversa índole (1.4); en el caso de *Hamlet* empiezan por los textuales, con la existencia de tres textos autorizados diferentes que dan origen a ediciones diferentes; a su vez las ediciones inciden en las distintas apropiaciones que el mundo escénico-filmico y artístico, en general, realiza y que, como consecuencia de ello, hace que recibamos *Hamlets* diferentes. Si en el mundo de la traducción la clásica noción de equivalencia (TO = TT) se ha ampliado dando lugar a múltiples TT con notables diferencias, aun partiendo todos de un mismo TO, el problema de la ambigüedad y la polisemia ha dado origen a una amplia literatura sobre el siempre candente tema de la (in)traducibilidad de los juegos de palabras, así como la elección de un sentido de entre los múltiples que encierra una lexía, con la consiguiente pérdida de otros. La distancia cultural, el objetivo que persigue la traducción y las estrategias entre domesticar o extranjerizar son otros problemas a los que se tendrá que enfrentar el traductor de *Hamlet*.

Prestaré especial atención a cuatro traducciones de *Hamlet* (1.5) realizadas por Salvador Oliva, por Vicente Molina Foix para el Centro Dramático

Nacional, por el Instituto Shakespeare de la Universidad de Valencia y por Ángel-Luis Pujante —ejemplos recientes de la tradición española de apropiación de este texto y de la labor intensa de gran número de traductores— para así entender mejor la forma en que se ha producido la recepción de esta obra en nuestro país. Se explicará en primer lugar la justificación de la elección y a continuación se analizarán pormenorizadamente los elementos paratextuales que cada una presenta, el destinatario de las traducciones y el grado o nivel de atención a los problemas que plantean los juegos de palabras en tres traducciones en castellano y una en catalán, todas ellas representativas en diversos ámbitos. En los casos de Molina Foix y del Instituto Shakespeare se trata de ediciones bilingües, mientras que en el caso de Oliva nos enfrentamos a diferentes (re)traducciones del mismo autor, entre las que media un espacio de unos veinte años y en las que se observan diferencias notables. Traducciones todas ellas que indiscutiblemente han contribuido a que se conozca mejor *Hamlet* y que además han sido objeto de análisis y de debate en el mundo académico en nuestro país.

Puesto que uno de los retos a los que se debe enfrentar cualquier traductor de Shakespeare es la traducción de los juegos de palabras, es necesario trazar en mi aproximación metodológica unos presupuestos teóricos (2.1). Partiendo de definiciones y conceptos clave de los juegos de palabras (2.1.1), analizaré sus funciones (2.1.2), los recursos utilizados para su creación (ambigüedad, polisemia, homonimia, homofonía, etc.), sus intentos de clasificación (2.1.3), etc. El tratamiento que reciben los juegos de palabras en el TT, así como los posibles mecanismos de traslación de una lengua a otra serán objeto de atención detallada a continuación (2.1.4 y 2.1.5) y acto seguido reflexionaré sobre el tema de la intraducibilidad de los *puns* y sus causas (2.1.6).

La crítica lexicográfica shakespeareana con las aportaciones de Delabastita (1993, 1996 y 1997), en un plano más teórico y experimental, y los estudios clásicos y aportaciones primordiales en el campo de la lexicografía realizados por Schmidt, Onions, Partridge, Kökeritz, Mahood, Colman, Rubinstein, Spears, J. B. Webb, G. Williams, D. & B. Crystal, etc. me han guiado en mi investigación. No prestar atención adecuada al matiz libidinoso de muchos de los juegos verbales de *Hamlet*, como advirtieron Partridge y Kökeritz en su momento, y continúan señalando muchos críticos actuales, Stanley Wells, Ann Thompson y Neil Taylor entre otros, y la literatura existente así lo atestigua, significaría menoscabar uno de los sentidos del TO shakespeareano, de ahí que sea motivo de reflexión continua y eje central de esta parte de la monografía.

Por último, en el **Capítulo 3** estableceré una justificación teórica (3.1) para el análisis de las traducciones, aplicando los conceptos analizados en el capítulo anterior y teniendo en cuenta la aportación que han tenido en las tra-

ducciones de *Hamlet* en nuestro país, la crítica autorizada en los campos textual y lexicográfico, por una parte, y, por otra, la influencia de las ediciones en inglés, con un aparato crítico-interpretativo cada vez más sofisticado.

Hamlet es un *punster* consumado desde sus primeras palabras: «A little more than kin and less than kind». Es su mecanismo característico de autodefensa, muy por delante de otras estrategias de supervivencia como su ‘antic disposition’ o su papel de ‘fool’. Evidentemente este análisis no puede prestar atención a todos y cada uno de los juegos de palabras y dilogías que aparecen en la obra objeto de estudio, de ahí que haya elegido aquellos con connotación sexual, que desde mi punto de vista resultan más significativos y polémicos en el TO y en los TT.

El análisis exhaustivo de los once juegos de palabras estudiados revela a todas luces la influencia que han ejercido los estudios lexicográficos en las ediciones inglesas, así como la repercusión tanto de esos estudios lexicográficos y de las ediciones inglesas en las traducciones españolas. Los problemas planteados por los juegos de palabras en el TO van a tener una solución variopinta en los TT, pero en cualquier caso se debería apreciar el esfuerzo realizado para trasladar la ambigüedad mediante el uso de otras estrategias igualmente válidas en un intento de compensar el texto estilísticamente con el fin de producir un efecto lo más similar posible en los TT, tanto en el plano del significado como también del estilo, al producido en el TO. En este aspecto tendré en cuenta la viabilidad de propuestas como las de Delabastita para dar solución a los problemas que plantea el TO y las aplicaré a las traducciones estudiadas. Si el juego de palabras viene cultural, e incluso políticamente determinado (Delabastita 1997:12), de modo y manera que dificulta su traducción, mi objetivo es analizar cómo los traductores han salvado ese escollo y hasta qué punto han invadido el campo marginal propio de los juegos de palabras en los TT.

El apartado 3.2 incluye el estudio de cada una de las lexías analizadas junto con una valoración personal sobre el grado de solución en el TT del *pun* existente en el TO en un intento de cuantificar objetivamente el nivel de éxito en las traslaciones de acuerdo con unos parámetros definidos. El estudio incluye la historia de las voces que, según la crítica especializada, tienen un marcado matiz sexual en el texto hamletiano y contiene también el corpus textual de las palabras analizadas como se explica detalladamente en la «Estructura del corpus».

El **APÉNDICE 1** presenta una relación completa de las (re)traducciones de *Hamlet* en España e Hispanoamérica desde Ramón de la Cruz (1772) hasta las últimas ediciones de Astrana Marín (2011) en Alianza Editorial y Salvador Oliva (2011) en Ed. Vicens-Vives, S.A., junto con una nueva

traducción para el público juvenil a cargo de Benjamin Briggent (2011) en Plutón Ediciones. En el **APÉNDICE 2** se relacionan las versiones cinematográficas de *Hamlet* desde 1900 hasta 2009.

Hamlet genera año tras año un ingente número de publicaciones² de diversa índole, de las que las traducciones³ a otras lenguas ocupan un lugar destacado. Hablar de traducciones de Shakespeare en España significa ha-

2. Unas citas serán suficientes para ilustrar el número incesante de publicaciones tanto shakespearianas como hamletianas, que hacen prácticamente imposible estar al día en todos los aspectos de la obra del dramaturgo inglés. Lynch (2007/2008:285) apunta que, sólo de Shakespeare, «[t]he Folger Library in Washington, D.C. holds more than a quarter of a million volumes». Según George Steiner (1970/1982:195): «haría falta una estantería de buen tamaño para contener todo cuanto se ha dicho sobre él en 1964». Veinticinco años después el mismo Steiner (1989/1991:39), centrándose en la obra que nos ocupa dice: «Se ha estimado que, desde la década de 1780, se han producido sobre los verdaderos significados de *Hamlet* veinticinco mil libros, ensayos, artículos, tesis doctorales y contribuciones a coloquios críticos y especializados». Al hilo de esta afirmación, no resulta, pues, extraño que Manuel Ángel Conejero (2009:50) en una reciente entrevista afirme sin sonrojarse: «Llevo 16 años con *Hamlet* y aún no lo comprendo». En la década de los noventa Gary Taylor (1990:369) escribe: «Even for hard-core Shakespearians, lifers, it is impossible to digest the hundreds of books and thousands of articles published on the subject in any year». Sobre el caso particular de *Hamlet*, A. Thompson en A. F. Kinney (ed.) (2002:196) añade: «Certainly, *Hamlet* is continuing to attract attention both inside and outside the scholarly community: since 1990, the average number of publications on the play listed in the *Shakespeare Quarterly Annual Bibliography* (which includes works in a wide range of categories [...]) is 423, while the average for *King Lear* is 175». Las categorías incluyen ediciones y textos, fuentes e influencias, producciones, películas, así como traducciones y adaptaciones. A. L. Pujante (2008:xi) señala: «La bibliografía shakespeariana es abrumadora: por hablar sólo de *Hamlet*, en 1991 el ritmo mundial de publicaciones sobre ella venía a ser de una por día». Lynch (2007/2008: 285) actualiza los datos al respecto: «A typical year now sees around 1.500 new articles, 650 new books, 200 new editions, and a 100 new doctoral dissertations devoted to Shakespeare». Esto significa que diariamente se publican 750 nuevas páginas, o lo que es lo mismo, 30 páginas por hora las 24 horas del día. Según A. Thompson (2002:197) *Hamlet* es además la única obra de Shakespeare que cuenta con una revista de dimensión internacional —*Hamlet Studies*—, publicada en la India desde hace veinte años. Desgraciadamente en 2003 se publicó el último número. Thompson & Taylor (2006:13), en la Introducción a su edición de *Hamlet* comentan: «We are also aware of an international readership who will rightly expect *Hamlet* to be treated as an international phenomenon, not as a play exclusively ‘owned’ by the Anglo-American tradition». Estas palabras se podrían entender como una invitación de los editores a explorar y a experimentar con su nuevo texto.

En términos generales, los datos globales aportados por Bryson (2007/2009:26) resultan ilustrativos: si en la British Library de Londres encontramos 13.858 entradas al teclear «Shakespeare», «[l]a Biblioteca del Congreso de Washington D.C. contiene unas 7.000 obras sobre Shakespeare —lo que equivaldría a veinte años de lectura a un ritmo de una al día—, cifra que [...] no deja de crecer».

3. «The cultural importance of Shakespearean translation could be measured in quantitative terms (Shakespeare being among the most widely translated writers and the most frequently performed playwrights in world literature) as well as in qualitative terms (with respect to

blar de Shakespeare en España y del destino del canon universal en culturas distintas a las que le dan origen. Profundizar, por tanto, en los mecanismos que rigen las traducciones shakesperianas —lectura para el lector y representación o puesta en escena para el espectador— significa contribuir al estudio de la recepción y apropiación en nuestro país de la obra del dramaturgo universal al tiempo que constituye el objetivo general de mi trabajo. Esta tarea se puede convertir en ímproba y dispersa si, desde un principio, no se establecen claramente los límites de la investigación u objetivos específicos.

En mi caso los márgenes están delimitados por el objetivo último del **Capítulo 3**, que consiste en el análisis de un aspecto microtextual⁴ del texto shakesperiano: los juegos de palabras de naturaleza sexual y cómo se trasladan éstos en algunas traducciones de *Hamlet* con el fin de entender mejor que este hecho ha determinado la forma particular de la recepción y apropiación de *Hamlet* en nuestro país. Los juegos de palabras⁵ —no hay Shakespeare sin retruécanos—, son fuente de equívocos semánticos y anfibologías que inducen a la ambigüedad y a la ambivalencia —«Shakespeare created *Hamlet* to be ambivalent» (Bloom 1998:387)—. Si bien los *puns* son signos consustanciales del discurso shakesperiano y eran muy apreciados en su momento por el público isabelino y jacobeo⁶, hoy en día suelen pasar desapercibidos para el lector y para el espectador, sobre todo si se tiene en cuenta que estos matices generalmente se pierden en las traducciones, o bien se convierten en fuente de problemas para los traductores y en el origen de diversas interpretaciones como se advierte en el siguiente ejemplo:

the way in which his work has helped shape cultural identities, ideologies, and linguistic and literary traditions)» (Delabastita 1998:222).

4. Mi trabajo, siguiendo las indicaciones de A. Thompson (1987:3): «many people who write about Shakespeare's works do so without paying very much explicit attention to the micro-level of language», trata de profundizar en un aspecto muy concreto del lenguaje shakesperiano como es el análisis de los juegos de palabras con connotación sexual y su traducción en dos de nuestras lenguas.
5. «[N]ot a single one of his plays is entirely free from *puns* of one kind or another» (Kökeritz 1953/1974: 56).
6. «[P]unning as a stylistic artifice appears to have reached the zenith of its popularity during the Elizabethan period» (Kökeritz 1953/1974:54), mientras que hacia 1700 ya se había producido el declive de este fenómeno lingüístico.

TO	TT
HAM.: To a nunnery , go, and quickly too. Farewell. <i>Ham 3.1.139</i>	HAM.: ¡A un convento , vete, y listo! ¡Adiós! Astrana (1922/1922/2003:132)
	HAM.: Hala, al burdel , y aprisa. Adiós. Buero Vallejo (1962:72)
	HAM.: A un convent ! A un prostíbul ! Cuita, cuita i adéu! Moix (1980:131)

Hamlet es una fuente inagotable de juegos verbales digna de estudio, y Hamlet, maniático del lenguaje, —su máximo creador—, «con su talento para la ambigüedad semántica» (Pérez Gállego 1982b:64)⁷, los utiliza con frecuencia, ya que por sus «amplios conocimientos de oratoria, retórica, y sobre todo semántica, sabe hacer los más fascinantes *puns* para así desconcertar a sus contrincantes» (Pérez Gállego 1988:350). Quizás ése sea uno de sus rasgos más significativos, dada la variedad de usos y la diversidad de intenciones: inteligencia, comicidad, vulgaridad, etc., todo envuelto en un halo de «antic disposition», creando dificultades y retando a futuros traductores en su tarea, sin duda, nada fácil de recrear la ambivalencia del TO:

Shakespeare's texts are interwoven with inherent ambiguities and polysemous puns specific to English, with its network of homophones and semantic ambivalence. This presents the translator with seemingly insoluble difficulties. The lack of coincidence between the semantic and phonetic structures of two different languages often results in an impoverishment of the translated text, erasing the effect of irony and perspective which make up the very body of the text, its texture. (Déprats (2004:133)

En esta cita se esbozan, desde mi punto de vista, los problemas básicos a los que se enfrenta el traductor de juegos de palabras. Teniendo en cuenta que Shakespeare era muy proclive a acumular en una misma lexía distintas acepciones cuando se le presentaba la ocasión, el primer problema que descubri-

7. Molina Foix (2005:8) también incide en el mismo aspecto: «No tiene rival con las palabras, algunas tan famosamente enigmáticas como los versos más metafísicos o surrealistas». O como mucho antes hiciera Clemen (1951/1969:110): «Hamlet's imagery, which thus calls things by their right names, acquires a peculiar freedom from his feigned madness. Hamlet needs images for his 'antic disposition'. He would betray himself if he used open, direct language. Hence he must speak ambiguously and cloak his real meaning under quibbles and puns, images and parables. The other characters do not understand him and continue to think he is mad, but the audience can gain an insight into the true situation». Véase también Wilson (1934/1969: xxxiii y ss.) sobre la importancia de los juegos de palabras en *Ham*.

mos es el de la ambigüedad, al que ya se habían referido críticos de la talla de William Empson⁸. Así pues, si la ambigüedad en el TO es consecuencia de la polisemia o plurisignificación y de la homofonía de determinadas lexías, la pregunta que surge a continuación es obvia: ¿qué estrategias utilizan los traductores para (re)crear esa ambivalencia en los TT? Frente a estas premisas nada halagüeñas para el prospectivo traductor, sin embargo nos encontramos con propuestas polémicas y controvertidas como la de Bassnett⁹ o de Wells¹⁰ que exhortan a los mismos angloparlantes a traducir a Shakespeare en un inglés moderno¹¹ con el pleno convencimiento de que los extranjeros que poseen buenas traducciones «have easier access to the master than his compatriots» (Wells cit. en Hoenselaars 2004:19) o como la propuesta de Elsom (1989:35):

[...] modern audience may pick up one of the meanings to a Shakesperean line, not realizing that there may be others. If native English speakers have such problems with Shakespeare's language, then aren't non-English ones facing unsurmountable hurdles? And yet throughout Europe there are translations of Shakespeare which claim to be as good as the original.

Estas posturas, que evidentemente tienen sus detractores, vienen a corroborar la dificultad intrínseca del texto shakesperiano y del hamletiano en par-

8. Empson (1970:1 y ss.) define *ambiguity* como «any verbal nuance, however slight, which gives room for alternative reactions to the same piece of language» y analiza las implicaciones de tal definición: «a word may have several distinct meanings; several meanings connected with one another; several meanings which need one another to complete their meaning; or several meanings which unite together so that the word means one relation or one process». La ambigüedad, por tanto, supone indecisión respecto a lo que se quiere decir, así como decisión consciente de proponer diversos significados. El trabajo de Empson tendría una influencia decisiva en la obra de otra estudiosa del léxico shakesperiano como es Frankie Rubinstein (1989).

9. Véase Basnett en Hoenselaars (2004:66-7) en donde se alude a la controversia sobre la traducción de Shakespeare al inglés moderno. Tras un largo debate —entre noviembre de 2001 y abril de 2002— en el que participaron diversos estamentos, «[o]pinion was roughly split with some 40 per cent in favour of modern versions of Shakespeare and (the more vociferous) 60 per cent rejecting translation entirely».

10. «Every so often it is suggested that the time has come for Shakespeare to be translated into modern English. Though it is true that those who read the plays in foreign translation have the advantage over modern readers in that part of work of comprehension has been done for them by the translator». (Wells 2004a:vi en Crystal & Crystal 2004:vi).

11. De hecho ya existen traducciones al inglés moderno no sólo de *Hamlet*, sino también de *Macbeth*, *A Midsummer Night's Dream*, *The Merchant of Venice*, *Romeo and Juliet*, *Henry IV Part One*, *Twelfth Night*, *The Tempest*, *Julius Caesar*, *King Lear*, *Othello*, *Henry V*, etc., en series como *Shakespeare Made Easy* (Ed. Alan Durband), en donde encontramos ambas versiones, es decir, la *Modern English Version Side-By-Side with Full Original Text*. Véase, a este respecto, el concepto de «traducción intralingüística» en Chaume & García de Toro (2010:17).

ticular. La dificultad del texto, no obstante, no ha menoscabado el gran número de traducciones de *Hamlet* en todo el mundo hasta el momento actual.

Si el componente subjetivo de quien emprende una tarea traductora conlleva que la consecución de una traducción definitiva sea una utopía, de la misma manera quien emprende un análisis traductológico como el presente lo hace desde su propia perspectiva, consciente de que existen muchos otros enfoques y que todos ellos aspiran a interpretar o descodificar un mensaje que desde el TO se ha ido ampliando con el paso del tiempo con múltiples significados que ni siquiera el autor imaginó. Existen diferentes traducciones porque existen diferentes comportamientos traductores en diferentes culturas en diferentes momentos que determinan qué tipo de manipulación y recreación es adecuado en cada situación, y el objetivo de las evaluaciones traductológicas consiste en dilucidar esos múltiples significados que la cadena semiótica va generando a lo largo del tiempo¹². Las nuevas producciones teatrales de *Hamlet*, así como las versiones cinematográficas, las obras pictóricas, las recreaciones musicales, en una palabra, cualquier tipo de apropiación que el TO inspira en el mundo anglosajón, aporta nuevos significados a la larga tradición y acervo existentes; significados que ni siquiera surgen del texto, sino que sólo existen en la mente de directores y creadores¹³ que exploran el texto shakespeariano con el legítimo derecho de atribuirle significados que reflejan las preocupaciones de nuestra sociedad. Sin embargo, desde las culturas que están fuera de la órbita anglosajona el acceso a las obras de Shakespeare depende en última instancia de traducciones, que nos llegan mediatizadas por el tamiz de los enfoques y las lecturas que hacen las ediciones anglosajonas a través de las cuales se transmiten todo tipo de mensajes, inevitables, por otra parte, en un mundo global:

What this means is that Shakespeare, as Jan Kott proposed, is not only our contemporary, but the contemporary of all those actors, directors and readers who have discovered and created their own version of his plays through translation. (Bassnett en Hoenselaars 2004:66).

Cabe reseñar asimismo que he tenido en cuenta las principales aportaciones en distintos campos y que mi trabajo abarca una síntesis de lo publicado, desde estudios clásicos hasta publicaciones muy recientes. A partir de todo

12. Los significados de la obra también emanan de la interacción entre el texto, que se encuentra en un cambio constante, y sus intérpretes y las circunstancias temporales en que se representa.

13. Wells (2004:31) señala que «lewdness of interpretation in certain recent discussions of Shakespeare derives not from the text or from meanings that it might have held for Shakespeare's contemporaries but from *the minds of interpreters*, [...]». (La cursiva es mía).

ello he esbozado mi propia aproximación para un análisis de las traducciones de los *puns* en *Hamlet*. Evidentemente, como cualquiera que escribe sobre Shakespeare, uno se encuentre en deuda con una legión de estudiosos y críticos, y así he dejado constancia en las diferentes notas a pie de página. Comparto con Levin (1959/1970:4) el punto de partida:

One is also obliged [...] to acknowledge a comprehensive, though not always conscious, debt to innumerable predecessors, to all of those who have engaged in the argument [...]. So much has already been said, so many extremes have been reached, that we cannot do much further harm. Can we add anything helpful to the discussion?

Pero discrepo de él en cuanto que aspiro a arrojar cierta luz y a alcanzar determinadas conclusiones, con la ayuda de la metodología empleada, que faciliten una mejor lectura y comprensión de determinados juegos de palabras, no sólo en las traducciones que analizo, sino también en otras, a las que se podrían aplicar estrategias similares.

Quiero señalar, por último, que he procurado presentar un trabajo claro y comprensible, huyendo de artificios metalingüísticos y de teorías¹⁴ al uso que pudieran enmarañar el sentido de lo que finalmente se pretende. En la medida de lo posible he intentado permanecer fiel al apotegma de Ortega y Gasset de que la claridad es la cortesía del filósofo. Aspiro a que este trabajo trascienda el mero ámbito académico de los especialistas shakesperianos y llegue a un público más amplio, con el deseo, en última instancia, de contribuir con su aportación al conocimiento de la obra del bardo desde otra perspectiva, y a romper ese reconcomio español al que aludía Eduardo Julià Martínez cuando a comienzos del siglo pasado escribía:

En España no se ha estudiado ni se estudia Shakespeare como su inmensa figura se merece, y es lo más sensible que semejante afirmación tiene una base cierta: en cantidad no son pocos los que han hablado del vate de

14. No hay que olvidar que cada corriente y escuela se encuentra inmersa y ocupada en una lucha por apropiarse de Shakespeare en beneficio de su propia ideología, teoría crítica con sus revistas o publicaciones periódicas: colecciones de libros en series de publicaciones editoriales, terminología particular y otros códigos de referencia, de tal manera que quienes no pertenecen a una corriente corren el riesgo de ser ignorados. Parafraseando a Kermode (véase Vickers 1993:x) cabría decir que se admira a los críticos en la medida en que se les asocia con un determinado credo o método. En este sentido mi trabajo no se encuentra, al menos conscientemente, alineado con los presupuestos de ninguna escuela en concreto, si bien está en deuda con la crítica feminista principalmente, ya que ésta muestra interés en los temas relacionados con la sexualidad.

Stratford; empero son escasos los que han producido cosa digna de tenerse en cuenta¹⁵. (Cit. en Serrano 1983:20 y en Buffery 2007:16, n. 26).

Deseo expresar mi gratitud a aquellas personas que de un modo u otro contribuyeron en su día al producto final de mi tesis doctoral, de donde he extraído la monografía que ahora presento. En primer lugar a mi director, el Dr. D. José Manuel González Fernández de Sevilla, por sus múltiples indicaciones y observaciones, tanto de contenido como de forma, a lo largo de la gestación del presente trabajo, así como por los contactos facilitados con otros estudiosos de Shakespeare.

Las clases de la Licenciatura de Filología Moderna en la Universidad de Valencia durante el curso, ya lejano, de 1975-1976 fueron el germen donde descubrí al inmortal Shakespeare, a lo que sin duda contribuyó, por una parte, la labor del Dr. Manuel Ángel Conejero, con el *leitmotiv* de aquel curso «la literatura supera a la vida», idea que más tarde aparecería de nuevo en mi camino (Conejero 1980:118 y 123) con «Falstaff and Hamlet are larger than life» (Bloom 1998:2), y que llegan hasta el momento presente, como vemos en las siguientes citas: «La literatura nos permite vivir con más intensidad nuestra propia vida y tener aventuras que estén a la altura de nuestros anhelos y sueños» (Martín Garzo 2009:33) y «La literatura y el arte, con su belleza, hacen mejor a la Humanidad, pero se levantan sobre un acervo de fatalidad. Los grandes escritores y pintores muestran eso: la belleza de la vida y también la muerte, la crueldad, la tragedia» (Mordzinski 2009:4). Por otra parte, las primeras ediciones de los *Encuentros Shakespeare* celebradas en la Universidad de Valencia de 1972 a 1985 (Santoyo & Guardia 1982:35 y Conejero 1992:7), en donde tuve la oportunidad de escuchar las lecciones magistrales de, entre otros, T. J. B. Spencer, Cándido Pérez Gállego, Charles Marowitz, Giorgio Melchiori, Stanley Wells, etc., también despertaron mi interés por la obra del dramaturgo inglés. Curiosamente fue durante la asistencia al *VII Shakespeare World Congress* celebrado en Valencia en abril de 2001, escuchando de nuevo a alguno de estos estudiosos, cuando surgió la idea de emprender un estudio en torno a *Hamlet*.

Doy asimismo las gracias al Dr. Dirk Delabastita de la Universidad de Namur (Bélgica), al Dr. José Lambert de la Universidad de Leuven (Bélgica), al Dr. Neil Taylor de Roehampton University, a la doctora Ann Thompson de King's College London, al Dr. A. L. Pujante de la Universidad de Murcia,

15. Ciertamente la situación ha cambiado como se desprende de la relación de publicaciones españolas recogidas por Santoyo & Guardia (1982), Sánchez Escribano & Dañobeitia (1993:469-96) y, sobre todo, por González Fernández de Sevilla & Ferrándiz (2002:375-400).

a la doctora Ezpeleta Piorno de la Universitat Jaume I de Castelló de la Plana; a los Dres. Victoria Guillén Nieto, Javier Franco, Félix Rodríguez, Antonio Lillo y John D. Sanderson de la Universidad de Alicante. Las indicaciones bibliográficas de Stanley Wells, Alan Sinfield, Michael Dobson, Jesús Tronch-Pérez, Juan Jesús Zaro, José Luis Oncins, Vicent Montalt, Ángel-Luis Pujante, Miguel Teruel, Manuel Ángel Conejero, Rosa Rabadán, etc. —todos ellos grandes estudiosos de Shakespeare—, han sido igualmente valiosísimas en mi trabajo. Mi agradecimiento a todos ellos por atender amablemente mis consultas en diferentes momentos de la escritura de esta investigación.

La colaboración de los traductores objeto de análisis —nacidos en la década de los cuarenta del siglo XX—, así como la amabilidad mostrada merece una mención especial ya que sus respuestas ante mis consultas y preguntas muy precisas en torno a la traducción de los juegos de palabras aportan una dimensión única a esta investigación. No he querido desaprovechar la oportunidad de oír su voz; habría sido una desconsideración tenerlos a mi alcance y no beneficiarme de su magisterio. No he dudado, por tanto, en conocer su punto de vista sobre los problemas planteados y contrastarlos con el mío. Todos, sin excepción alguna, se han brindado a participar en el diálogo entablado en torno a los problemas que plantean la traslación de un TO a un TT en general y, en particular, los juegos de palabras.

También quiero expresar mi agradecimiento a los colegas y amigos de los innumerables proyectos europeos conjuntos con quienes, por mi condición de profesor de secundaria, he trabajado desde la década de los noventa, en especial a Mike Davis, Jenny Stonhold, Alan Kennedy, Antonio Scaraffile, Birgit Backlund, Katarzyna Michalska, Ahmet Günaydın y Eleni Efraimidou.

Estoy sumamente agradecido a Ana Jornet, de la Editorial Anagrama, por facilitarme el contacto con el escritor y traductor Vicente Molina Foix, y también a Pedro Ocaña del Centro de Documentación Teatral por toda la información relativa a la puesta en escena de los *Hamlets* objeto de estudio, artículos y críticas de prensa diaria y en revistas teatrales indizadas y digitalizadas, colecciones de fotografías, grabaciones de los espectáculos, etc. A los compañeros y amigos Vicent Cabanes, Juan Lucas Guerrero Pérez, José Juan García Ens, Francisco Martínez, Àlex Martínez, Raúl Solbes, Indalecio Carbonell, Mauricio García, Salvador Martínez Boscá, Neus Úbeda, Daniel Pastor y, sobre todo, a Lourdes Pla por su ayuda y asesoramiento informáticos. Al amigo y librero personal Pedro Seguí por sus desvelos en obtener cuantas referencias bibliográficas he necesitado. Resulta gratificante comprobar la profesionalidad de tanta gente, cuando se emprende un proyecto de estas características.

Mis familiares y amigos han demostrado mucha paciencia a lo largo de la gestación de este trabajo, que está dedicado a Concha, mi mujer, y a Inma y Juan, mis hijos, por todo el tiempo que les he robado.

Un agradecimiento muy especial a mi madre, que desde pequeño siempre creyó y confió en mí, a mi hermana M^a Teresa por su interés en la marcha de mis estudios de doctorado y a mi padre —*in memoriam*—, que el día que le comuniqué que había obtenido mi Cátedra de Instituto, socavó mi moral con las palabras siguientes: «Sí, pero aún no eres doctor».

A todos mi agradecimiento más sincero por el estímulo constante; incluso a quienes, sin saberlo, me han ayudado con su silencio.

CITAS, ABREVIATURAS Y SIGNOS

Las citas de *Hamlet* a lo largo del presente trabajo están tomadas de la edición de Ann Thompson y Neil Taylor (2006), London: Thomson Learning (The Arden Shakespeare-Third Series)¹⁶, cuyos editores generales son Richard Proudfoot, Ann Thompson, David Scott Kastan y H.R. Woudhuysen. El resto de citas de las obras de Shakespeare procede de la edición de Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett & William Montgomery (1986), *William Shakespeare. The Complete Works*. Oxford: Oxford University Press.

Abreviaturas utilizadas a lo largo del trabajo:

a) Obras de Shakespeare

AC	<i>Anthony and Cleopatra</i>	1606
AW	<i>All's Well that Ends Well</i>	1602-3
AYL	<i>As You Like It</i>	1599
CE	<i>The Comedy of Errors</i>	1593
Cor	<i>Coriolanus</i>	1607-8
Cym	<i>Cymbeline</i>	1609-10
Ham	<i>Hamlet</i>	1600-1
1H4	<i>King Henry IV, Part 1</i>	1596-7
E3	<i>King Edward III</i>	1592-5
2H4	<i>King Henry IV, Part 2</i>	1598
H5	<i>Henry V</i>	1599
1H6	<i>Henry VI, Part 1</i>	1589-90
2H6	<i>Henry VI, Part 2</i>	1590-1

16. Esta edición se basa en Q2, es decir, el texto de 1604-5. Un segundo volumen, a cargo de los mismos editores, recoge los textos conocidos como Q1 y F1: *Hamlet. The Texts of 1603 and 1623*. London: Thomson Learning (The Arden Shakespeare-Third Series).

3H6	<i>King Henry VI, Part 3</i>	1590-1
H8	<i>King Henry VIII</i>	1612-3
JC	<i>Julius Caesar</i>	1599
KJ	<i>King John</i>	1594-6
KL	<i>King Lear</i>	1605
LC	<i>A Lover's Complaint</i>	1609
LLL	<i>Love's Labour's Lost</i>	1594-6
Luc	<i>The Rape of Lucrece</i>	1593-4
MA	<i>Much Ado About Nothing</i>	1598-9
Mac	<i>Macbeth</i>	1606
MM	<i>Measure for Measure</i>	1604
MND	<i>A Midsummer Night's Dream</i>	1595-6
MV	<i>The Merchant of Venice</i>	1596-7
MW	<i>The Merry Wives of Windsor</i>	1597
Oth	<i>Othello</i>	1604
Per	<i>Pericles</i>	1607-8
PP	<i>The Passionate Pilgrim</i>	1599
PT	<i>The Phoenix and the Turtle</i>	1601
R2	<i>Richard II</i>	1595
R3	<i>Richard III</i>	1592-3
RJ	<i>Romeo and Juliet</i>	1595-6
Son	<i>Sonnets</i>	1593-9
Tit	<i>Titus Andronicus</i>	1593-4
TC	<i>Troilus and Cressida</i>	1601-2
Tem	<i>The Tempest</i>	1611
TGV	<i>The Two Gentlemen of Verona</i>	1592-3
Tim	<i>Timon of Athens</i>	1607-8
TN	<i>Twelfth Night</i>	1601-2
TNK	<i>The Two Noble Kinsmen</i>	1613
TS	<i>The Taming of the Shrew</i>	1593-4
VA	<i>Venus and Adonis</i>	1592-3
WT	<i>The Winter's Tale</i>	1610-1

b) Traducción

CO	Cultura Original
CT	Cultura Término
LO	Lengua Original
LT	Lengua Término
SL	Source Language
ST	Source Text

TL	Target Language
TO	Texto Original
TT	Target Text / Texto Término

c) *Hamlet*

GER	Gertrude
GUILD	Guildestern
HAM	Hamlet
HOR	Horatio
LAE	Laertes
OPH	Ophelia
POL	Polonius

d) Textos Originales

F1	First Folio (1623)
Q1	First Quarto (1603)
Q2	Second Quarto (1604-5)

e) Diccionarios

<i>DAE1</i>	<i>Diccionario de Argot Español</i> (Victor León)
<i>DAE2</i>	<i>Diccionario de Argot Español</i> (José María Iglesias)
<i>DCPA</i>	<i>Diccionari del Català Popular i d'Argot</i> (Joaquim Pomares)
<i>DEA</i>	<i>Diccionario del Español Actual</i> (Manuel Seco <i>et al.</i>)
<i>DIEC</i>	<i>Diccionari de la Llengua Catalana de l'Institut d'Estudis Catalans</i>
<i>DRAE</i>	<i>Diccionario de la Real Academia Española</i>
<i>DS</i>	<i>Diccionario sohez</i> (Delfin Carbonell Basset)
<i>DUE</i>	<i>Diccionario del Uso del Español</i> (María Moliner)
<i>DV</i>	<i>Diccionari Valencià. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana</i>
<i>EC</i>	<i>Gran Diccionari de la Llengua Catalana de l'Enciclopedia Catalana</i>
<i>NShOED</i>	<i>New Shorter Oxford English Dictionary</i> (1993). Reprinted with revised etymologies and enlarged agenda.
<i>OED</i>	<i>Oxford English Dictionary</i>
<i>OED1</i>	<i>Oxford English Dictionary</i> (1933). 1ª Edición. 10 volúmenes.
<i>OED2</i>	<i>Oxford English Dictionary</i> (1989). 2ª Edición. 20 volúmenes.
<i>ShOED</i>	<i>The Shorter Oxford English Dictionary</i> . 1ª edición: 1933. 2ª edición: 1936.

f) Términos gramaticales, morfológicos, sintácticos y otros

adapt.	adaptación
adj.	adjetivo
CC	complemento circunstancial
CD	complemento directo
dir.	director, dirigido
ed.	edición, editor
estrat. edit	estrategia editorial
intrans.	intransitivo
n.	nota a pie de página
p(p).	página(s)
RSC	Royal Shakespeare Company
s.f.	sin fecha
ss.	siguientes
s.t.	sin traductor
sust.	sustantivo
trad.	traductor
trans.	transitivo
v.	verbo

g) Signos

- > Indica que lo situado a su izquierda corresponde al TO, mientras que lo que queda a su derecha corresponde al TT.