

LA AMBIGÜEDAD LÉXICA Y SINTÁCTICA
EN EL «SONNET CLI» DE W. SHAKESPEARE
Y SU REFLEJO EN LAS TRADUCCIONES ESPAÑOLAS

RAMÓN LÓPEZ ORTEGA Y JOSÉ LUIS ONCINS MARTÍNEZ
Universidad de Extremadura

Love is too young to know what conscience is;
Yet who knows not, conscience is born of love?
Then, gentle cheater, urge not my amiss,
Lest guilty of my faults thy sweet self prove:
For, thou betraying me, I do betray
My nobler part to my gross body's treason;
My soul doth tell my body that he may
Triumph in love; flesh stays no farther reason,
But, rising at thy name, doth point out thee
As his triumphant prize. Proud of this pride,
He is contented thy poor drudge to be,
To stand in thy affairs, fall by thy side.
No want of conscience hold it that I call
Her love, for whose dear love I rise and fall.

El «Sonnet CLI» nos brinda una de esas raras ocasiones en que convergen dos sectores, casi siempre irreconciliables, de la crítica shakespeariana. Así, algunos de esos críticos que suelen ser bastante reacios a admitir la presencia de los innumerables sentidos lúbricos que se ocultan en el discurso literario de este autor isabelino parecen coincidir, por una vez, con esos otros que no dudan de su existencia y se afanan por sacarlos a la luz, explicando su función en el texto. En esta ocasión, sin embargo, el propósito de los primeros no es precisamente reconocer el valor expresivo del subtexto que configuran esas dilogías, auténticas filigranas estilísticas a veces, sino, muy por el contrario, reprocharle a Shakespeare la impudicia que rezuman sus versos.

Es más, en este caso su obsesión por las 'buenas formas' les impide ver cualquier valor en el soneto. En este sentido, como nos recuerda Helge Kökeritz¹, la escuela victoriana es la más renuente a reconocer tanto la riqueza estilística como la función temática de ese componente lascivo que se esconde en el poema, si bien esta actitud persiste hasta bastante después. No es difícil, en efecto, toparse con autores que, incluso bien entrado el siglo xx, lo descalifican por completo por su dosis de 'grosería'². Hay hasta quien, por ese mismo motivo, llega a dudar de la autoría shakespeareana³; y alguien incluso se atreve a pedir la máxima pena para estos versos, aunque no deje de ser paradójico que quien la solicita sea precisamente T.G. Tucker⁴, el mismo autor que con su fina crítica, como nos recuerda Rowse, identificará y explicará a continuación una de las sugerencias más salaces del texto⁵.

El debate no es en absoluto baladí, máxime cuando el fin del análisis es la valoración traductológica. A nadie se le escapa, en ese sentido, la relevancia de determinar la existencia de un subtexto de estas u otras características ya que éste, en todo caso, ha de mantenerse en el texto traducido. Desde luego, la moderna crítica textual de los sonetos, sin entrar en valoraciones morales como las de los autores mencionados, deja muy poco lugar a dudas sobre la gran cantidad de dobles sentidos que jalonan estos versos y la riqueza de efectos que irradian.

La ambigüedad y las dilogías se asoman, como se verá, desde el inicio mismo del poema y no se agotan hasta el final. Así, en los dos primeros versos, nos topamos ya con un par de casos especialmente significativos de esa bisemia sobre la que se articula el sentido profundo del texto. Se trata, por una parte, del verbo 'know' y, por otra, del sustantivo 'conscience' que, según se puede observar, se repite en esta primera parte del soneto y reaparece en el pareado final. Entre las connotaciones de estos dos términos se establece una coherencia que constituye, por así decirlo, la esencia del sub-

¹ H. Kökeritz, *Shakespeare's Pronunciation* (New Haven: Yale University Press, 1953), pág. 57.

² Así piensa, por ejemplo, J.M. Robertson, para quien, como afirma A.L. Rowse en su *Shakespeare's Sonnets* (London: Macmillan, 1964, pág. 312), se trata de un soneto muy anómalo, diferente de todos los demás tanto por su tono y sentido como por el nivel de grosería que alcanza.

³ En la obra anteriormente citada, Rowse menciona también un testimonio que apunta en esta dirección: 'A Victorian scholar found it "impossible to admit that Shakespeare would, in his own person, address to any woman such gross *double-entendres* as are contained in ll. 8-14"'. *Ibidem*.

⁴ Para este autor, 'This composition is one which, from the nature of its contents, might well be let die'. T.G. Tucker, *The Sonnets of Shakespeare* (Cambridge University Press, 1924), pág. 228.

⁵ La explicación de Tucker recogida por Rowse (*op. cit.*, pág. 312) se refiere, como se verá posteriormente, a los términos 'flesh' y 'proud', que aparecen en el segundo verso del tercer serventesio.

texto mencionado, y se revela en el marcado tono sicalíptico que percibimos no sólo en estos dos versos sino en el soneto en su conjunto. La importancia de esa vena erótica, que bajo la forma de picardía sexual recorre la totalidad del poema, es tanto mayor por cuanto que hace posible una lectura alternativa que sirve, a la vez, de contrapunto y complemento a la primera impresión que produce. Dicho de otro modo, al percatarse de ese significado alternativo, el lector modifica de inmediato la impresión superficial y a todas luces inocente que le depara una primera lectura.

El verbo *know*, en concreto, al igual que su equivalente español *conocer*, posee también el sentido de ‘copular’ en la época isabelina. La vigencia de esta acepción, que no responde sino a un viejo calco semántico del hebreo que ha entrado en estas y otras lenguas a través de la traducción de la Sagrada Escritura, aparece documentada en el *OED* a partir de 1200⁶; y Shakespeare utiliza el verbo con ese sentido en numerosas ocasiones⁷. No obstante, a pesar de que estas connotaciones de ‘know’ entroncan muy bien con el contexto total de este poema y guardan además gran coherencia con las sugerencias igualmente lascivas del sustantivo ‘conscience’, los editores de los sonetos apenas hacen referencia alguna a este equívoco tan sustancioso. De hecho, entre los más conocidos sólo Stephen Booth señala que en este verso concreto Shakespeare juega con los sentidos carnal e intelectual del verbo *know*⁸.

Las asociaciones de ‘conscience’, según se acaba de indicar, intensifican el sentido de esa lectura oculta que se desvela a partir de la forma ‘know’. Para empezar, según señala precisamente Tucker en su conocida edición, el término posee aquí una doble denotación, ya que se superponen en él los sentidos de ‘discernimiento moral’ y ‘sentimiento de culpa’. El sustantivo atesora además una carga connotativa que lo convierte en otro de los principales núcleos de significación de ese subtexto escabroso que, según se ha podido comprobar, tanto parecía herir la sensibilidad victoriana. En concre-

⁶ Entre otros, con un par de ejemplos de Shakespeare (*All's Well that Ends Well* [v.iii.288] y *Measure for Measure* [v.i.203]).

⁷ Este uso se constata además en un elevado número de pasajes de este dramaturgo en los compendios lexicográficos de Alexander Schmidt (*Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary* [New York: Dover Publications Inc., 1971. 1ª ed. 1874]), Eric Partridge (*Shakespeare's Bawdy* [New York: Dutton, 1948]) y Gordon Williams (*A Glossary of Shakespeare's Sexual Language* [London: The Athlone Press, 1997]), todos ellos especializados en su obra. Sorprende que en los glosarios de Edward Colman (*The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare* [London: Longman, 1974]), J. Barry Webb (*Shakespeare's Erotic Word Usage* [Hastings: The Cornwallis Press, 1989]) y Frankie Rubinstein (*A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance* [London: Macmillan Press, 1988]), especializados también en la obra de Shakespeare, y más concretamente en el *bawdy* isabelino, no figure este segundo sentido del verbo *know*.

⁸ S. Booth, *Shakespeare's Sonnets* (New Haven: Yale University Press, 1978), pág. 526.

to, en la Inglaterra isabelina, el equívoco deliberado que propiciaba la homofonía entre una serie de palabras que empiezan por *con-* y ese término vulgar con que se designaban y designan en francés las partes pudendas de la mujer suponía toda una veta de hilaridad⁹. De ahí que este sustantivo constituya también todo un foco de polisemia del que irradia un haz de efectos estilísticos que debieran pasar indemnes la prueba de cualquier traducción que se precie.

La coherencia que se establece entre los dobles sentidos de los términos comentados se pierde por completo en las traducciones elegidas para este cotejo¹⁰. De entrada, ninguno de los traductores vierte 'know' por la forma equivalente 'conocer', uno de cuyos significados, como se sabe, obedece también al referido hebraísmo. Por el contrario, o escamotean ese verbo en la traducción, como hacen Pujol y Falquera¹¹, u optan por la forma 'saber'¹², con lo que se aborta toda posibilidad de que se asome ese segundo sentido. El sustantivo 'conscience' no corre mejor suerte en el texto de llegada, ya que el término 'conciencia', utilizado por todos los traductores¹³, no se presta en español a ese tipo de asociaciones.

El juego lingüístico que anima el subtexto del soneto alcanza su punto álgido en los cuatro versos siguientes, en los que, al discurrir el significado por un doble e incluso a veces triple cauce, se desencadena un auténtico baile de sentidos. Así, el verbo *urge* se utilizaba en la época isabelina no sólo con esa acepción más común de 'provocar' o 'excitar'¹⁴, vigente aún en el

⁹ Un ejemplo muy elocuente lo hallamos en *Henry V*, concretamente en la lección de francés del acto cuarto. Véase el comentario de Laura del Castillo Blanco en su *Estudio textual y traductológico de Henry V* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998), págs. 168-69.

¹⁰ Agustín García Calvo, trad., *Shakespeare. The Sonnets/Sonetos de amor* (Barcelona: Anagrama, 1974); Fátima Auad y Pablo Mañé, trads., *William Shakespeare. Poesía completa* (Barcelona: Ediciones 29, 1975); Miguel Ángel Montezanti, trad., *Sonetos completos* (La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 1987); Carlos Pujol, trad., *William Shakespeare. Sonetos* (Granada: Editorial Comares, 1990); y Gustavo Falaquera, trad., *William Shakespeare. Sonetos* (Madrid: Hiperión, 1993).

¹¹ 'El amor es tan joven que no tiene conciencia' y 'El amor es muy joven para tener conciencia', respectivamente.

¹² 'Niño es amor para saber lo que es conciencia' (García Calvo); 'El amor es demasiado joven para saber lo que es la conciencia' (Auad y Mañé); y 'No sabe amor, por joven, de conciencia' (Montezanti).

¹³ 'Niño es amor para saber lo que es conciencia;/mas ¿quién no sabe que de amor conciencia es hija?' (García Calvo); 'El amor es demasiado joven para saber lo que es la conciencia; sin embargo, ¿quién no sabe que la conciencia ha nacido del amor?' (Auad y Mañé); 'No sabe amor, por joven, de conciencia;/¿mas quién no sabe que ella de amor nace?' (Montezanti); 'El amor es tan joven que no tiene conciencia,/pero, ¿acaso no es ésta también fruto de amor?' (Pujol); y 'El amor es muy joven para tener conciencia,/pero ¿quién no la sabe nacida del amor?' (Falaquera).

¹⁴ *OED*, II.7.a. 'To stimulate to expression or action; to provoke or excite'.

inglés, sino también con el sentido de ‘acusar de’¹⁵. Pues bien, gracias a esta doble refracción del significado del verbo en el poema, que a partir de la explicación de G. Willen y V.B. Reed¹⁶ se incluye en las ediciones más conocidas, aumenta la versatilidad expresiva del texto y se multiplican sus efectos estilísticos. De esa manera, el enunciado ‘urge not my amiss’ propicia una doble lectura que nos permite entender simultáneamente las palabras del sujeto poético como ‘no provoques mi falta’ y ‘no me acuses de mis faltas’. Esta ambigüedad se proyecta, por así decirlo, sobre el verso siguiente. De esta suerte, la oración subordinada que encabeza la conjunción final negativa ‘lest’ y ocupa la totalidad del verso cuarto se sitúa también, en cuanto al sentido, en perfecta simetría con respecto a la frase anterior, puesto que se puede entender igualmente, por utilizar la terminología chomskiana, como la estructura superficial de una doble estructura profunda. En efecto, según el primero de estos significados subyacentes, el sujeto poético consideraría a la amada responsable de las faltas en que él ha incurrido, mientras que, de acuerdo con el segundo, la consideraría culpable de faltas idénticas o muy parecidas a las cometidas por él¹⁷.

Por lo que respecta a la transferencia al español de esta ambigüedad sintáctica y de la lograda dilogía de ‘urge’, la suerte que corren es diversa. En el primero de estos casos, aunque pudiera dar la sensación de que estamos ante una dificultad insalvable, no se trata, en absoluto, de un intraducible. De hecho, en la versión de Pujol, aun cuando no haya sido consciente de ello, encontramos una respuesta que roza la solución:

Oh tramposa gentil, no me acuses de yerros,
que achacarse podrían a tu dulce persona.

Según se puede observar, si suprimiéramos la coma que sigue al sustantivo ‘yerros’ la ambigüedad sintáctica del texto de partida se mantendría intacta, ya que entonces el verso siguiente podría interpretarse, a la vez, como oración de relativo y causal. De igual modo, la traducción que Auad y Mañé hacen de este verso se presta a una lectura equívoca que lo aproxima bastante al texto de partida¹⁸:

¹⁵ *OED*, II.3.c. ‘To charge strongly *with* something’.

¹⁶ G. Willen y V.B. Reed, eds., *A Casebook on Shakespeare’s Sonnets* (New York: Crowell, 1964), pág. 234.

¹⁷ Véase G.B. Evans, *The Sonnets* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pág. 270.

¹⁸ Los demás traductores se limitan a reflejar únicamente el sentido más obvio de este verso: ‘No aprietes pues, gentil tahúr, mi penitencia,/no sea que de mi falta causa en ti se exija’ (García Calvo); ‘No culpes, falsa, pues, mi deficiencia/pues de ella tu dulzor culpable te hace’ (Montezanti); y ‘Así, gentil tramposa, que no alientes mis yerros,/ no sea que resultes tú culpable, mi bien’ (Falaquera).

Por tanto, amable embustera, no insistas en mis errores,
para que tu dulce ser no parezca culpable de mis faltas.

En cuanto a la traducción de 'urge not my amiss', a pesar del escollo que supone el verbo 'urge' a primera vista, en algunas de las versiones españolas se utilizan palabras que, en un contexto adecuado, podrían dar lugar a una anfibología semejante. En concreto, con los verbos *apretar* e *insistir*, a los que recurren García Calvo¹⁹ y Auad y Mañé²⁰, respectivamente, podrían lograrse sentidos bastante parecidos a los del original.

La ambivalencia que se revela desde el inicio del poema continúa en esa oración causal regida por la conjunción 'for' que ocupa los dos versos siguientes, y cuyo núcleo verbal es 'betray'. Para empezar, Shakespeare explota deliberadamente el equívoco que se esconde bajo el sintagma 'my nobler part' pues estas palabras hacen referencia al mismo tiempo al espíritu, la parte más noble del sujeto poético, y a su cuerpo, sin excluir, como nos recuerda Booth, 'sus partes' o el miembro viril. Mayor complejidad aún entraña la cláusula 'thou betraying me' pues en la forma 'betraying', como aparece documentado en el *OED* desde 1250, confluyen los sentidos de 'faltar a la fidelidad' y 'seducir' o 'incitar'. Booth recoge en su edición tanto esta acepción, vigente aún en inglés isabelino, como la de 'infidelidad', y nos explica con todo detalle el cruce de significados que producen en este contexto²¹. Así, con respecto a este último sentido, que acertadamente relaciona con el cuarto verso, este autor afirma que de 'thou betraying me' se deduce que la falta no es sino la propia infidelidad de la amada. En cuanto a su segundo sentido, según sostiene este mismo autor, apunta directamente a la incitación sexual de que es objeto el sujeto poético con lo que enlaza a la perfección con la primera lectura de 'urge'. En la edición de J. Kerrigan, además de las dos acepciones comentadas por Booth, se recoge otro interesante matiz que dinamiza aún más esa danza de significados que se produce en torno al término 'betraying'. En concreto, para este editor 'betraying me' podría leerse también como 'revealing my moral flaws'²².

Ninguna de las traducciones de estos dos primeros versos del segundo serventesio se aproxima siquiera a la riqueza de matices y efectos estilísticos que exhibe el texto original. Esto resulta tanto más injustificable por cuanto que al menos uno de esos términos marcados por la polisemia posee una equivalencia perfecta en español. En concreto, con el sustantivo *partes*, sobre

¹⁹ 'No aprietes pues, gentil tahúr, mi penitencia,/ no sea que de mi falta causa en ti se exija'.

²⁰ 'Por tanto, amable embustera, no insistas en mis errores,/para que tu dulce ser no parezca culpable de mis faltas'.

²¹ S. Booth, *op. cit.*, págs. 526-527.

²² J. Kerrigan, *The Sonnets and A Lover's Complaint* (London: Penguin Books, 1986), pág. 384.

todo cuando va precedido de un posesivo, se pueden y suelen designar los órganos sexuales. A pesar de ello, sólo Falaquera usa en su traducción el término ‘parte’ y, lamentablemente, sin mucha fortuna, pues al utilizarlo en singular se malogra la connotación señalada:

Pues si me traicionas, traiciono a la parte
más noble de mí mismo con mi grosero cuerpo.

La distancia entre el texto traducido y el de partida aumenta en las restantes traducciones pues las fórmulas utilizadas sugieren únicamente valores de corte moral o espiritual²³.

Las palabras ‘thou betraying me’ no salen mejor paradas en la traducción, pues, al recurrir a las formas correspondientes del verbo *traicionar*, los traductores quebrantan ese logrado paralelismo entre la ambivalencia de ‘betray’ y la dilogía de ‘urge’ que tanta fuerza depara al texto isabelino. Además, el hecho de que en *traicionar* no converjan los dos sentidos del original antes señalados, no hace a los traductores merecedores de mayor indulgencia²⁴.

No son éstas, sin embargo, las únicas fuentes de ambigüedad que destacan en este segundo serventesio. Por ejemplo, al principio del tercer verso el sustantivo ‘soul’ entraña igualmente una dilogía de gran valor expresivo que recuerda y refuerza los dos sentidos de ‘nobler part’. En concreto, además del significado de ‘alma’ o ‘espíritu’, posee aquí esa fuerte connotación afectiva que el término podía adquirir en la época al aplicarse a una persona. Esta segunda acepción, que el *OED* registra a partir de 1581 y documenta, entre otros, con sendos ejemplos de *A Midsummer-Night’s Dream* y *Cymbeline*, es la misma que posteriormente reflejará Booth en su glosa del término. Según él, ‘soul’ posee el sentido traslaticio de ‘la amada del sujeto poético’, la que le permite realizarse sexualmente²⁵.

Esa nota afectiva se pierde en el texto de llegada a pesar de que en los sintagmas ‘mi alma’ y ‘alma mía’ el sustantivo *alma* tiene una connotación idéntica a la que poseía *soul* al principio del inglés moderno temprano. En

²³ He aquí las restantes traducciones de ‘noble part’ al español: ‘mis más nobles dones’ (García Clavo); ‘lo más noble de mí’ (Auad y Mañé); ‘mi hidalguía’ (Montezanti); y ‘aquello que es más noble’ (Pujol).

²⁴ ‘Pues, al tú traicionarme, yo a mi cuerpo burdo/a traición le vendo mis más nobles dones’ (García Clavo); ‘que, traicionándome tú, yo traiciono/lo más noble de mí por la traición de mi grosero cuerpo’ (Auad y Mañé); ‘Mas si tú me traicionas yo traiciono/por la traición de mi cuerpo, mi hidalguía’ (Montezanti); ‘Pues si tú me traicionas yo traiciono en mí aquello/que es más noble, desleal por mi cuerpo grosero’ (Pujol); y ‘Pues si me traicionas, traiciono a la parte/más noble de mí mismo con mi grosero cuerpo’ (Falaquera).

²⁵ S. Booth, *op. cit.*, pág. 527.

efecto, esta última fórmula, utilizada en tres de las traducciones²⁶, aunque en principio podría encerrar también una alusión a la persona amada, y por lo tanto una parte del equívoco, carece por completo del matiz comentado en esos contextos. Pujol y Montezanti, por su parte, al traducir ‘my soul’ por ‘el alma’, generan un enunciado unívoco y, en consecuencia, muy distante del verso de partida²⁷.

En el verso siguiente, la bisemia de ‘flesh’ y ‘reason’ no sólo contribuye a aumentar la densidad del subtexto del poema sino que anuncia, por así decirlo, todo el entramado de ambigüedades y equívocos que vertebra el tercer serventesio y el pareado final. En concreto, la forma ‘flesh’, cuyo referente más obvio en este contexto es ese poderoso enemigo del alma que inclina al ser humano a la lascivia, tiene aquí además el sentido de órgano viril masculino que el sustantivo adquiere en el uso vulgar de la época. Así lo interpreta ya Tucker en 1924 al comentar la doble lectura a que dan lugar este término y ‘proud’²⁸. ‘Reason’ posee igualmente en este poema, junto a ese significado referido a la capacidad discursiva del entendimiento, el de ‘motivo’ o ‘causa’. A su vez, esta doble refracción semántica del término da pie a esa ambigüedad sintáctica detectada por algunos críticos que permite leer ‘stays no further reason’ como ‘no espera a la razón’ o ‘se aviene a razones’ y ‘no espera más estímulo’, simultáneamente. Además, debido a que en la época *reason* y *rising* eran formas homófonas²⁹, la primera de ellas anticipa en cierto modo el sentido fálico de la segunda. De ahí que los efectos que libera la unión de estos dos términos no se agoten ni en una mera atomización inconexa de sentidos ni en la imagen acústica que proyectan, pues las palabras ‘rising at thy name’, como explica Booth, se revelan como una alusión un tanto desvergonzada a la erección que provoca la simple mención del nombre de la amada. Esta referencia, no obstante, se atempera por el hecho de que la cláusula ‘rising at thy name’ incluye una ingeniosa evocación del lenguaje utilizado en ciertas fórmulas mágicas en las que el poder de una sola palabra basta para conjurar a los espíritus³⁰.

²⁶ ‘mi alma a mi carne dice que no es nada absurdo/que en amor triunfe’ (García Calvo); ‘mi alma dice a mi cuerpo que podrá/triunfar en el amor’ (Aquad y Mañé); y ‘mi alma dice a mi cuerpo que es capaz de triunfar/en el amor’ (Falaquera).

²⁷ He aquí sus traducciones: ‘dice el alma a mi cuerpo que es posible que triunfe/ en amor’ (Pujol) y ‘el alma al cuerpo le transfiere el trono/ del amor’ (Montezanti).

²⁸ Este autor dice textualmente: ‘flesh is «proud» when it swells’ (*op. cit.*, pág. 228).

²⁹ Sobre esta coincidencia de sonidos y sus efectos estilísticos en la obra de Shakespeare, véase José Luis Oncins Martínez, *Estudio textual y traductológico de Timon of Athens* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996), págs. 153-54.

³⁰ Véanse S. Booth (*op. cit.*, pág. 528), J. Kerrigan (*op. cit.*, pág. 384) y G.B. Evans (*op. cit.*, pág. 280). William Burto ofrece aún una lectura más del verso, al interpretar el verbo *rise* como rebelarse, al tiempo que abunda, como el resto de los editores señalados, en el carácter obs-

Ninguna de las versiones españolas se aproxima siquiera al virtuosismo de que hace gala Shakespeare en esta sutil urdimbre de equívocos, ya que los traductores distan mucho de transfundir a sus textos todas las sutilezas y el dinamismo que entraña el original. Sin embargo, aunque ninguno de ellos haya conseguido recrear tan lograda estructura dilógica en su totalidad, conviene valorar la suerte que corre cada una de sus partes no sólo para identificar y evaluar los aciertos individuales, por aislados que éstos nos parezcan, sino sobre todo para su aprovechamiento en futuras traducciones. Desde luego, la medida de la distancia de las respuestas con respecto al original y, en su caso, el grado de fidelidad son diversos. Así, mientras que al verter ‘flesh’ por ‘carne’ y ‘reason’ por ‘razón/es’, como hacen casi todos los traductores³¹, el texto español se aleja por completo del juego bisémico señalado, utilizando formas del tipo de ‘alzar(se)’³² o ‘erguir(se)’³³ puede conseguirse un efecto idéntico al de *rising* en el soneto isabelino —sobre todo si se sabe engastarlas en el contexto apropiado. No obstante, en ninguna de las versiones en las que se recurre a dichas formas³⁴ —todas las analizadas, con la excepción de la de Montezanti³⁵— apreciamos el doble sentido comentado.

Según se acaba de señalar, el cúmulo de equívocos eróticos que suscitan las dilogías de ‘flesh’ y ‘reason’ enlaza perfectamente con esa multiplicidad de sentidos soterrados que atesoran los versos finales del soneto y, de manera más inmediata, con las claras connotaciones sexuales que irradian las palabras ‘doth point out thee as his triumphant prize’. En ese sentido, destaca la asociación que se establece al inicio de este último serventesio entre la respuesta inequívoca de un espíritu conjurado por la magia del nombre de una dama y la erección fálica, expresada por la metáfora de la aguja de

ceno del retruécano (*The Sonnets and Narrative Poems: The Complete Non-Dramatic Poetry* [Signet Classics. Harmondsworth: Penguin, 1968], pág. 191).

³¹ ‘mi alma a mi carne dice que no es nada absurdo/ que en amor triunfe, y ella no oye más razones./sino, a tu nombre alzándose, a ti te señala/como botín de su triunfo’ (García Calvo); ‘la carne no admite otra razón,/e, irguiéndose ante tu nombre, te señala/como su presa triunfal’ (Auad y Mañé); ‘pues la carne más no ansía./Por tu nombre excitándose te observa/como precio triunfal’ (Montezanti); ‘la carne no se aviene a razones./Se alza oyendo tu nombre, te señala lo mismo/que su presa triunfal’ (Pujol); y ‘la carne no atiende a otra razón,/sino que se alza en nombre tuyo y apunta a ti/en premio de su triunfo’ (Falaquera).

³² García Calvo, Pujol y Falaquera.

³³ Auad y Mañé.

³⁴ He aquí las traducciones en que se opta por estas formas: ‘a tu nombre alzándose, a ti te señala/como botín de su triunfo’ (García Calvo); ‘irguiéndose ante tu nombre, te señala/como su presa triunfal’ (Auad y Mañé); ‘Se alza oyendo tu nombre, se señala lo mismo/que su presa triunfal’ (Pujol); y ‘se alza en nombre tuyo y apunta a ti/en premio de su triunfo’ (Falaquera).

³⁵ Montezanti lo hace peor aún, ya que al ser tan explícito —‘Por tu nombre excitándose te observa’— destruye la metáfora que se configura en torno a ‘rising’ y se explica a continuación.

una brújula que, temblorosa pero indefectiblemente, apunta hacia el norte³⁶. Ese norte, en el subtexto procaz de este verso, se concreta a su vez en el sustantivo ‘prize’, que, como nos recuerda M.B. Green, se utiliza muy a menudo en la obra de Shakespeare como metáfora del objeto del deseo carnal³⁷.

Por lo que respecta a la recreación de esta multiplicidad de efectos concentrados en el texto traducido, en principio no debería plantear mayor problema, ya que el español es rico en términos de idénticas connotaciones. Un ejemplo muy elocuente se halla en la forma ‘apunta (a ti)’, utilizada por Falaquera, que mantiene la insinuación del texto isabelino. También se conserva esa alusión, aunque más tenue, en ‘te señala’, fórmula empleada por García Calvo, Auad y Mañé, y Pujol. Por el contrario, Montezanti no ha sabido transmitir al texto toda esa picardía erótica del original ya que su respuesta, ‘te observa’³⁸, se desvía totalmente de la imagen de ‘point out thee’.

En cuanto a la traducción de ‘prize’, los términos utilizados —‘botín’³⁹, ‘presa’⁴⁰, ‘precio’⁴¹ y ‘premio’⁴²— tienen un sentido muy afín al del texto isabelino. El sustantivo al que acude Montezanti, ‘precio’, se ajusta aún más al original, por cuanto que además del sentido general de ‘galardón’ o ‘recompensa’, conserva aún claras resonancias feudales que nos recuerdan las preces que se otorgaban a los caballeros en las justas.

El subtexto que conforman las ambigüedades intencionadas de estos dos últimos versos y el siguiente se ve reforzado por la aliteración que producen los fonemas /p/ y /r/ (‘point’, ‘prize’, ‘proud’, ‘pride’ y ‘poor’), pues la oclusiva sorda y la palato-alveolar fricativa, como afirma Booth haciendo suya una intuición de H.A. Ellis, se usaban a menudo como eufemismos vulgares para referirse al pene⁴³. De este modo, el esquema aliterativo intensifica la ambigüedad sexual que encierran los términos ‘proud’ y ‘pride’ en este segundo verso del tercer serventesio. El equívoco radica, por supuesto, en la alusión impúdica al órgano viril, pues estos términos, además de denotar la idea de vanagloria o la altivez y la tumefacción, aparecen a menudo asociados a la lascivia e incluso la erección. Ésta es, en líneas generales, la lectura que a partir de Tucker repiten, con alguna que otra matización, casi todos los editores y lexicógrafos.

³⁶ Véase J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 384.

³⁷ M.B. Green, *The Labyrinth of Shakespeare's Sonnets: An Examination of Sexual Elements in Shakespeare's Language* (London: Charles Skilton, 1974), pág. 57.

³⁸ ‘Por tu nombre excitándose te observa/ como precio triunfal y se envanece’.

³⁹ ‘a ti te señala/ como botín de su triunfo’ (García Calvo).

⁴⁰ ‘su presa triunfal’ (Pujol) y ‘como su presa triunfal’ (Auad y Mañé).

⁴¹ ‘precio triunfal’ (Montezanti).

⁴² ‘apunta a ti/ en premio de su triunfo’ (Falaquera).

⁴³ Véase S. Booth, *op. cit.*, pág. 528.

Ni ese sentido adicional de 'proud' y 'pride' ni por supuesto la aliteración señalada por la crítica logran superar la prueba de la traducción. En efecto, los términos de que se sirven los traductores en estos versos —'ufana está de esto'⁴⁴, 'Orgullosa de esta proeza'⁴⁵, 'se envanece'⁴⁶, 'jactancia y poder'⁴⁷, 'Ufana de este orgullo'⁴⁸— carecen en absoluto de esos matices lúbricos.

En el verso siguiente, gracias también al juego verbal y la sinécdoque reaparece la imagen del vehemente deseo carnal que siente el sujeto poético por la amada, deseo que le lleva a ofrendar toda su persona, incluso su libertad, en aras de su amor. Merced a ese tropo retórico la amada se ve reducida, en la alusión que se esconde en la primera sílaba del término 'contented', a sus partes pudendas; y el sujeto poético, no sólo rebajado a la condición de esbirro o esclavo, el sentido primero o superficial de 'drudge', sino reducido también a una de sus partes, el pene, que es el significado segundo u oculto del término⁴⁹.

De esa misma vehemencia de sus sentimientos emanan las logradas imágenes que se configuran en torno a 'stand in thy affairs' y 'fall by thy side'. Las palabras sobre las que se sustenta este símil, al identificar la fidelidad que el enamorado profesa a la dama con la lealtad del soldado o el caballero a su señor, con la consiguiente evocación del estilo caballeresco, realza y ennoblece el discurso lírico. En concreto, el sujeto poético se pone en pie de guerra ('stand') en defensa de una noble causa ('thy affairs'), dispuesto, si es preciso, a morir en el empeño ('fall by thy side'). Sin embargo, ese noble símil de resonancias épicas se degrada por las sugerencias impúdicas de esas mismas palabras. De esa suerte, en el texto profundo 'stand' pasa a insinuar el *penis erectus* del sujeto poético, 'affairs' las partes pudendas de la mujer y 'fall' el declive posterior al orgasmo.

En el pareado final, además de jugar con una nueva ambigüedad sintáctica⁵⁰, el autor reutiliza, deliberadamente, el equívoco de 'conscience' y las palabras 'rise' y 'fall', con lo que resurge la imagen del ascenso y el descenso

⁴⁴ García Calvo.

⁴⁵ Auad y Mañé.

⁴⁶ Montezanti.

⁴⁷ Pujol.

⁴⁸ Falaquera.

⁴⁹ 'Drudge is used in Sonnet 151 as another Shakespearean metaphor for «penis»' (M.B. Green, *op. cit.*, pág. 184). Cf. E. Partridge, **drudge** (*op. cit.*, pág. 97).

⁵⁰ Esta ambigüedad radica en la frase 'I call her love', cuyas dos posibles lecturas explica Evans del modo siguiente: 'I give her the name «(my) love» [...] It is possible, however [...] that Shakespeare intended us to read «I call/ Her love» as meaning «I call upon (or invite) her love», thus picking up the conjuring metaphor in line 9' (*op. cit.*, pág. 271).

abrupto que se perfila inexorablemente en la curva del placer sexual. Por último, la dilogía de 'dear', al proclamar lo oneroso que a veces resultan los afectos, añade un toque distanciador muy propio de Shakespeare y de gran valor estilístico.

En las traducciones, tanto la figura retórica como la alusión a las partes pudendas que contiene el verso tercero del último serventesio se pierden por completo. Tampoco salen mucho mejor paradas ni la metáfora bélica ni el equívoco sicalíptico del último verso de esta misma estrofa. De hecho, tan sólo en la de García Calvo se atisba en parte la agudeza conceptual que exhiben los versos isabelinos:

se contenta de estar plantada en tu antesala,
hacer tu asunto y ya caer por ti en el puesto⁵¹.

Sin embargo, en el traslado de esa figura del clímax sexual y la caída que vertebra el pareado final se vuelven las tornas, pues mientras García Calvo se aleja de la insinuación erótica del original⁵², en las demás traducciones hallamos fórmulas que, o bien poseen una connotación parecida, o se aproximan a esa sugerencia: 'me levanto y caigo' (Auaud y Mañé), 'es mi alza y mi caída' (Montezanti) y 'me alza y me hace caer' (Pujol y Falaquera). Por lo demás, ni la ambigüedad sintáctica de 'I call her love', ni el doble sentido de 'dear', ni mucho menos la sugerencia procaz de 'conscience', entran en el texto traducido⁵³.

Como se ha visto, esa urdimbre de sentidos soterrados, que gracias a la textura dilógica de una parte importante de estos versos subyace bajo la lectura primera o más obvia del poema, se pierde casi por completo en las traducciones. Con la pérdida de ese subtexto y la enjundia que entraña, el soneto queda gravemente mutilado y resulta casi irreconocible en español. Dicho de otro modo, al desaparecer el juego salaz que anima y agiliza su contenido, el texto de llegada recoge meramente los significados superficial-

⁵¹ He aquí las restantes traducciones de estos dos últimos versos del tercer serventesio: 'se contenta con ser tu miserable esclavo,/estar firme en tus asuntos, caer al lado tuyo' (Auaud y Mañé); 'se contenta sin más con ser tu sierva/asiste a tu interés, por ti decrece' (Montezanti); 'se conforma con ser tu ruin siervo, apoyando/tus empresas, cayendo junto a ti en la batalla' (Pujol); y 'se contenta con ser tu miserable esclava,/apoyar tus empresas y caer a tu lado' (Falaquera).

⁵² 'me agacho y me encaramo'.

⁵³ El texto del pareado final en las cinco versiones españolas analizadas es el siguiente: 'No es falta de conciencia cuando «amor» la llamo/ a ésa por cuyo amor me agacho y me encaramo' (García Calvo); 'No es falta de conciencia el que yo llame/ «amor» a aquélla por cuyo dilecto amor yo me levanto y caigo' (Auaud y Mañé); 'No es falta de conciencia que apellida/ «amor» a quien es mi alza y mi caída' (Montezanti); 'No me falta conciencia si yo llamo amor mío/ a la que por su amor me alza y me hace caer' (Pujol); y 'No es falta de conciencia que llame «amor» a aquélla/ cuyo amor tan querido me alza y me hace caer' (Falaquera).

les del poema shakespeariano, por lo que no se beneficia del vivo contraste que equilibra el sentido del original, y sin el que resulta imposible captar en toda su dimensión el punto de vista del autor. En consecuencia, en las traducciones cotejadas no sólo se altera ostensiblemente el sentido del soneto sino también su diseño retórico y, por lo tanto, el propio estilo. De hecho, parece como si los traductores hubieran reescrito el poema isabelino sometiéndolo, aun a su pesar, a esa censura póstuma que hubiera hecho las delicias de aquella crítica decimonónica moralizante que tan mal lo recibiera y de algún que otro victoriano tardío.

Apéndice

Niño es amor para saber lo que es conciencia;
mas ¿quién no sabe que de amor conciencia es hija?
No aprietes pues, gentil tahir, mi penitencia,
no sea que de mi falta causa en ti se exija.

Pues, al tú traicionarme, yo a mi cuerpo burdo
a traición le vendo mis más nobles dones;
mi alma a mi carne dice que no es nada absurdo
que en amor triunfe, y ella no oye más razones,

sino, a tu nombre alzándose, a ti te señala
como botín de su triunfo; ufana está de esto,
se contenta de estar plantada en tu antesala,
hacer tu asunto y ya caer por ti en el puesto.

No es falta de conciencia cuando 'amor' la llamo
a ésa por cuyo amor me agacho y me encaramo.

Agustín García Calvo

El Amor es demasiado joven para saber lo que es la conciencia;
sin embargo, ¿quién no sabe que la conciencia ha nacido del amor?
Por tanto, amable embustera, no insistas en mis errores,
para que tu dulce ser no parezca culpable de mis faltas:
que, traicionándome tú, yo traiciono
lo más noble de mí por la traición de mi grosero cuerpo;
mi alma dice a mi cuerpo que podrá
triunfar en el amor; la carne no admite otra razón,
e, irguiéndose ante tu nombre, te señala
como su presa triunfal. Orgullosa de esta proeza,
se contenta con ser tu miserable esclavo,
estar firme en tus asuntos, caer al lado tuyo.
No es falta de conciencia el que yo llame
«amor» a aquélla por cuyo dilecto amor yo me levanto y caigo.

Fátima Auad y Pablo Mañé

No sabe amor, por joven, de conciencia
 ¿mas quién no sabe que ella de amor nace?
 No culpes, falsa, pues, mi deficiencia
 pues de ella tu dulzor culpable te hace.
 Mas si tú me traicionas yo traiciono
 por la traición de mi cuerpo, mi hidalguía
 el alma al cuerpo le transfirió el trono
 del amor, pues la carne más no ansía.
 Por tu nombre excitándose te observa
 como precio triunfal y se envanece
 se contenta sin más con ser tu sierva
 asiste a tu interés, por ti decrece.
 No es falta de conciencia que apellida
 «amor» a quien es mi alza y mi caída.

Miguel Ángel Montezanti

El amor es tan joven que no tiene conciencia,
 pero, ¿acaso no es ésta también fruto de amor?
 Oh tramposo gentil, no me acuses de yerros,
 que achacarse podrían a tu dulce persona.

Pues si tú me traicionas yo traiciono en mí aquello
 que es más noble, desleal por mi cuerpo grosero;
 dice el alma a mi cuerpo que es posible que triunfe
 en amor, y la carne no se aviene a razones.

Se alza oyendo tu nombre, te señala lo mismo
 que su presa triunfal y, jactancia y poder,
 se conforma con ser tu ruin siervo, apoyando
 tus empresas, cayendo junto a ti en la batalla.

No me falta conciencia si yo llamo amor mío
 a la que por su amor me alza y me hace caer.

Carlos Pujol

El amor es muy joven para tener conciencia,
 pero ¿quién no la sabe nacida del amor?
 Así, gentil tramposa, que no alientes mis yerros,
 no sea que resultes tú culpable, mi bien.

Pues si me traicionas, traiciono a la parte
 más noble de mí mismo con mi grosero cuerpo;
 mi alma dice a mi cuerpo que es capaz de triunfar
 en el amor; la carne no atiende a otra razón,

sino que se alza en nombre tuyo y apunta a ti
en premio de su triunfo. Ufana de este orgullo,
se contenta con ser tu miserable esclava,
apoyar tus empresas y caer a tu lado.

No es falta de conciencia que llame «amor» a aquélla
cuyo amor tan querido me alza y me hace caer.

Gustavo Falaquera