

PARRA TRADUCE A SHAKESPEARE*

MARÍA DE LA LUZ HURTADO
Socióloga, Directora Revista Apuntes
de la Escuela de Teatro U. C.

Nicanor Parra es el primer sorprendido ante la profunda experiencia personal y creativa que ha vivido gracias a su traducción de *El Rey Lear*, al punto de que hace confluír toda su obra y su vida hacia este encuentro con Shakespeare. Se pregunta, meditabundo, qué habría ocurrido si a los 30 años hubiese hecho este descubrimiento, teniendo así una vida de trabajo por delante para profundizarlo. "Yo no me imagino a mí mismo ahora sin *El Rey Lear*. Esta es la última oportunidad de subirme al último carro del tren. La sensación que tengo es que yo nací para traducir *El Rey Lear*". Sin duda su contacto con el *Lear* a sus 78 años tiene una calidad y potencia únicas, alimentada por todo el transcurso de su vida. Se ha producido aquí el raro encuentro entre un poeta maduro como Parra, con una personalidad artística de fuertes rasgos originales contenidos en lo que él denomina "anti-poesía", inspirada en lo popular chileno, con las opciones creativas de un dramaturgo como Shakespeare, clásico del renacimiento inglés.

Son extraños los caminos del Señor, diríamos, porque este hallazgo fundamental es provocado por una petición externa: la de la Escuela de



Teatro de la Universidad Católica de Chile, que le propuso realizar esta traducción en vistas a su puesta en escena durante la temporada profesional de 1992. La concurrencia del British Council, del Instituto Chileno Británico y del Ministerio de Educación permitió materializar la fase "traducción" encargada a Parra, cuyos resultados sin duda exceden el montaje del TUC para convertirse en un aporte para toda la lengua castellana e, incluso, para la filología shakespeareana.

No fue éste un amor a primera vista. Parra sufrió las mismas interferencias que tantos espectadores y lectores de Shakespeare ante las pésimas traducciones al castellano: le fue virtualmente imposible terminar su primera lectura del *Lear* en la versión de Aguilar. Creyó no poder responder a su compromiso por falta total de motivación por la obra, a la que dio otra oportunidad leyéndola esta vez en inglés. Algunas frases lo calaron hondo, como la de Lear cuando despierta de la cura de sueño: *You do me wrong to take me out o' the grave* (que Parra traduce como *Hacéis mal en sacarme de la tumba*), la que éste dice más adelante, estando ya preso pero sin conciencia de

* Este artículo está basado en conversaciones con Nicanor Parra de la autora de este artículo y del elenco del *Rey Lear*, al iniciarse los ensayos en el Teatro U. C. Las frases que aparecen entre comillas en este texto corresponden a citas de lo dicho por Parra en estos encuentros.

su situación, al planear mil cosas entretenidas con Cordelia y sobre todo *laugh at gilded butterflies* (*nos reiremos de las mariposas multicolores*), o la de Kent cuando al final dice *I have a journey, sir, shortly to go; my master calls me, I must not say no*. En esas frases, y en sus posibles traducciones, descubre un gran valor expresivo (“Me pareció que eso era Shakespeare, que así sonaba y resonaba en nuestro idioma”) y una capacidad de tocar lo emocional con temas que también son centrales en su propia obra, como es el de la muerte. Un sinnúmero de frases aisladas lo van impactando, hasta que empieza a captar una coherencia que lo fascina, aunque nunca deja de luchar contra la primera sensación de distancia, la que lo provoca a desentrañar los secretos y factura lingüística verdaderos de la obra. Porque, a poco andar, se le va haciendo nítido que todo está contenido y debe volver a contenerse en el lenguaje, lugar de realización pleno para el dramaturgo y el poeta, el que es insustituible por cualquier otra interpretación que se realice fuera de él. Importante punto de partida en los tiempos actuales de crisis del lenguaje textual en el teatro y de su uso libre en las puestas en escena postmodernas de los clásicos, donde las obras de Shakespeare son las más recurridas al momento de realizar citas o buscar inspiración, sin atenerse para nada a su construcción lingüística original.

Es que eso de *original* es un concepto más complicado de lo que parece, demostrado por los muchos equívocos, polémicas y desautorizaciones que han rodeado la obra shakespeareana. Como bien dice Peter Brook en *El espacio vacío* al abogar por la sacudida de las variadas capas estilísticas que se le han impuesto a Shakespeare en sus sucesivas reescrituras textuales y escénicas, que lo acomodan a los valores estéticos de cada época, heredando de paso trozos esclerotizados e inarmónicos de las interpretaciones precedentes, el Shakespeare *original* es un objetivo que pasa por una gran purificación de preconceptos hondamente enclavados en nuestra cultura. (Brook: 1973) Y hay que considerar que Brook habla de versiones

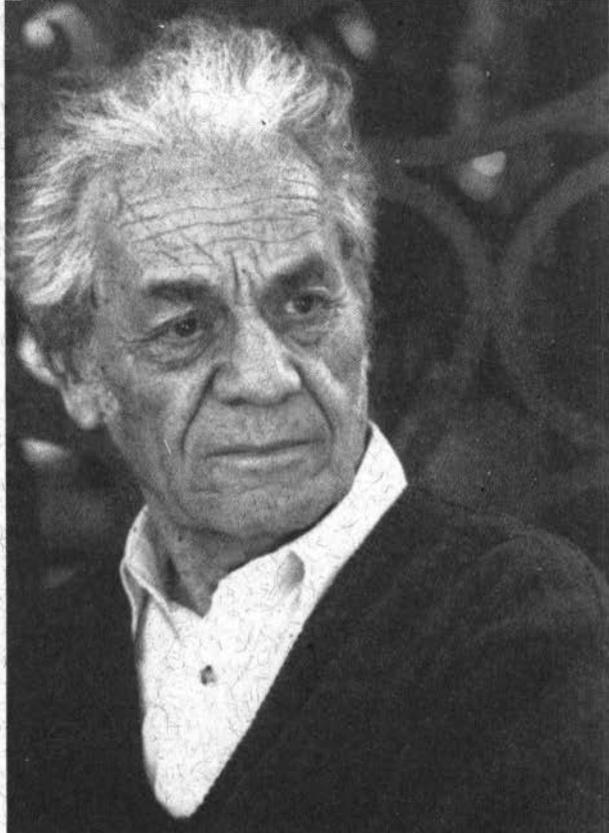


Foto: Ramón López

de Shakespeare en inglés: cuánto se multiplicará el problema al situarnos frente a las traducciones de estos sucesivos Shakespeares a otro idioma, como ocurre con el español.

Parra se ha interiorizado cabalmente del recorrido histórico del *Rey Lear* y de la crítica a Shakespeare. Le llama la atención lo que ha debido esperar esta obra para ser valorada como uno de los más grandes textos poéticos de cualquier literatura posible, tras sufrir siglos de incompreensión y, más aún, de suplantación: “Durante 150 años fue considerado como algo que se podía reemplazar por un texto tan de segundo orden como el de Nahum Tate” que, sujeto a los postulados del romanticismo, exagera los aspectos sangrientos de la tragedia pero que finalmente, para que el público se vaya contento, salva a los *buenos* de la muerte y el desamor: Lear recupera su corona y Cordelia se casa con Edgar, el joven *bueno* de la película. También ha habido grandes literatos, como Tolstoi, Shaw y Gide, que han abominado de la obra de Shakespeare: “Gide tuvo dos años la cabeza gacha

traduciendo a **Hamlet**, hasta que lo tiró lejos y dijo: así no se escribe en francés, mierda”.

No todos los traductores tuvieron la honestidad de Gide de rechazar una traducción que no se avenía con sus preconcepciones: la mayoría opta más bien por amañarla a ellos. Para Parra, éste es el caso reiterado en las traducciones españolas de **Lear** de hace 30 ó 40 años atrás (aunque no conoce bien las últimas traducciones, como la de Conejeros), que lo censuran sistemáticamente, “podándolo de todo lo que pudiera aparecer como conflictivo para el buen gusto académico y de las clases dirigentes, omitiendo las palabras y situaciones de *grueso calibre* que se dan de frentón en Shakespeare, al igual que en Cervantes (como los chistes colorados del Bufón en la versión de Astrana Marín).” Nos encontramos, entonces, ante opciones ideológicas y culturales muy conservadoras, que sesgan el conocimiento de Shakespeare a través de la lengua castellana, al cerrarse a la parte popular de su lenguaje.

Todas estas versiones y visiones polémicas de **Lear** y Shakespeare lo hacen ponerse en guardia respecto a su labor de traductor, recordando el adagio popular *traductore e traditore* y la copla *En esta casa parduzca/vive el traductor de Dantel/apúrate caminante/no sea que te traduzca*.

Se plantea el desafío de que su traducción “no le dé ninguna chance a Tolstoi, Shaw o Gide”, detractores a fardo cerrado de la obra de Shakespeare. Su clave está en identificar los componentes fundamentales de la obra shakespereana, no a partir de sus anécdotas, temas, personajes o construcciones psicológicas, sino del lenguaje en sí mismo. El verso blanco shakespereano, que lo conecta a su propia antipoesía, como también la condición de síntesis entre lo medieval y lo renacentista, son los factores que Parra resalta como potenciadores de

la obra teatral, poética y cultural de Shakespeare, elementos finalmente definitorios de sus postulados de traducción para **El Rey Lear**.

EL VERSO BLANCO SHAKESPEREANO

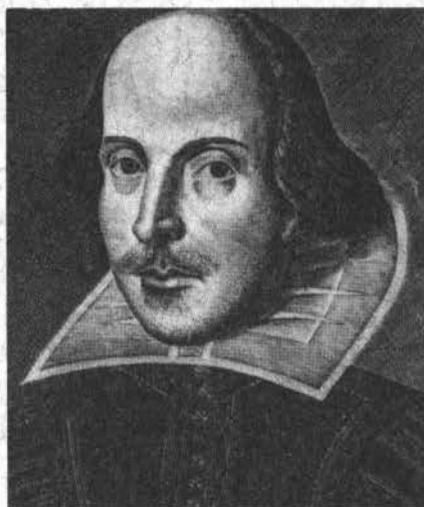
“En español llamamos verso blanco al verso endecasílabo sin rima, pero el verso blanco shakespereano es otra cosa: es un verso que se alarga y se acorta. El pentámetro yámbico aparece cada cierto tiempo, nada más que como un marco de referencia que no hay que olvidar. Lo que se hace ahí es sobreponer, a la métrica rigurosa, a la métrica formal, la métrica del habla”.

Shakespeare y los isabelinos son los primeros en usar esta composición lingüística¹: “Al verso blanco shakespereano se llegó después de mucho trabajo y empieza con los poetas Thomas Wyatt y Surrey. Surrey estaba traduciendo a Virgilio a la manera de la época, es decir, a la italiana, según pares de versos rimados, pero no podía hacerlo porque en inglés no hay muchas rimas, así es que renunció a rimar. Este verso no rimado después, en manos de Sidney y de

Spencer, se empieza a quebrar. El verso inicial utiliza el pentámetro yámbico riguroso (*To be or not to be*), pero se vio que el rigor métrico de la poesía propiamente tal, del soneto por ejemplo²,

1 Algunos expertos en teatro inglés medieval sostienen que **Gorboduc**, obra previa a Shakespeare, lo ocuparía también, pero Parra comprobó personalmente que se trata del verso blanco común.

2 Shakespeare, en sus sonetos, respeta acuciosamente el principio del pentámetro yámbico.



EL ARTE DEL BIEN DECIR Y EL DECIR POPULAR EN SHAKESPEARE

no se podía llevar al teatro en toda la extensión de la obra porque la repetición del sonsonete de la rima aburre, hasta puede enloquecer al público. De aquí que se quiebra en los versos siguientes: *To be or not to be! That is the question/Whether 'tis nobler in the mind to suffer/ The slings and arrows of outrageous fortune*".

El logro fundamental del teatro shakespereano e isabelino es, para Parra, este uso del verso blanco, que le permite superar con creces al resto del teatro europeo, especialmente al francés y español, que siguen presos de una retórica poética agobiante. "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".

Parra encuentra una conexión medular de su propia poesía con el lenguaje shakespereano a partir de esta identificación de la forma poética: "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 bien cuenta 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 shakespereano. O sea, es un endecasílabo que se alarga y se acorta, y que oscila entre la academia, la calle y la feria. He venido trabajando en esa forma desde tiempos inmemoriales; he llegado incluso a combinar un verso de once sílabas con uno de una sílaba, y versos con prosa. Creía que era un gran invento mío, pero ya los isabelinos conocían estos métodos de trabajo y Shakespeare lo ocupa en *El Rey Lear*, donde un gran porcentaje de la obra está escrita en prosa, sin que se sepa a ciencia cierta cuáles son versos y cuáles son prosa. Esto es muy importante: podría decirse que son versos prosaicos o que son prosas poéticas".

La capacidad de Shakespeare de sobrepasar un sentido estricto de época y proyectarse a un universal occidental se conecta con su situarse en la confluencia de dos espacios culturales: el medioevo y el renacimiento, con sus respectivas visiones de mundo y lenguajes.

Se sabe que el *Lear* de Shakespeare se basa en una leyenda que es un lugar común en la cultura de su tiempo, desarrollada a través de todo el medioevo hasta el Renacimiento: "La leyenda de *Lear* está ya en *Holinshed* y en *Geoffrey of Monmouth* en el siglo XII, e incluso en la *Gesta romanorum*. Si no hay centenares, al menos hay decenas de textos pre-Shakespeare en los que aparece la historia de este rey. Es un hecho, por ejemplo, que es posterior a *The true chronicle of King Leir* (no *Lear*), un anónimo de fines del siglo XVI". Lo importante, no obstante, es qué permanece y qué se innova en la versión de Shakespeare. "En el *Lear* de Shakespeare hay una síntesis de Renacimiento y medioevo. El medioevo está en la persona del Bufón, en la de Kent y en otros símbolos medievales: Tom Bedlam y el mendigo, por ejemplo, son signos de la marginalidad. Shakespeare evidentemente desciende de Séneca, pero es un Séneca que ha absorbido también el medioevo y, tal vez, es lo que le da la fuerza motriz a su discurso. Porque un *Rey Lear* sin Kent, sin Bufón y sin medioevo se hace acreedor de los tirones de oreja de Tolstoi, parecería como un lenguaje retórico, hinchado, afectado."³

Del espíritu renacentista, Shakespeare acoge aspectos estilísticos y filosóficos, de los cuales Parra destaca los que lo acercan y alejan de él. Entre los formales o estilísticos que lo distancian, ve a Shakespeare impregnado por el "mal de su

3 Parra se ha preguntado si Tolstoi basa sus descalificaciones a Shakespeare en la lectura de los textos originales en inglés, o en alguna versión posterior o traducción que realza su eufuismo.

tiempo”, que atraviesa las letras europeas renacentistas vinculadas al Barroco: los franceses lo llaman preciosismo, los italianos, manierismo o concertismo, los españoles, gongorismo. Los ingleses usan una palabra que circula poco: *eufuismo* o *arte del bien decir*, introducida en Inglaterra a fines del siglo XVI vía John Lyly quien, inspirado en el español Fray Antonio de Guevara, publica la novela barroca **Euphues**. Para Parra, este *arte del bien decir* condujo a un idioma exacerbado, sobreactuado.

No obstante, ve en Shakespeare una tensión interna positiva. Este incorpora, junto al *eufuismo*, lo popular medieval como lenguaje y, en términos filosóficos, no sólo la tradición platónico-aristotélica logocéntrica que culmina en Sócrates sino al anti-Sócrates o el Sócrates loco: Diógenes, que representa la incorporación del discurso marginal a la tradición, su derecho a la existencia. La evolución de Lear hacia el desapego de lo material y su relación básica con la naturaleza lo convierten en un Diógenes, y a Edgar, por su camino similar, en un pseudo-Diógenes. También en el parlamento final de Edgar (que el **Quarto** atribuye a Albany) vislumbra elementos de la filosofía estoica, de la cual Diógenes es un antecedente.

Parra resalta la vigencia que tiene Diógenes actualmente en Europa, quizás como una respuesta a la sobreindustrialización: “Se cerró completamente el laberinto de la civilización, de la modernización. No a la naturaleza y sí al mundo creado, inventado por el hombre, con las consecuencias que todos sabemos: colapso ecológico y holocausto nuclear. Lo que nosotros estamos haciendo ahora es un *cozy world of our own* donde no existe la muerte: aquí se ve la necesidad de recuperar a Diógenes. Yo soy un ecologista no por consideraciones éticas sino de orden práctico, empírico. Si no tomamos las medidas que parece que hay que tomar, simplemente desaparecemos del mapa: *primero vivir y después filosofar*.”

Esta serie de vínculos son para él una confirmación *a posteriori* de la antipoesía como camino alternativo: “Es bien notable esta cadena que

va juntando las cosas: el Diógenes que tiene que ver con Lear, con la antipoesía y también con el tema de los temas: Rulfo, especie de Diógenes en la literatura hispanoamericana, situado al margen de la convención grecolatina. En el discurso que leí en Guadalajara en la recepción del premio Rulfo, asumí una posición de ese orden. Lo titulé **Mai mai peñi** y allí pretendo hablar desde el mundo mapuche acerca del gran tema del momento: la identidad, no diré hispanoamericana, porque esos son *san benitos* que nos cuelgan los europeos, sino de *mapulandia*⁴. De esta manera, Parra establece una conexión viva, vigente, entre sus preocupaciones centrales y las de este momento en el mundo, y el Lear.



POSTULADOS DE LA TRADUCCIÓN

• Maceración del texto

“Los personajes shakespereanos, como Gloucester antes de saltar al abismo, se sienten en la obligación de lanzar discursos muy preciosísticos, muy barrocos, según el espíritu renacentista. 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 para que no piquen tanto los ojos”.

• Transcripción

Preferiría Parra no ser un traductor sino un *transcriptor*, en el sentido musical de la palabra.

4 Parra se opone a seguir hablando de latinoamericanos porque los mapuches chilenos no son latinoamericanos, son mapuches, de modo que no estarían incluidos en el pronombre personal *nosotros* cuando decimos que somos hispanoamericanos o latinoamericanos. En cambio, si nos consideráramos mapuches en términos metafóricos, esta palabra recuperaría al mundo aborigen también.



“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”. Esta transcripción supone, luego, conservar la musicalidad y reconocibilidad del idioma a través de la *transfiguración*.

• Transfiguración

“Una vez que el traductor tiene en sus manos el sentido de un parlamento, hay que transfigurar-lo: hacerlo pasar a un nivel poético. Los verdaderos actores no son ni Gloucester ni Edmond ni el propio Lear, sino que son las palabras. La estructuración de la obra no está hecha a base de historietas (que son relativamente triviales) ni tampoco, dicen los teóricos actuales, de problemas psi-

cológicos (que a veces están pésimamente delineados): lo que cuenta es la relevancia lingüística. Las palabras suenan bien, entonces no podemos hacer otra cosa que sentirnos fascinados, encantados por el flujo verbal. Shakespeare resuelve en dos planos el problema: situándonos en una palabra sabe perfectamente lo que sucede en el vecindario de esa palabra, pero también sabe cómo se integran las situaciones con otras en un cuadro general”. Así, Parra se plantea este doble desafío: que cada verso “suene bien” (“la obra se va desarrollando verso a verso”), como también, que haya un desarrollo macroscópico: “eso es muy difícil; es un trabajo de relojería poética lograr que los versos fluyan y que sean reconocibles”.

La obra de Shakespeare es, para Parra, citando al crítico inglés Wilson Knight, “una metá-

fora en expansión". De aquí que reitero que es la transfiguración verbal lo que importa en cada instante: "No puede haber una sola frase mal construida ni hecha a base de rellenos como en las traducciones corrientes. No tan sólo deben estar bien construidas sino que resueltas poéticamente: cada frase debe ser una frase inolvidable".

• Puntuación y diagramación espacial

Parra viene debatiéndose hace mucho tiempo con el problema de la puntuación y del uso de mayúsculas en sus versos; ha llegado al hábito de no poner comas ni puntos, punto y comas, jamás. En el texto poético, la puntuación es a base de espacios que van indicando las pausas. Sostiene: "Cuando hablamos no usamos la puntuación, entonces, ¿por qué se va a usar cuando se escribe? Es un peso muerto. En esta era del cassette y del compact disk, cada vez vamos a leer menos y va a desaparecer, felizmente, el problema de la puntuación. Los surrealistas y dadaístas se han negado a puntuar. Neruda hizo un chiste muy bueno en su discurso de incorporación como miembro honorario a la Facultad de Filosofía y Educación: pidió perdón y dijo estar arrepentido por haber economizado hasta el momento muchos puntos y muchas comas pero que, en compensación, pensaba escribir un poema que tuviera solamente signos de puntuación".

Reconoce Parra que lo que ha hecho en el texto poético no lo puede llevar mecánicamente al texto dramático, aunque ha optado aquí también por reducir al máximo la puntuación, especialmente las comas y puntos, y aspira a hacer una diagramación espacial de los versos a la manera de sus antipoemas. En todo caso, piensa que el texto de *Lear* de Alexander Schmidt, el *New variorum*, es el más confiable como pauta al respecto.

• Textos en el idioma original

Las serias dificultades en la interpretación de ciertos parlamentos muy enigmáticos del *Lear*, que son a menudo indescifrables para la gente de habla inglesa y lo fueron incluso para los contem-

poráneos de Shakespeare, llevaron a Parra a mantenerlos tal cual, en inglés. De allí surgió un principio más general y válido para toda traducción (teatral): "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. Al descubrir este subterfugio, resolví dejar en inglés todo lo que sea posible: los nombres de los personajes, los saludos, palabras que conoce todo el mundo. Así, estamos operando en los dos planos del lenguaje".

Pero no se trata de darse por vencido fácilmente ante composiciones de textos muy sofisticados y alusivos a hechos concretos de la época: los principales desvelos de Parra fueron justamente en la dirección de descifrarlos.

• Evitar *carnaciones*:

esfuerzo por la transcripción adecuada

La tentación de traspasar directamente de un idioma a otro el significado más usual de un término acecha a los traductores, al límite de construir divertidas e inexistentes palabras; de estas distorsiones están repletas las traducciones al español de Shakespeare. Parra llama irónicamente a estos errores *carnaciones*, aludiendo a su sorpresa de ver, en una obra teatral traducida al castellano representada hace años en Chile, a una florista ofrecer permanentemente *carnaciones* en escena.⁵

En el *Lear*, hay múltiples fuentes posibles de *carnaciones*: en primer lugar, "el inglés isabelino ha cambiado muchísimo en relación al actual, mucho más de lo que lo ha hecho el español de Garcilaso, Góngora o Cervantes, por lo que poco



⁵ *Carnation* significa clavel en castellano.

se gana con saber inglés para traducir a Shakespeare.” Por ejemplo, en la frase *I shall punish home*, que no provocaría duda alguna que se refiere a “castigar a la gente de la casa”, el término *home* significa *pronto*, lo que hace una diferencia total de sentido. La indicación de que dos personajes entran *severally* no significa *severamente* sino *separadamente*. Así, cada término, por muy conocido y habitual que parezca, ha de ser puesto bajo sospecha.

En segundo lugar, “el lenguaje shakespereano, se ha dicho, es un lenguaje obscuro, enigmático y sibilino, pleno de hoyos negros, a la vez, terriblemente sintético y a ratos también florido, difícil de comprender. Shakespeare es muy idiomático, por lo que hay que olvidarse de traducirlo palabra por palabra.” Parra considera que los parlamentos del Bufón son la cúspide de esta característica, y que esta cualidad del lenguaje del *Lear* ha sido uno de los desafíos más provocativos de su tarea.

El método de trabajo para evitar *carnaciones* ha sido extremadamente riguroso y exhaustivo. La pregunta crucial con la que partió Parra es cuál es el texto canónico del *Lear*, cuestión muy discutida. Hay dos textos atribuidos a Shakespeare, conocidos como el *Folio* y el *Quarto*. Parra se guía por la escuela revisionista inglesa en esta materia, conducida por Warren, que recientemente ha postulado que no hay que pensar que éstos son textos *piratas*, sino que es más correcto considerar a ambos como dados por el mismo Shakespeare. El argumento que sostiene esta tesis es que los dos tienen coherencia dramática, por lo que se trataría de versiones del mismo Shakespeare. Al asumir Parra este planteamiento, se propone descubrir el texto ideal a partir de la confrontación de los *Folios* y de los *Quartos*. Como referencia en esta tarea, ha trabajado con el *New variorum*, de Schmidt, y con la versión *Arden*, consideradas las más confiables versiones disponibles. Paralelamente, maneja once

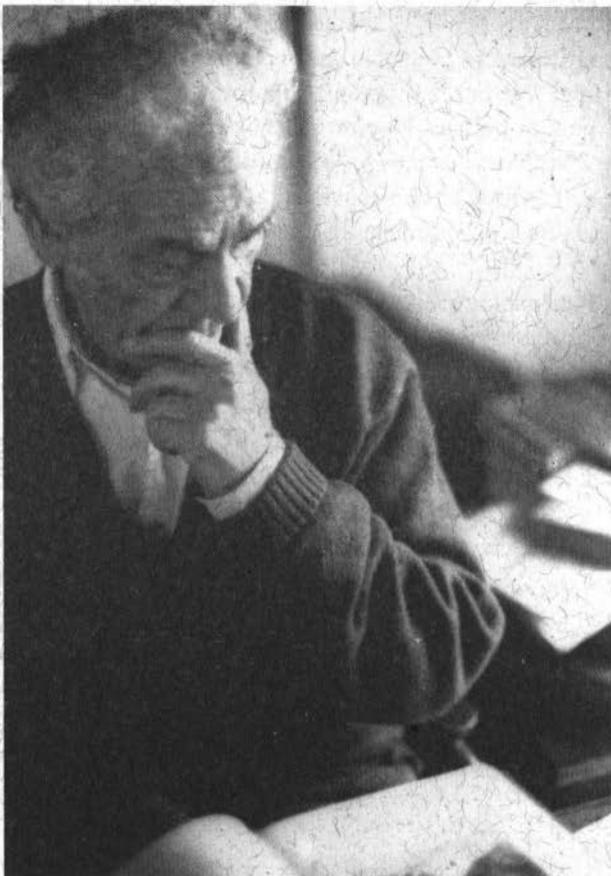


Foto: Ramón López

traducciones de *El Rey Lear*, la mayoría al español, una al inglés y otra al inglés moderno, *Shakespeare made easy*.

Por otra parte, ha leído la crítica disponible sobre la obra y sobre Shakespeare en general y, más aún, está abocado a la tarea de dominar el contexto cultural de la época: “El trabajo de comprensión, de ambientación, es bien complejo. Necesariamente tengo que abordar temas como el Renacimiento (la Reforma, las consecuencias del *descubrimiento* del nuevo mundo) e, incluso, retroceder a Séneca y pasar por *La divina comedia*. Estoy en esa cabeza de puente, en ese espacio y esa época, y tengo que ir extendiéndome, hacer peregrinaciones espaciales y temporales, para formarme una idea más completa del mundo en el momento que Shakespeare escribió su *Rey Lear*. Creo que el traductor tiene que hacer esto, porque

no se trata de una simple especulación matemática.”

Le preocupa la falta de medios disponibles para esta magna empresa: hizo un viaje de tres meses a Nueva York para conseguir material, en el que contó con la valiosa cooperación del director del “Public Theatre”, Joseph Papp. Trabajó en una pequeña biblioteca shakespereana y se trajo los **Quartos**, los **Folios**, los **Lexicon**, las **Concordancias shakespereanas**, **El arte métrico de Shakespeare**, etc. Pero las necesidades son siempre crecientes: leyendo el **Concise Cambridge**, se da cuenta que necesita la versión completa de 14 tomos de la **Historia de la literatura inglesa**, por ejemplo.

Esta equipo de “fantasmas”, como llama con humor a las traducciones y referencias críticas que maneja, se ha integrado activamente a su trabajo. Aparte de permitirle poner en duda términos específicos, el progresivo dominio adquirido en la coherencia interna de la obra y en la estructuración dramática y de los personajes (visión macroscópica) le ha hecho revisar el sentido de parlamentos completos e, incluso, la asignación de textos a los personajes. Algunos casos notables de transcripciones novedosas logradas por Parra son las siguientes:

• **Traspaso a Lear de un texto generalmente atribuido a Kent**

Las versiones habituales, siguiendo al **Folio**, dan a Lear, como último parlamento antes de



morir, *Look there, look there*. Parra pensaba que así no quedaba cerrado el ciclo personal de Lear, por lo que se alegró al descubrir que el primer **Quarto** indica que el texto *Break, heart; I pr'ythee, break!*, que el **Folio** atribuye a Kent, debe ser dicho

por Lear. Adoptó esta versión, asignando a Lear la siguiente frase antes de expirar: *Rómpete corazón! Explota de una vez por favor!* Considera que esta manera de expresarse es más propia de Lear, quien con anterioridad lo ha hecho en esos mismos términos, siendo extraña en la boca de Kent, que tiene otro tono.⁶ A la vez, la motivación de la muerte de Lear queda así más clara.

• **De “whoreson” a “horson”**

Otra disonancia percibida por Parra es la calificación de “hijo de puta” que, en el primer acto, realiza Gloucester de su hijo ilegítimo. Le parece demasiado subida de tono para empezar la obra, ya que no admite progresión en este aspecto, sensación que confirmó con la reacción de sorpresa del público ante dicha expresión. Yendo esta vez al **Folio**, y estudiando detenidamente la caligrafía, descubre que dice “horson” (horse=caballo) y no “whoreson” (whore=prostituta). De inmediato sometió este texto a su “equipo de fantasmas” traductores, construyendo un cuadro comparativo. Aparte de quedar en evidencia la censura a la terminología “colorada” que hacen muchos traductores y las variaciones existentes respecto al término, (Astrana Marín, por ejemplo, traduce “hijo de p...”, Conejero, Forés, Martínez Luciano y Talens, “bastardo”, Mac Pherson, “bergante”, y Blanco Prieto “vergonzoso fruto”) Parra busca su transcripción y posterior transfiguración, que hasta el momento va en “hijo de su mamá”.

6 Ver reproducción del **Quarto** original con la atribución de esta frase a Lear en estas páginas de **Apuntes**, como asimismo, el fragmento de la traducción de Parra publicado más adelante en este número.

• Un texto “enigmático y sibilino”
por excelencia

Uno de los hoyos negros del texto, que Parra debió resolver aplicando el mismo método de comparación de traductores, fue el siguiente:

*Thou robed man of justice take thy place.
And thow, his joke fellow of equity,
Bench by this side.*

Muchas de las traducciones optaron por la acepción de *toga* de la palabra *robed*, asociándola inmediatamente a ambientes académicos y de dignatarios, llegando a la traducción de *juez togado*, de evidentes connotaciones ilustradas. Por otra parte, la situación de absoluto desamparo en que se encuentran los personajes al momento de proferirse este texto la tornan incoherente. Tras buscar el sentido y la forma adecuada, e interpretando *robed* como despojo, hurto, Parra llega a lo siguiente:

*Tú juez huérfano de justicia toma tu lugar
Y tú buey del mismo yugo siéntate por aquí.*

El mismo Parra celebra su logro acotando:
¡Gol de Don Inocencio!⁷

RECOMENDACIONES A LOS ACTORES

En el encuentro que sostuvo con el elenco del *Rey Lear* de la Universidad Católica al inicio de los ensayos, Parra hizo algunos alcances respecto a la utilización de su texto. Tras estar sumido más de un año en el mundo de las palabras como soporte de la obra, expresa una cierta aprehensión respecto a las posibilidades de su escenificación, calificándola de irrepresentable: “Esto viene del propio primer título en latín: *Essentially irrepresentable on the stage*. Esta es la frase por la cual Bradley dice *Too huge for the stage* (demasiado inmensa para el escenario). También he leído por ahí que éste es un teatro para la mente

(*theatre for the mind*).”

Los principios que orientaron su traducción le parecen extensibles a la puesta en escena del texto: la maceración, la relevancia de la palabra, la puntuación abierta, la comprensión del texto. “También el actor debe macerar el vicio de ese *arte del bien decir*: Ordinariamente, el actor shakespereano cede a la tentación barroca y preciosista, y sobreactúa en materia lingüística. Un peligro espantoso, porque el actor se transforma en una máquina que proyecta poco o nada hacia el público”.

Resalta que el actor tiene que estar convencido de que el destino de la obra se juega en la pronunciación de cada palabra, de cada vocablo. “Me temo que, como no he puesto comas, ni punto y comas, en algunos parlamentos que son bastante largos, el actor o el propio director piense que hay que decirlos a matabalho. No, no, no, hay que tener mucho cuidado. Se debe pecar más de lentitud que de velocidad, con el objeto de que cada palabra aparezca perfectamente delineada. Para lograrlo, el actor debe trabajar un poco, buscar el sentido del parlamento no en la puntuación sino más allá de la puntuación: ha de entrar en el parlamento. Porque éste es un texto poético y en el texto poético lo que cuenta es la palabra y la ubicación de cada palabra en la frase. Si se pierde una palabra se pierde la frase, si se pierde la frase se puede perder el parlamento, y si se pierde el parlamento se puede perder la obra entera. Recuerdo a los teóricos de esta ciencia nueva que se llama la caótica: parten del postulado que el vuelo de una mariposa en Pekín puede provocar el derrumbe de un rascacielos en Nueva York. *Por un clavito se perdió un zapato, por un zapato se perdió un jinete, por un jinete se perdió un caballo, por un caballo se perdió la guerra, por una guerra se perdió el imperio*, dice una vieja canción inglesa. Cada palabra, entonces, tiene que estar bien masticada y bien proyectada”. Su máxima preocupación, al asistir a la posterior representación de la



7 Ver reproducción del cuaderno con las notas personales de Parra en esta Revista Apuntes.

17-11-92

11, 4 vers 35

Pag 209 N.V. ^{en} ~~varium~~

Thou, robed man of justice take thy place: —
And thou, his joke fellow of equity,
Beach by this side. —

Togado juez, vos id a vuestro sitio. (McPherson)
Colocate tu a su lado, tu su adjunto. }

Tu magistrado, ocupa tu sitio
Y tu, colega suyo, unido al yugo de la equidad, sientate
a su lado (Blanco Puerto)

Ven a sentarte aquí, juez doctísimo
Y vos sabio señor, sentaos acá (Carmen Cepeda)

Tu, juez togado, a tu sitio, y tú, adjunto, a su lado
(Beuvente)

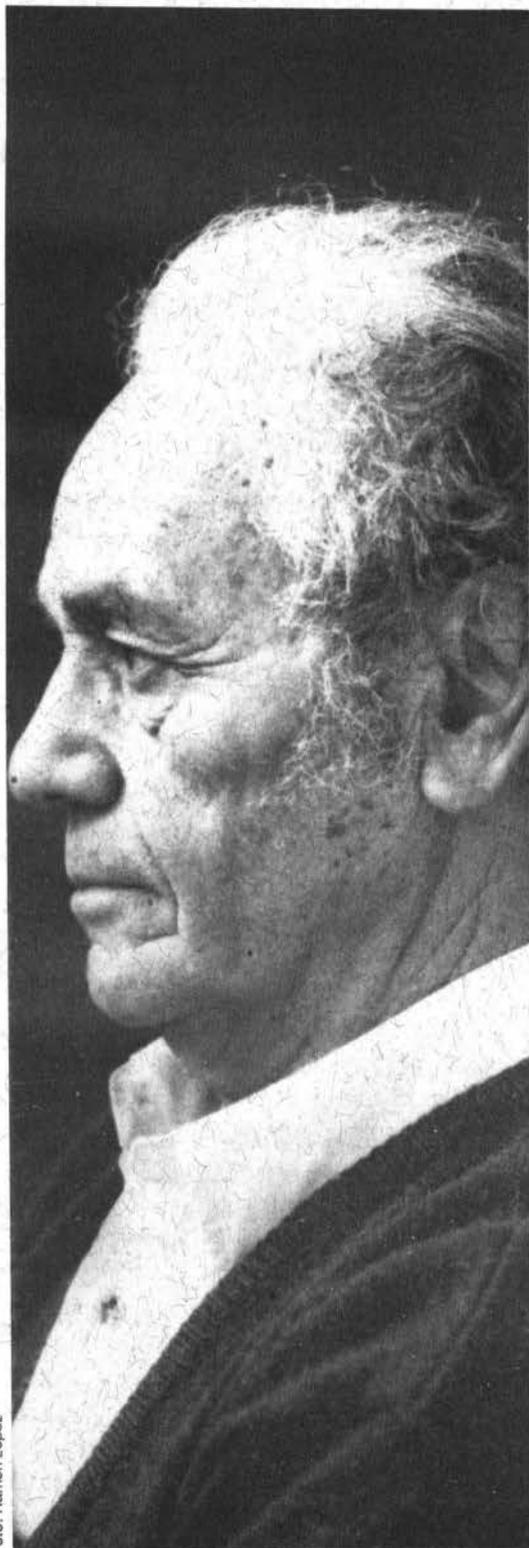


Foto: Ramón López

obra, es comprobar cómo los actores no proyectan adecuadamente las palabras, perdiéndose a veces éstas para el público.

SIETE REVISIONES AL TEXTO

Labor de largo aliento se ha puesto Parra por delante ya que, casi como una cifra mágica, dice que hará siete revisiones a su traducción para quedar satisfecho. La profundidad y creatividad con que ha abordado esta auténtica empresa cultural lo tienen entusiasmado, pero luego se inquieta al ver demasiadas carencias en su entorno como para que la experiencia sea recogida, asimilada y desarrollada por otros. Postula la creación de un Instituto de Estudios Shakespearianos en Chile, que pueda abordar y perfeccionar su metodología y descubrimientos en la captación de la obra de Shakespeare para los hispanoparlantes, e incluso, para todos los interesados en este autor a nivel mundial.

Es el Parra perfeccionista, con una voracidad insaciable por el conocimiento y la creación, el que se manifiesta nuevamente en la manera de realizar el compromiso, asumido en un principio "irresponsablemente"⁸, de traducir a Shakespeare: "Si hay un proyecto vital, uno se mantiene sobre la suela de sus zapatos. Cuando uno dice *llego hasta aquí no más*, se cierra el circuito y cataplúm chin chin. Ya tengo 78 años y debería estar jubilado podando mis rosas, pero nunca he trabajado tan intensamente como ahora. Vivo en un estado de ansiedad intelectual permanente. Tengo la sensación de que, si no aprovecho bien estos últimos días, la obra va a quedar a medio camino".



8 Relata Parra que, al aceptar realizar la traducción, creyó que sería una tarea sencilla, como lo fue la traducción que realizó hace algunos años desde el inglés de la obra de 500 págs. *Foundation physics*. Al captar la envergadura del compromiso adquirido con Shakespeare, se sintió un irresponsable por haber aceptado, lo que a veces lo hacía sentir agobiado y furioso, y otras, agradecido de haberlo sido.