



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
LETRAS MODERNAS INGLESAS

“El actor/lector y Shakespeare: una traducción de ciertos fragmentos de **As You Like It** guiada por el actor/lector”



**T E S I N A**

Que para obtener el título de:

**Licenciada en Lengua y Literaturas  
Modernas Inglesas**

presenta:

**Paola Karina González Madrid**

Asesora: Dra. Irene Artigas Albarelli



Ciudad Universitaria, D.F.

2005

m. 345086



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

- Gracias, Dios mío, por todos estos años de lucha que me has permitido compartir con los seres queridos. Sé que me diste la oportunidad, al terminar todos los créditos, de formar parte de un Taller de Teatro. Sin saber en realidad sobre qué tema se basaría mi tesina, tú pusiste en mi camino varios factores que fueron la base de este trabajo final. Nunca te has apartado de mí, tu luz y tu presencia me dieron la sabiduría suficiente para escribir y gozar día con día cada hoja escrita aquí. Sólo tú sabes la angustia, el dolor, la preocupación convertidas al final en alegría, gozo y dedicación que tuve en este proceso de titulación. Cada día que me sentaba a redactar toda idea que cruzaba por mi mente, tu luz iluminaba el sentido de este proyecto. Sin ti en mi vida no sería lo que hoy soy en el mundo.  
Gracias, Bendito Padre.
- Mamá, Papá: Gracias por haberme puesto los pies sobre la tierra desde un principio. Nunca se anduvieron con rodeos y fueron claros hasta el final. El haber entrado a esta Facultad, a pesar de los diez meses de Huelga, fue fundamental en mi vida ya que conocí a grandes profesores, muy buenos compañeros y sobre todo distintos puntos de vista. Dios los bendiga.
- Víctor: Tú bien sabes la odisea que hemos pasado juntos para llegar hasta aquí. Por fin estamos cerrando otro capítulo más de mi vida. Tu apoyo y compañía en estos años me dieron ánimo para escribir. Ahora se comienza a ver el fruto de tantos años de cosecha. Sabes que formas parte de mis oraciones y que sólo Dios nos manda pruebas tan grandes, posibles de superar. Nada es imposible para Él. Te amo.
- Señora Martha: Muchas gracias por su cariño y por haberme brindado el calor de su hogar. Sus consejos me han servido de mucho. Dios la bendiga.

Mayo 2005

*To work on Shakespeare without the spirit  
of play is to miss his spirit totally.*

Kristin Linklater

# ÍNDICE

Introducción	p. 1
Capítulo I: La vida del campo vs la vida de la corte: análisis y traducción del fragmento del Duque Mayor ubicado en la primera escena del segundo acto de <i>As You Like It</i>	p. 13
Capítulo II: Las siete edades del hombre: análisis y traducción del fragmento de Jaques ubicado en la séptima escena del segundo acto de <i>As You Like It</i>	p. 40
Conclusiones	p. 82
Bibliografía	p. 91

# INTRODUCCIÓN

Al haber concluido todos los créditos requeridos en la carrera de Lengua y Literatura Modernas Inglesas, una inquietud nació dentro de mí. Ya había leído varias obras de William Shakespeare, pero más que sentarme a leer alguno de sus textos y analizar los temas que el profesor mencionaba, o descubrir el comportamiento de los personajes y su propia interacción y desarrollar así un ensayo crítico sobre tal o cual tópico, lo que quería averiguar no era sólo el mundo que existía detrás de esas palabras, sino la forma en que un actor/actriz las podía interpretar, analizar, canalizar y proyectar para que al final llegaran intactas al oído de los espectadores. Deseaba saber lo que el actor/actriz sentía al ponerse vestidos largos de época, usar crinolinas, trabajar frente a la luz de las candilejas, ser algún siervo, criado o súbdito del rey, manejar armas y espadas de utilería, transformarse en un miembro de la nobleza, vivir en un castillo, bosque o lugar imaginario creado por la escenografía y, sobre todo, usar un lenguaje ajeno al mío. Darle vida a los personajes que leía era un reto que no se podía cumplir con sólo leer una y otra vez alguna obra de Shakespeare; tenía que buscar ayuda, quería saber lo que los actores experimentaban con el texto para reproducirlo en escena y para que cobrara vida a la vista de los espectadores una vez listo el montaje. Eran detalles que no podía dejar atrás, así que mi diligencia comenzó.

A principios del año 2001 decidí tomar como última materia optativa el Taller de Actuación de la carrera de Literatura Dramática y Teatro impartido por el profesor José Luis Ibáñez. Era una de las pocas asignaturas que aceptaba estudiantes de otro colegio. Tuve una entrevista con él para expresarle mis inquietudes sobre Shakespeare y sus personajes y me dijo que había llegado al lugar preciso para exponer y experimentar lo aprendido en la carrera de Letras Inglesas, junto con las técnicas y enseñanzas a estudiar dentro de un taller de teatro. Trabajamos con varios autores del Siglo de Oro, no importaba la nacionalidad; el alumno elegía su propio material que variaba entre los siguientes escritores: Sor Juana Inés de la Cruz, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Miguel de Cervantes y Saavedra, Juan Ruiz de Alarcón, Racine y, no podía faltar, William Shakespeare. Lo principal era escoger un fragmento de cualquier obra del autor seleccionado. La mayoría de mis compañeros y yo pusimos a prueba las obras más conocidas de Shakespeare; navegamos entre *Hamlet*, *Macbeth*, *Julio César*, *Romeo y Julieta*, *La tempestad*, *Sueño de una noche de verano* y *El rey Lear*. No importaba tanto la diferencia de gamas y colores, de historias, personajes y situaciones entre una y otra obra;

el problema en común era la dificultad del texto mismo. Es decir, para conocer la manera de actuar a Shakespeare teníamos que descubrir cómo enfrentarnos al texto completo o simplemente a uno o varios fragmentos, debíamos saber cómo darle forma a las palabras para que cobraran vida y pintaran a los ojos del propio actor y del espectador un mundo creado por el autor, debíamos averiguar cuál era el mensaje que el personaje encarnado por el actor quería transmitir, conocer lo que había detrás de cada palabra y su propia estructura y función tanto en verso como en prosa.

Este taller se podía complementar con las Cátedras Extraordinarias relacionadas con estos y otros autores clásicos y contemporáneos que el mismo José Luis Ibáñez daba en la facultad. En ambas clases el problema era el mismo. Cada vez que me paraba frente a mis compañeros para leer un texto versificado, mi lectura era pésima y lineal, es decir, iba de verso a verso leyendo como si fuera prosa, lo que provocaba que el mensaje se distorsionara totalmente para el receptor. El orden de las palabras era distinto al que utilizamos hoy en día. Tenía que buscar primero el(los) verbo(s) principal(es) para saber cuál era la acción, después el sujeto; luego, los agentes o interlocutores a los que me dirigía; debía conocer cuál era la situación en la que estaba el personaje y qué tipo de lenguaje usaba. No bastaba con sólo ir al diccionario y buscar aquellas palabras desconocidas, sino saber qué función tenían en el texto y su relación con el contexto de la historia. Era una tarea difícil de realizar que requería de mi paciencia y disposición como actriz y, sobre todo, de la guía de un profesor y director de teatro.

En la lectura muchas veces la traducción no nos ayudaba, ni a mí ni al resto de los actores. Aparecían palabras o estructuras difíciles de comprender que necesitaban ser cotejadas con el texto original. Sin embargo, no todos mis compañeros entendían el texto en inglés, por lo que tuve que poner en práctica mi experiencia como traductora. Al confrontar las palabras originales de Shakespeare con una o varias versiones en español, la idea general del fragmento en cuestión cambiaba de color y podía tener, como actriz, alguna imagen que me ayudara a seguir adelante con el texto. No es tan fácil estar frente a un grupo de personas para leerles varias líneas versificadas o alguna parte en prosa escrita por Shakespeare. Se necesita astucia, sutileza y delicadeza para afinar los oídos y los ojos del actor frente al texto. Esta labor es análoga a la función del traductor con el texto original. Ambas personas necesitan tiempo suficiente para sentarse a analizar cada palabra,

estructura, oración, párrafo y parlamento de todas las escenas en sus cinco actos. Necesitan ser cirujanos para examinar cada parte del escrito en su interior y exterior y en lo más profundo y aparente de su forma y contenido. Por lo tanto, al toparme con la situación de ser una actriz que en su lectura se encuentra con problemas en el texto a decir y que a su vez los trata de resolver siendo traductora, surge en mi cabeza una pregunta clave: ¿qué pasaría si el traductor es una actriz o un actor que traduce para actores sin menospreciar al lector cuyos fines no son una puesta en escena?

Obviamente cambiaría la perspectiva del estudiante de actuación, o bien, del profesional que tenga en sus manos la versión de algún traductor/actor. En primer lugar porque el(la) traductor(a) podría saber lo que significa estar arriba de un escenario y conocería las complicaciones que existen en el ámbito de la actuación; sabría que al formar parte de un grupo de actores, tanto el texto como la palabra misma serán el puente de comunicación entre el público y el propio actor; se daría cuenta de que Shakespeare, como actor y dramaturgo, le presenta al actor en general un texto cuyas acotaciones escénicas están escritas entre líneas; aprendería a distinguir que hay indicaciones que a primera vista no se perciben, que la palabra y el movimiento corporal de cada actor en escena tienen – hasta cierto punto y según el deseo del director- que compaginarse para crear un ambiente similar al que Shakespeare describe en las distintas escenas de la obra. Notaría que la forma en que cada fragmento está escrito, ya sea verso o prosa, tiene una función dramática que al reconocerla y al estudiar su contenido le daría armas suficientes al actor/lector para que éste las procese mental, verbal y corporalmente en el periodo de ensayos. Así pues, intentaría cubrir éstas y otras necesidades en beneficio de los actores para que a través de éstos el público entre en contacto con la obra a representar.

Por otra parte, los actores tendrían mayor confianza en usar una versión hecha por otro actor/actriz, ya que la mayoría de las veces –como he mencionado anteriormente- el trabajo de un(a) traductor(a) que no vive en carne propia los menesteres de la actuación no llega a cubrir esos detalles escritos por un dramaturgo que también fue en su época actor. Con esto no me refiero a que la labor del traductor literario que haya creado alguna versión de Shakespeare le sea nula al actor; al contrario, toda clase de traducción es digna de ser representada y le sirve al artista, ya que es la transformación de una lengua ajena a otra conocida. Dependiendo del gusto del director, la versión a trabajar variará. Sin embargo, en

ciertas partes del texto el actor/actriz no logra avanzar, ya sea por la estructura de la oración, por el uso de las palabras o por la forma en que el(la) traductor(a) procesó la idea del texto original. Todo lo escrito por Shakespeare tiene una razón de ser y si el(la) traductor(a) no logra percibir el contenido de las palabras, su lector –en esta ocasión el actor- se perderá por completo.

De esta forma, como resultado de un proyecto académico titulado *Entre Celestinas y Narcisos*, encabezado por el profesor Ibáñez dentro del *Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica* (PAPIIT) respaldado por la UNAM a fines del 2001, mi participación como becaria nació gracias a la curiosidad que tuve desde un principio por conocer los problemas a los que el actor/actriz se enfrenta cuando lee un texto. Lo que al inicio fue una experiencia espontánea en un taller de actuación, se convirtió a lo largo de dos años en una experiencia académica y profesional con el deseo de escribir una tesina para ofrecerle a todo lector –y más a aquellos estudiantes de actuación que sufren durante su lectura- ejemplos de análisis y traducción de una de las comedias shakesperianas: *As You Like It*. Elijo esta obra en primer lugar porque formó parte del repertorio que trabajé durante las Cátedras Extraordinarias y el PAPIIT; y en segundo término, por la variedad de sentidos que el mismo título propone: *Como gustéis* o *A vuestro gusto*. Al gusto de cada lector; al gusto o no del actor/actriz que lea y ponga en práctica este trabajo, fruto de mi experiencia actoral; al gusto que me di de ofrecerle al actor amateur y profesional una opción de análisis en la forma y contenido de algunos fragmentos de esta comedia; a mi propio gusto de hacer teatro como a mí me gusta; es decir, tener la alternativa de un texto a representar que cubra mis necesidades como actriz. Ese texto será producto de un estudio profundo de dos parlamentos clave de la obra en inglés, respaldado por el conocimiento teórico y práctico de varios profesores e investigadores británicos que trabajan y experimentan desde hace varios años la función de las palabras shakesperianas en actores profesionales de la *Royal Shakespeare Company* en Stratford-upon-Avon, lugar de nacimiento del mismo autor.

Al analizar todos los detalles que aparecen en la estructura del texto original, y con base en los consejos y formas de lectura que estos investigadores le dan a los fragmentos, trataré de probar esas visiones en mi propia traducción para brindarle un resultado práctico a todo actor/actriz cuyo fin sea la representación de una obra de teatro. Estos profesores

“extra-ordinarios”- y los califico de tal modo porque no forman parte de la bibliografía académica ordinaria que se trabaja en el plan de estudios de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, y menos en la de Letras Inglesas- son principalmente Cicely Berry (instructora vocal y directora del departamento de entrenamiento para la voz en la RSC), Kristin Linklater (instructora vocal en la *Lincoln Center Repertory Company* en E.U.) y John Barton (profesor y director de la RSC). Gracias al profesor Ibáñez mis compañeros actores y yo pudimos tener contacto con algunos libros escritos por estos investigadores y llegamos a estudiar y practicar sus teorías y conocimientos en escena. Parte de esos conocimientos y consejos hacia otros actores se verán reflejados y aplicados en los parlamentos que estudiaré en los siguientes dos capítulos.

Tal y como lo había señalado antes, la cuestión a tratar será cómo actuar a Shakespeare; no leer ni escribir sobre él, sino actuar sus textos, darle vida a sus palabras y conocer así la mentalidad y sentimiento de sus personajes. Como punto de partida, considero que la guía básica a seguir son las palabras mismas de Shakespeare dichas por Hamlet, al momento de estar frente a los cómicos que representarán el crimen de su padre en la corte:

HAMLET: (*to one player*) Speak the speech I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue; but if you mouth it, as many of your players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus; but use all gently: for in the very torrent, tempest, and –as I may say- whirlwind of passion, you must acquire and beget a temperance, that may give it smoothness... Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor: *suit the action to the word and the word to the action*; with this special observance, that you overstep not the modesty of nature; for anything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as it were, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.<sup>1</sup> (III, ii)

Es un buen consejo general para todo tipo de actor: “hablar con soltura y naturalidad”<sup>2</sup> -tal y como Luis Astrana Marín interpreta en su versión la frase original “trippingly on the tongue”- no manotear ni exagerar verbal y emocionalmente, moderación ante todo y discreción y sentido común como guía principal. Sin embargo, la tarea del actor

---

<sup>1</sup> Este fragmento de “Hamlet, Prince of Denmark” y los siguientes que se citen de “As You Like It” forman parte de la edición de W. J. Craig, quien se basa principalmente en la edición en Folio de 1623 y en su tercera impresión en 1664 en The Complete Works of William Shakespeare. London, Henry Pordes, 1998, pp. 960 y 235-262.

<sup>2</sup> Cf. Traducción y estudio preliminar de Luis Astrana Marín, “Hamlet, príncipe de Dinamarca” en Grandes Clásicos: obras completas de William Shakespeare. Tomo II, p. 251.

no sólo queda ahí, se tiene que transformar en un detective que explore cada palabra del texto, tanto en su forma como en su contenido, lo cuestione y lo practique verbal y corporalmente. Es un trabajo de equipo en donde la clave principal será la frase sugerida por Hamlet: “suit the action to the word and the word to the action”, que “la acción responda a la palabra y la palabra a la acción”.<sup>3</sup> Esta correlación será básica en el proceso de estudio de este trabajo, ya que en el lenguaje de cualquier texto –independientemente de la época en que se haya escrito- el significado de las palabras debe cobrar forma en la imaginación; esa forma se comenzará a experimentar sensorial o emocionalmente a través del cuerpo para convertirse al final en un mensaje expresado por el actor/lector. En este caso la conexión que hay entre el texto, la imaginación y la experiencia será el punto de partida de cualquier actor.

Para llegar a esta conexión será necesario conocer primero la forma en que Shakespeare escribía sus textos, para analizar después el verso español y la métrica que aparece en mi traducción. Gran parte de las obras shakesperianas está escrita en verso y la mayoría de sus líneas en pentámetros yámbicos. Kristin Linklater nos dice que el término yambo: “probably derives from a Greek word meaning ‘to drive forth, to assail, to shoot’. It comes from the metrical terminology of Greek and Latin classical poetry representing ‘push, persistency, determination, aspiration’. Its steady thrust forward is ideal for the drive of an ongoing narrative”.<sup>4</sup> Esa “presión” o “pequeño golpeteo” que lleva el ritmo yámbico consiste en dos pulsaciones: la primera con acento débil y la segunda con acento fuerte. Un claro ejemplo de esta pulsación se puede ver en la famosa frase de Hamlet: “To be or not to be”<sup>5</sup> (III,i,56). Aquí podemos notar que cada pie métrico comienza con un acento débil (  $\checkmark$  ) seguido de otro fuerte (  $\bar{\quad}$  ), y para formar el pentámetro en la línea se necesitan cinco pies yámbicos como éste; por ejemplo, en el décimo verso de este mismo parlamento de Hamlet lo podemos constatar: “To sleep, perchance to dream: ay, there’s the rub”<sup>6</sup> (III,i,65). Al ver este esquema métrico se podría decir que el pentámetro yámbico es un verso con cinco pies de ritmo débil y fuerte cada uno: (  $\checkmark\bar{\quad} / \checkmark\bar{\quad} / \checkmark\bar{\quad} / \checkmark\bar{\quad} / \checkmark\bar{\quad}$  ).

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> Cf. Kristin Linklater, Freeing Shakespeare’s Voice, p. 122.

Si leemos en voz alta este verso nos daremos cuenta de que, gracias a la naturaleza misma de cada palabra y a su propia pronunciación en inglés, el acento fuerte cae en las monosílabas pares “**sleep, dream, there** y **rub**” y en la segunda sílaba de “**perchance**”, teniendo al final cinco pulsaciones fuertes en la línea. Cicely Berry nos dice al respecto: “because the rhythm of the iambic pentameter is very like ordinary speech rhythms, a lot of time we observe the meter instinctively –or accidentally- in a Shakespearean line, and it easily falls into a naturalistic speech pattern.”<sup>7</sup> Y tiene razón, este ritmo yámbico prevalece en el inglés que hablamos hoy en día, va de un acento débil a otro fuerte que ayuda a contrastar la articulación de las palabras. Los griegos y romanos usaban este ritmo que fue pasando de generación en generación y a fines del siglo XVI la prosodia –o el arte de la versificación- determina que sean cinco los pies yámbicos en la generalidad de versos de la literatura dramática inglesa. Obviamente esto no significa que al momento de hablar en inglés usemos este compás fijo todo el tiempo; es importante sentirlo, mas no expresarlo literalmente, ya que al exagerar la acentuación en cada palabra distorsionaríamos el sentido del mensaje.

En uno de sus libros más conocidos sobre la métrica inglesa, George T. Wright nos dice que el verso en pentámetro yámbico tiene la amplitud y asimetría suficientes para llenar de energía y significado un parlamento en inglés al decir que: “what makes it even more speechlike is its uncanny capacity to vary the English metrical norm without fundamentally violating it. Over the centuries poets have experimented with different variations and their combinations, and the results suggest that this line can enter into pacts with almost any metrical devil and still keep its soul intact.”<sup>8</sup> Uno de esos poetas y dramaturgos fue el propio Shakespeare, quien al tomar como base métrica el pentámetro yámbico tuvo la suficiente libertad de mezclar y combinar con gran ingenio –y algunas veces, complejidad- distintos ritmos y medidas dentro de la versificación de sus parlamentos. Algunas de esas variaciones se dan gracias al sentido de las palabras en el texto, al estado emocional del personaje en escena, o bien, a la intención que el actor/actriz

---

<sup>5</sup> W. J. Craig, “Hamlet, Prince of Denmark”, p. 958.

<sup>6</sup> Idem.

<sup>7</sup> Cicely Berry, The Actor and the Text, p. 52.

<sup>8</sup> George T. Wright, Shakespeare’s Metrical Art, p. 6.

le dé a esas palabras. Los pies métricos más conocidos son: el *troqueo* (  $\bar{\text{v}}$  ) que, contrario al yambo, lleva un acento fuerte seguido de otro débil; el *dáctilo* (  $\bar{\text{v}}\text{v}$  ) de acento fuerte seguido de dos acentos débiles; el *anapesto* (  $\text{v}\text{v}\bar{\text{v}}$  ) que, opuesto al dáctilo, comienza con dos acentos débiles seguidos de uno fuerte y el *espondeo* (  $\bar{\text{v}}\bar{\text{v}}$  ) de dos acentos fuertes consecutivos que se usaba principalmente en himnos y expresiones religiosas. Estos pies pueden aparecer de manera independiente en una línea creando pentámetros trocaicos, por ejemplo; o bien, se pueden mezclar en un mismo verso dándole variabilidad al ritmo de la línea. Todas estas variaciones métricas y rítmicas en los versos shakesperianos se van a estudiar específicamente en el texto del Duque Mayor que cubre el primer capítulo de esta tesina y en el siguiente del melancólico Jaques. Sin embargo, es importante cuestionar cuál sería la equivalencia métrica de este pentámetro yámbico en español.

Como traductora tuve la opción de evitarme ese problema de transformación métrica y traducir todas las líneas en verso libre, teniendo una longitud silábica desigual en cada verso, o bien, traducir los textos en prosa, tal y como Luis Astrana Marín lo hizo en su versión al español. Me pude haber arriesgado a tomar este último camino; pero si lo hacía así, consideré que desprestigiaba la calidad lingüística y estructural del texto en inglés, indicándole al actor/lector que como traductora le daba mayor importancia al contenido de las palabras shakesperianas dejando en segundo plano la forma en que el autor escribía sus textos. No obstante, preferí investigar los distintos tipos de métrica que existen en español y buscar qué clase de versificación me ayudaba a conservar el mayor número de sílabas posibles en cada línea de mi versión y demostrar que, tal y como uno de los personajes calderonianos dice, “Quizá está la conveniencia en la dificultad”.<sup>9</sup>

Como punto de partida para llegar al análisis métrico que uso en mi versión y lograr capturar el interés del actor/actriz en darle vida a esas palabras shakesperianas en español, retomo las palabras de Antonio Quilis, quien nos aclara que “[la] versificación española, como nuestra lengua, se basa en el ritmo intensivo o acentual considerado como un sistema silábico-acental, mas no cuantitativo,<sup>10</sup> como eran la griega o latina”.<sup>11</sup> Este sistema se

---

<sup>9</sup> Frase dicha por Efestión en “Darlo todo y no dar nada” de Pedro Calderón de la Barca en Obras completas. Tomo II, p. 1036.

<sup>10</sup> El “sistema cuantitativo”, según Henoc Valencia Morales en su libro Ritmo, métrica y rima, p. 29, se basa esencialmente en el tiempo de pronunciación de las vocales, o cantidad, sin tomar en cuenta los acentos y su

basa en el número de sílabas, en las pausas y, sobre todo, en la distribución periódica de sus acentos dominantes, que –como el mismo Quilis dice–“son el alma del verso español.”<sup>12</sup> Así pues, la combinación de sílabas tónicas con sílabas átonas produce un efecto rítmico en el verso parecido a la música. El verso en sí, como lo define Todorov, es “[una] serie métrica de sílabas delimitada por la terminación de una figura métrica, manifestada mediante una pausa métrica; a veces también por la rima”.<sup>13</sup> Bien se sabe que esa métrica silábica en español se divide en versos de arte menor, que van de dos a ocho sílabas, y en versos de arte mayor, de nueve sílabas en adelante. Estos versos pueden aparecer tanto en estrofas de igual medida silábica, como en estrofas de distinto número de sílabas en sus líneas. Sin embargo, para el propósito que me corresponde como actriz que en su lectura del texto en inglés necesita ser traductora y desea ofrecerle al actor/lector una versión lo más fiel y similar posible al contenido y forma de escribir en Shakespeare, decidí tomar como base métrica la categoría de versos en arte mayor y tratar de conservar –mediante líneas de catorce sílabas- el mismo número de versos que el dramaturgo le da al parlamento original del duque mayor y al de Jaques.

Durante el proceso de la traducción, experimenté con varias opciones de versificación; es decir, intenté escribir primero líneas de siete y once sílabas para darle al actor/lector una versión en silvas –así como José Ramón Enríquez lo hizo para la puesta en escena de Mauricio García Lozano en el 2002-<sup>14</sup> pero me di cuenta de que me topaba con ciertos problemas como la diferencia de longitud, al llevarme casi el doble de versos que había en el texto original, por lo que me veía en la forzosa necesidad –como en el caso de este traductor- de adaptar ciertas líneas a la versificación métrica que las regía y así perder, hasta cierto punto, varias palabras clave del texto original. Mi intención no era la adaptación del texto en sí, sino tratar de mantener la misma información que el autor daba

---

distribución. En el latín clásico una vocal puede ser *breve* (  $\sim$  ) si su pronunciación requiere un tiempo normal, o *larga* (  $\bar$  ) si en ella hay que invertir un tiempo doble; todo esto según su ubicación entre otras letras. Esta teoría clásica basada en la duración de las vocales pasó a la posteridad y varios poetas y escritores –entre ellos, Shakespeare- la puso en práctica.

<sup>11</sup> Cf. Antonio Quilis, Métrica española, p.21.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, 8ª. ed., Siglo XXI, México, 1983, p. 221 apud Henoc Valencia Morales, “El verso español” en Ritmo, métrica y rima, p. 35.

<sup>14</sup> Como te guste de W. Shakespeare, Teatro de Farfullero, dirección de Mauricio García Lozano, traducción y adaptación de José Ramón Enríquez, movimiento escénico de Juan Carlos Vives y diseño de escenografía

en cada línea y así cubrir el mismo número de versos en cada fragmento. Para llegar a esto, probé otra versión de dieciséis sílabas en cada línea; sin embargo, el resultado no fue lo suficientemente satisfactorio porque no lograba tener algunas cesuras que aparecían en el texto original y así ayudarle al actor/actriz a detenerse en el mensaje y tomar aire para continuar. Escribí otro bosquejo de veinte sílabas por verso, pero su gran longitud y la forma en que la información se iba desarrollando tampoco me agradó; otra opción –como ya lo mencioné- fue olvidarme de seguir algún patrón métrico en el verso español y traducir el texto original en verso libre, pero al tomarla no le daba la misma importancia a la forma de escribir de Shakespeare y su valor métrico y rítmico pasaba a un segundo o tercer plano.

Después de tanto bosquejo decidí traducir estos parlamentos shakesperianos en versos tetradecasílabos o de catorce sílabas, en donde logré mantener casi el mismo número de líneas que nos da el autor en la lengua de partida, así como ciertas pausas marcadas por los signos de puntuación y algunas cesuras que equilibraban al verso dividiéndolo en dos hemistiquios de siete sílabas cada uno. Tomando en cuenta que nuestra métrica española lleva un sistema silábico-acentual, pude brindarle al actor/lector una versión cuya distribución periódica de sus acentos dominantes caen, en su mayoría, en la sexta y decimotercera sílabas de cada verso. La forma en que se va desarrollando la información bajo este patrón métrico y rítmico en mi versión le abre al actor/actriz la puerta de su intuición, ya que –al igual que en el texto original- algunos versos ofrecen ciertas posibilidades dramáticas y escénicas dignas de analizar y experimentar en este trabajo.

Con esto en mente, es importante saber que, como antecedente histórico de este sistema silábico-acentual, la literatura francesa y provenzal empleaba este sistema métrico en sus primeros textos conservados, el cual dominó en la poesía latina medieval imponiéndose después en Italia. En su libro *Introducción a los estudios literarios*, Rafael Lapesa declara que: “en España se jactan de usar la versificación silábica, en los siglos XIII y XIV, los poetas del ‘mester de clerecía’, nuestra primera escuela literaria erudita; luego se va extendiendo en la poesía cortesana, y más tarde en la popular, a costa de las formas amétricas y acentuales no silábicas.”<sup>15</sup> Estos poetas del mester de clerecía, o bien, del

---

de Jorge Ballina, CONACULTA/INBA, Teatro *El Granero* del Centro Cultural del Bosque, México, 10 de enero de 2002.

<sup>15</sup> Rafael Lapesa, *Introducción a los estudios literarios*, p. 72.



gramatical distribuida por los signos de puntuación le indicarán cuándo leer de corrido y cuándo detenerse al momento de decir los versos en voz alta.

Así pues, al tener como introducción un marco general de la forma en que Shakespeare escribe en verso y conocer a grandes rasgos la versificación silábica alejandrina que daré como equivalencia a la versificación inglesa en mi traducción, el siguiente paso será que, en los dos capítulos posteriores después del análisis métrico de los parlamentos de *As You Like It*, el actor/lector conozca la función y el contenido de esas palabras para que, a través de su imaginación y las indicaciones artísticas y actorales que dan los profesores “extra-ordinarios”, éste(a) las procese mental y corporalmente para darles vida sin dificultad alguna a la vista y al oído de sus espectadores. Veremos en sí cómo funciona el texto shakesperiano, pondremos mucha atención al orden y distribución de las palabras para que –gracias a su forma y contenido- el actor/actriz sepa dónde respirar, qué palabras acentuar correctamente, cuándo leer de corrido o acelerar en el texto, cuándo detenerse en la idea a expresar, dónde hacer las pausas debidas y, sobre todo, en qué parte del fragmento será necesario tener más cuidado. Todos estos elementos y menesteres de la actuación se resolverán con el análisis del texto original, seguido de mi propia traducción. ¡Tercera llamada, comenzamos!

# CAPÍTULO I

La vida del campo vs la vida de la corte: análisis y traducción del fragmento del Duque Mayor ubicado en la primera escena del segundo acto de *As You Like It*

Para iniciar este primer capítulo es necesario recordar que en la mayoría de las obras shakesperianas el dramaturgo le ofrece al actor/lector una trama principal que surge dentro de un marco estructural dramático, el cual, a su vez, desarrolla varios argumentos secundarios o subtramas que se conectan con el argumento principal. Al principio es algo complicado de identificar; sin embargo, al leer varias veces alguna de sus obras, el lector común o, en este caso, el actor en su lectura puede descubrir poco a poco la forma en que la acción de los personajes se conecta en cada escena y visualizar los contrastes estilísticos que le ofrece el autor. Por ejemplo, en esta comedia que elijo a mi propio gusto la trama principal es la historia de amor entre Rosalind y Orlando, la cual surge dentro del marco estructural dramático que Shakespeare pinta en el primer acto, al darnos la historia de dos duques: el duque Frederick que usurpa el trono de su hermano mayor, mandándolo al exilio al bosque de Arden y la historia paralela a ésta, en donde Oliver –el primogénito de Sir Rowland de Boys- desea deshacerse de su hermano Orlando, quien huye también al bosque.

W. Eastwood confirma que el primer acto “has been well described as the framework of the play, for it introduces the audience to all the main threads of the action and to all the main characters with the single exception of Jaques, who, starting from the second act, turns out to be a mere onlooker with no influence on the development of the plot.”<sup>18</sup> Dentro de la trama principal se conectan tres argumentos secundarios que aparecen a partir de la mitad del segundo acto: la historia de amor entre Silvius y Phebe, Touchstone y Audrey y Celia y Oliver. Como uno de los recursos literarios más importantes de Shakespeare tenemos el paralelismo, el cual se ve reflejado en dos ejemplos de enemistad fraternal –la relación de los duques y el odio en los hijos de Sir Rowland de Boys- y las circunstancias similares de destierro en Orlando y Rosalind.

Todo esto se desarrolla en tres escenarios: la corte de los duques, la corte de Oliver y el bosque de Arden, donde todos los exiliados se refugian. Los dos primeros lugares escénicos ya los conoce el lector desde el comienzo de la obra; no obstante, el bosque de Arden como lugar físico aparece al inicio del segundo acto. Y es aquí de donde tomo el primer parlamento a estudiar y trabajar actoralmente dicho por el Duque Mayor, el cual está colocado estratégicamente por el dramaturgo para atrapar la atención del espectador en comparar la vida de la corte que ya conoce desde el principio y la actitud de sus habitantes

---

<sup>18</sup> Cf. W. Eastwood, As You Like It: Another Way of Seeing Life, p.40.

con la vida del campo, la cual le ofrece a los personajes elementos dramáticos indispensables para consumir la historia de amor y la reconciliación fraternal que determina la obra:

*Enter Duke Senior, Amiens, and two or three Lords, like Foresters.*

DUKE SENIOR.- Now, my co-mates and brothers in exile,  
Hath not old custom made this life more sweet  
Than that of painted pomp? Are not these woods  
More free from peril than the envious court?  
Here feel we but the penalty of Adam,  
The seasons' difference; as the icy fang  
And churlish chiding of the winter's wind,  
Which, when it bites and blows upon my body,  
Even till I shrink with cold, I smile and say  
"This is no flattery; these are counsellors  
That feelingly persuade me what I am."  
Sweet are the uses of adversity,  
Which, like the toad, ugly and venomous,  
Wears yet a precious jewel in his head;  
And this our life, exempt from public haunt,  
Finds tongues in trees, books in the running brooks,  
Sermons in stones, and good in everything:  
I would not change it.<sup>19</sup> (II, i, 1-18)

Antes de estudiar el contenido de este fragmento y descubrir la forma de llevarlo a escena, es necesario recordar que la herramienta principal de todo actor/actriz es la palabra misma. Al tener en mis manos este texto, lo primero que vino a mi mente como actriz fue contar las líneas que debía "memorizar" para luego "reproducirlas" en escena e intentar decirlas con claridad al espectador. Sin embargo, para poderlas "reproducir" debía estudiar primero la función individual de las palabras y el sentido que le daban a las frases que expresaba el duque; para lograrlo tenía que transformarme en detective y analizar minuciosamente tanto la forma en que estaban escritas como su contenido. Desde un punto de vista actoral, Cicely Berry nos dice al respecto:

As actors, we tend to learn a text from a printed page, which is in itself a cerebral process. We know that to make it our own we have to repeat it until it is physically 'on the tongue'; we have got to get round the words. However, I think that because we see lines on the printed page first, the residual effect is that we keep them within that connotation. Our eyes take in a grammatical set of words—a sense clump—and we make a judgement on them from a cultural and sense point of view, so that our initial response to them is a 'read' one and not an 'intuitive' one. So, to avoid this, we have to find ways to get them not only on our tongue, but to make them part of

---

<sup>19</sup> Edición de W. J. Craig, *op.cit.*, p. 241.

our whole physical self in order to release them from the tyranny of the mind.<sup>20</sup>

Para darle vida a las palabras impresas en el texto, más que repetir una y otra vez estas dieciocho líneas, el actor/actriz debe explorar el lenguaje en el que están escritas. Memorizarlas no es el objetivo principal, al contrario, debemos adentrarnos en ellas para conocer el mundo en el que vive el personaje y su forma de sentir y hablar. Al estudiar la forma en que están ordenadas gráficamente en el texto, descubriremos su propio contenido y razón de ser en el personaje, además de lograr despertar nuestra imaginación como actores y así poder acercarnos al texto por medio de la intuición. El propósito a cubrir será, como lo dice Hamlet, hacer que la acción del actor/actriz responda a las palabras que expresa y éstas a su propia acción. En este texto, por ejemplo, podemos notar a simple vista que las palabras están ordenadas en verso. No en un verso cualquiera, sino en verso blanco; es decir, un verso no rimado, cuyo sistema métrico básico se da, en su mayoría, en pentámetros yámbicos. Para saber cómo funcionan estas palabras en el texto y encontrarles una finalidad dramática y escénica, el primer paso a seguir será el análisis métrico y rítmico que presentan en el fragmento junto con su división estructural, en donde cada signo de puntuación estará gráficamente marcado en color azul para facilitarle visualmente al actor/lector el análisis del texto y llegar así a mis propias conjeturas:

		- u - u - u - u -	
A	→	1. DUKE SENIOR: Now, my co-mates and brothers in exile,	(10 pulsaciones)
		2. Hath not old custom made this life more sweet	(10 pulsaciones)
		3. Than that of painted pomp? Are not these woods	(10 pulsaciones)
	→	4. More free from peril than the envious court?	(9 pulsaciones)
B	→	5. Here feel we but the penalty of Adam,	(10 pulsaciones)
		6. The seasons' difference; as the icy fang	(10 pulsaciones)
		7. And churlish chiding of the winter's wind,	(10 pulsaciones)
		8. Which, when it bites and blows upon my body,	(11 pulsaciones)
		9. Even till I shrink with cold, I smile and say	(11 pulsaciones)

<sup>20</sup> Cicely Berry, *op.cit.*, p. 22.

- u - - u - - u - - u -
- B 10. "This is no flattery; these are counsellors (11 pulsaciones)  
           u - u - u - u - u -
11. That feelingly persuade me what I am." (10 pulsaciones)  
       - u - - u - u - u -
12. Sweet are the uses of adversity, (9 pulsaciones)  
       u - u - u - u - u - -
13. Which, like the toad, ugly and venomous, (9 pulsaciones)  
       u - u - u - u - u -
14. Wears yet a precious jewel in his head; (9 pulsaciones)  
       u - u - u - u - u - -
15. And this our life, exempt from public haunt, (10 pulsaciones)  
       u - u - u - u - u - u - -
16. Finds tongues in trees, books in the running brooks, (10 pulsaciones)  
       - u - u - u - u - u - u -
17. Sermons in stones, and good in everything: (10 pulsaciones)  
       u - u - u - u - u -
- C 18. I would not change it. (5 pulsaciones)

En el primer verso el duque abre el segundo acto y su primera aparición en escena con el adverbio "Now" /nav/, cuyo acento fuerte, dado en el diptongo que presenta, atrae la

atención del público y de sus compañeros actores al decir: "Now, my co-mates..." Aquí, el ritmo es aparentemente trocaico; sin embargo, a mitad del verso este ritmo se transforma en

yámbico "...and brothers in exile". Este cambio ocasiona en el actor/actriz un efecto dramático al decir el texto en voz alta. Cicely Berry nos dice que: "there is something palpably exciting about the pulse. Because it is so close to everyday speech, it is organic to the thought, and when the rhythm breaks or jumps in any way it means there is something dramatic happening, either within the action of the play or with the feeling and behaviour of the character."<sup>21</sup> En este primer verso el lenguaje se vuelve "orgánico" en el personaje; es decir, con un solo adverbio monosílabo éste controla la atención de sus interlocutores para

plantearles dos preguntas clave: "Hath not old custom made this life more sweet/ Than that of painted pomp? Are not these woods/ More free from peril than the envious court?" Con este cuestionamiento que abarca los siguientes tres versos, el ritmo yámbico se regula. Por lo general, como principio de escena el actor/actriz que habla le expone al público la

situación por la que se está pasando, tanto en la historia de la obra, como en el estado emocional del personaje. Aquí, en este primer bloque señalado con la letra A, el duque compara la vida de la corte o “the envious court” con la vida pastoril; sin embargo, en el segundo bloque que desarrolla los motivos por los que prefiere vivir en el bosque, el ritmo yámbico presenta una irregularidad al comenzar con un acento fuerte seguido de otro débil:

-   ˘   -   ˘   ˘   -   ˘   ˘   -   ˘

“Here feel we but the penalty of Adam”.

En este verso el ritmo cambia; siguen siendo diez pulsaciones, pero ahora con un ritmo trocaico mezclado con uno dactílico. Es importante observar en este verso la carga que lleva consigo el adverbio “Here” /hɪə(r)/ para el actor durante su lectura o en escena; debido a que el personaje nos da a conocer que “Aquí” es el bosque de Arden, la vida del campo que a él tanto le agrada. Es una indicación escénica que no hay que perder de vista, ya que al comienzo de esta escena Shakespeare le señala al actor, o bien, al lector común que un nuevo lugar aparece en la obra. Gracias a este adverbio y al cambio rítmico, el actor y su público saben dónde se encuentran. Por otro lado, ambas partes desean conocer el sentido de esa frase dentro del contexto que se establece; así que el duque nos aclara en la

˘   -   ˘   -   ˘   -

sexta línea que el castigo de Adán es: “The seasons’ difference”. El ritmo yámbico vuelve a aparecer y continúa en los dos versos subsecuentes; sin embargo, a mitad de este sexto verso un signo de puntuación, el punto y coma, marca un cambio en la frase para el

˘   -   ˘   -   ˘   -   ˘   -   ˘   -   ˘   -   ˘   -   ˘   -   ˘   -   ˘

actor/lector: “The seasons’ difference; (cesura) as the icy fang / And churlish chiding of the winter’s wind,/ Which, when it bites and blows upon my body,/ Even till I shrink with cold,

I smile and say...” Ya nos dijo cuál es el castigo de Adán, ahora una cesura divide al sexto verso en dos y en la segunda parte nos da un ejemplo de la variedad del tiempo que cubre las siguientes tres líneas.

El actor/lector tiene que estar muy atento a cada cambio de puntuación marcado en el texto. No están ahí de manera gratuita, son señales que Shakespeare le ofrece al actor/actriz durante su lectura para que pueda procesar el mensaje del texto. Hay que recordar que los signos de puntuación varían según la edición que se use. Estos signos son

---

<sup>21</sup> Ibid., p. 53.

una guía útil para conocer la estructura del pensamiento; o bien, para distinguir la distribución de las ideas. Cicely Berry menciona que “the punctuation, being integral with the syntax of a sentence, is always a good guide to the movement of the thoughts. It rather throws up the particular nature of the speech and makes it more specific. It makes the actors aware of the particular inquiry into the nature of the character’s being, through the way he shapes the thoughts and through the choice of imagery.”<sup>22</sup>

Este segundo bloque marcado con la letra B está formado por dos oraciones compuestas. La primera abarca siete versos (de la línea cinco a la once) y la segunda, seis versos (de la línea doce a la diecisiete). En la primera oración podemos notar que, a partir del punto y coma en el sexto verso, tres cláusulas subordinadas le ejemplifican al actor/lector la variedad climática que vive el duque en el bosque: 1. “as the icy fang/ And churlish chiding of the winter’s wind,” 2. “Which, when it bites and blows upon my body,” y 3. “Even till I shrink with cold, I smile and say...” Las comas que aparecen en estas líneas le ayudan al actor/lector a distinguir con claridad la distribución de las cláusulas y la forma en que el personaje estructura su pensamiento. Por un lado, el ritmo yámbico sigue dominando los versos; no obstante, en la línea ocho podemos ver que el número de

~   -   ~   -   ~   -   ~   -   ~

pulsaciones aumenta a once: “Which, when it bites and blows upon my body”. Este último acento es débil y recibe, según los críticos e investigadores de la métrica shakesperiana, el nombre de *feminine ending*. Con respecto a esta irregularidad rítmica, John Barton nos dice: “this extra syllable is always a light stress and not a strong one, and is simply a piece of licence given to anyone writing in blank verse. An actor doesn’t have to worry about it or doing anything about it, except to avoid treating it as a strong stress. If he gives a feminine ending a strong stress the line will mis-scan and will almost always sound wrong.”<sup>23</sup> Esta libertad que Shakespeare se da de agregar un acento débil no afecta a la métrica ni al ritmo del verso, solamente ayuda a completar la idea de la oración y evita la monotonía en el ritmo; por lo que el actor, al estudiar el metro durante su lectura, no tiene que preocuparse por darle una pulsación extra a ese verso, es sólo una variación más de la métrica inglesa.

En la siguiente línea, dentro de la tercera cláusula subordinada, el ritmo que aparece

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 107.

- ˘ - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ -

es trocaico: “Even till I shrink with cold, I smile and say...”; aquí, al leer toda la oración compuesta en voz alta podemos sentir que la regularidad rítmica no se altera en lo absoluto si tomamos en cuenta el acento débil extra del verso anterior. En esta novena línea podemos encontrar una pequeña pausa señalada por la coma, lo que le indica al actor/lector que en la siguiente frase el duque se detendrá a decir lo que le produce el viento frío de invierno:

- ˘ - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ -

“ ‘This is no flattery; these are counsellors / That feelingly persuades me what I am.’” Según

el sentido de la frase “This is no flattery” en el contexto de este parlamento y la intención del duque por enfatizar que todo lo dicho con anterioridad no es un halago para él, esta línea se convierte en un verso sobre-acentado, en donde posteriormente se establece el ritmo trocaico. A mitad de este décimo verso otro signo de puntuación, el punto y coma, crea una cesura o pequeña pausa para el actor/lector entre idea e idea. A partir de esta

- ˘ - ˘ -

segunda frase: “these are counsellors...” surge un encabalgamiento<sup>24</sup> que une rítmica y gramaticalmente al siguiente verso para completar así el mensaje que expresa el duque.

En la segunda oración de este segundo bloque podemos observar que el ritmo trocaico continúa hasta el verso doce, el cual abarca la primera cláusula principal de esta última oración compuesta dicha por el personaje en su fragmento: “Sweet are the uses of adversity”, aquí en lugar de contar diez pulsaciones debemos contar nueve, ya que surge una sinalefa –o bien, la unión de dos vocales- en las palabras “the uses”, cayendo el acento fuerte en la “u”. Después de que el duque estableció la idea central de la oración, explica a través de una comparación que: “Which, like the toad, ugly and venomous, / Wears yet a precious jewel in his head”. Al comparar “the uses of adversity” con “the toad”, el ritmo vuelve a la normalidad; es decir, a partir del pronombre relativo “which”, el ritmo se

---

<sup>23</sup> John Barton, Playing Shakespeare, p. 30.  
<sup>24</sup> Según Henoc Valencia Morales en su libro Ritmo, métrica y rima p.40, las pausas y cesuras en los versos, generalmente, coinciden con el periodo sintagmático y, frecuentemente, con algún signo gramatical. Sin embargo, cuando no sucede así, se presenta un desequilibrio entre verso y sintaxis que produce el fenómeno llamado *encabalgamiento*: “éste consiste en la continuación, en los hemistiquios, versos o estrofas siguientes, de un periodo gramatical que no cupo en una sola parte de éstas y se hizo necesario separar sus componentes en dos o más fragmentos.”

transforma una vez más en yámbico; sin embargo, en la segunda coma, al describir al sapo, Shakespeare le da la libertad al actor/lector de que se tome un cierto tiempo para darle a conocer al espectador lo feo y venenoso que es este animal. En esa descripción aparece una clave para el actor/lector: el cambio de ritmo, el cual le indicará hacer una pequeña pausa para retomar el ritmo yámbico del principio en la siguiente línea. En este verso catorce hay

una variación rítmica mínima en la antepenúltima pulsación "... in his head", la cual, desde mi punto de vista, no altera para nada al ritmo yámbico, al contrario, es necesaria; ya que si hubiéramos seguido el ritmo hasta el final, forzaríamos las palabras y el mensaje se

alteraría, veamos: "Wears yet a precious jewel in his head." Si observamos este ritmo, podemos notar que al acentuar incorrectamente no le damos la importancia que tienen las palabras de mayor peso en la oración y aquí vale más la preposición "in"/In/ y el sustantivo "head"/hed/ que el adjetivo posesivo.

Bien se podrían preguntar cuál es la regla a seguir para acentuar las sílabas de un verso, y debo decirles que no la hay; es decir, no existe una ley como tal o una fórmula que indique qué se acentúa y qué no. Hay varias formas de acentuación, como ya mencioné anteriormente; no obstante, el sentido común y el sentido de la palabra misma serán el punto de partida para distinguir las pulsaciones de un verso. Con respecto a esta función, John Barton nos dice:

I think there are two ways to identify the strong stresses in a line. First, common-sense will tell [the actor] the answer nine times out of ten. Ask yourself how you would naturally stress the line in everyday speech because of the meaning of what you are saying and try saying it without thinking about scansion. Look, for example, this line:

*"Disguise fair nature with hard-favoured rage"* (Henry V, III, i): there's not much doubt there about what the natural stresses are. Secondly, if you are in doubt there is a pretty infallible test: look for the long vowels. Look for the diphthongs. If you say such a sound slowly you can just hear that it is two sounds rather than one: "fair"/fæ(r)/, "hard"/hɑ:d/, "rage"/reɪdʒ/. All long vowel sounds usually count as strong stresses. There are very occasional exceptions which don't fit this approach, and times when common-sense will tell you that a long vowel shouldn't be stressed, but for all practical purposes you'll find that it works.<sup>25</sup>

Es por eso que considero importante leer en voz alta cualquier texto antes de analizarlo, ya que la palabra misma nos ayudará a distinguir varias cosas tanto en la forma como en el contenido del fragmento en cuestión. Aquí desde un principio el sentido común

me auxilió a distinguir los acentos fuertes de cada línea, y así descubrí –según la intención de la palabra y del personaje- el tipo de pulsación que era.

Por otro lado, en la línea quince podemos ver que hay otra cláusula principal o independiente en esta segunda oración compuesta y compleja unida por la conjunción

“and”: “And this our life, exempt from public haunt, / Finds tongues in trees, books in the  
running brooks,/ Sermons in stones, and good in everything:/ I would not change it.” Aquí

el ritmo yámbico llega hasta el final del fragmento, y una vez más la regularidad en el ritmo se establece en los versos; sin embargo, en las líneas dieciséis y diecisiete, después de una cesura marcada por la coma situada entre las palabras “trees” y “books”, podemos notar

una pequeña variación rítmica: “Finds tongues in trees, (cesura) books in the running  
brooks,/ Sermons in stones, and good in everything”. La coma, como signo gráfico en el

fragmento, es una señal para el actor/lector, la cual le ayuda a distinguir que el personaje nos dice –a través de una serie de frases- lo que encuentra en la vida del campo. Es decir, en esta segunda parte del verso dieciséis, el sustantivo “books”/bʊkz/ retiene el peso rítmico por el valor de su significado para llegar directamente a otro monosílabo que es “brooks” /brʊkz/. Lo mismo sucede con el sustantivo “sermons” /sɜ:mənz/ de la siguiente línea para llegar a la palabra “stones” /stəʊnz/. Una vez más, considero que estos cambios rítmicos no modifican la regularidad rítmica ni métrica de toda la oración, al contrario son señales de alerta para que los actores se detengan y le den a cada enunciado su propio valor. De esta forma el público distinguiría cuatro elementos independientes de lo que el duque encuentra en los árboles, en los arroyos, en las piedras y en todo lo bueno que le ofrece el bosque de Arden.

Al final, el duque cierra su discurso con la frase: “I would not change it.” Este verso corto tiene una función dramática muy importante para el actor, tanto en escena como en su lectura previa. Si se toma en cuenta que el ritmo yámbico de esta línea continúa en el primer verso subsecuente dicho por otro personaje, el actor notaría que es un verso

---

<sup>25</sup> John Barton, *op.cit.*, p.29.

- - - - -

compartido por dos actores: “I would not change it// AMIENS.- Happy is your Grace...” (9 pulsaciones). Esta variación rítmica y métrica recibe el nombre de *split line*, o bien, de *shared verse line*. Es un recurso que Shakespeare usa con frecuencia en gran parte de sus obras, el cual es un verso compartido por dos o tres personajes quienes mantienen intacto al pentámetro yámbico. Según Cicely Berry:

The split lines are still very much to do with a heightened style of speaking, for they are to do with the actor’s sense of the rhythm of the whole, and the ability to pick up on the individual rhythm of the actors he is working with. For the line must have the same continuum as if spoken by one person, yet each actor has to fill it with his own motive and energy, and always it is one character sparking a response from another. However, what is important is that the speaker of the first or middle part of the line has to give it out so that it can be taken on by the next speaker. It has to be poised, and cannot be just naturalistic.<sup>26</sup>

En este caso, el actor que personifique a Amiens –uno de los caballeros de la corte que acompañan al duque en su exilio- sabrá que el propio autor lo está dirigiendo en escena; es decir, a través de ciertos recursos literarios –en este caso, las irregularidades rítmicas- Shakespeare le indica con sutileza al actor que después de que el duque termine su discurso de entrada, la última frase será el pie, o “cue”, para que Amiens comience a hablar y siga la secuencia rítmica del verso. Tal y como la profesora Berry le sugiere al actor en general, tiene que existir una continuidad rítmica y de sentido entre personaje y personaje como si ese verso dividido en dos fuera dicho por un solo actor. Para saber la reacción que este caballero tiene al haber escuchado tal discurso, es necesario mostrarles el fragmento completo del segundo personaje:

- - - - -

18. AMIENS.- Happy is your Grace, (4+5 anteriores = 9 pulsaciones)

19. That can translate the stubbornness of fortune (11 pulsaciones)

20. Into so quiet and so sweet a style. (9 pulsaciones)

(II, i, 18-20)

Toda esta frase es una sola oración compuesta por la cláusula principal: “Happy is your Grace,” la cual –después de haber enfatizado el título nobiliario del duque- lleva al final una coma que le indica al actor/lector que en la cláusula siguiente el personaje dará la

---

<sup>26</sup> Cicely Berry, *op.cit.*, p. 68.

explicación de dicha afirmación: “That can translate the stubbornness of fortune/ Into so quiet and so sweet a style.” En esta cláusula subordinada podemos sentir la regularidad del ritmo yámbico que el duque estableció en los versos anteriores. Aquí, después del encabalgamiento de los versos diecinueve y veinte, podemos notar –según la pronunciación y el sentido de las palabras- la importancia que los adjetivos “so quiet” /səʊ/ /'kwələt/ y “so sweet” /səʊ/ /swi:t/ tienen en el contexto para describir el parlamento anterior del duque mayor.

De esta forma, y al haber estudiado la versificación de ambos fragmentos, podemos notar la gran variedad de claves escénicas y estructurales que Shakespeare le ofrece al actor/lector –y a su vez al traductor- para ayudarlos a descifrar la complejidad lingüística que el propio autor usa en sus textos. No olvidemos que él también fue actor y que su ingenio artístico como director de escena y dramaturgo lo lleva a colmar sus textos con indicaciones escénicas escritas entre líneas, o bien, dichas por los personajes. Estas indicaciones no se relacionan, en lo particular, con los movimientos escénicos que debe tener el actor/actriz –éstos los marca el director a su propio gusto o necesidad- sino que corresponden en sí a la forma de decir y abordar un texto shakesperiano; es decir, el dramaturgo le indica al actor/actriz –a través de los signos de puntuación, los encabalgamientos, las cesuras, algunos recursos literarios, etc.- cuándo debe respirar, hacer una breve pausa o leer de corrido. El ojo clínico y crítico del actor/lector y del traductor se tiene que sensibilizar ante tales acotaciones ocultas por el mismo texto. Hay que recordar que en la época isabelina todavía no aparecían las acotaciones escénicas que vemos en los textos modernos, las cuales, con frecuencia, están escritas entre paréntesis a un costado del nombre del personaje que habla en escena, o bien, dentro del texto a decir.

No obstante, en este parlamento original del duque hemos visto que, gracias a los signos de puntuación y a la forma en que el autor estructura gramaticalmente las ideas del personaje en un fragmento versificado, el actor/actriz durante su lectura puede tener mayor confianza en enfrentarse al lenguaje al que le va a dar vida. Es decir, el temor como actores a abordar y a aprenderse un texto escrito en verso desaparece al momento de estudiar la forma en que las palabras están estructuradas y las ideas separadas por los signos de puntuación. El verso en sí, como lo dice John Barton, es de gran ayuda para el actor. En su

libro *Playing Shakespeare*, producto de nueve series televisivas producidas por la *London Weekend Television* a fines de 1983, éste le pregunta a cinco de sus actores de la *RSC* cómo creen que les ayuda el verso en su actuación y éstos le responden:

ALAN HOWARD: *Verse helps us to learn the lines. It is usually easier to learn than prose.*

JANE LAPOTAIRE: *It makes a pattern on the page which is easier for the mind to retain than prose.*

LISA HARROW: *Yes, it helps us to give us our phrasing.*

DAVID SUCHET: *It's also full of acting hints if you know how to look for them.*

IAN McKELLEN: *And because the verse is a more economical way than prose for saying something, it's likely to be more concise and more particular and exact. At the same time, because verse has a rhythm and a flow, it's perhaps more attractive to listen to and helps the actor to keep the audience's attention.*

PATRICK STEWART: *We're all talking about 'verse'. But what we mean is not verse in the usual sense of rhymes or couplets or other verse forms which Shakespeare only uses relatively rarely, but 'blank verse'.<sup>27</sup>*

Y tienen razón, es más fácil para los actores aprenderse una serie consecutiva de líneas limitadas por un cierto número de sílabas cada una. Su propia estructura en la página nos ayuda a recordar con más sencillez el texto y su ritmo y fluidez son una guía útil para saber cómo modular nuestra voz. En este texto en específico, hay que prestar especial cuidado a las cláusulas subordinadas que lo conforman; ya que, para saber cómo modular la voz y poder conocer el mensaje que expresa el duque, la forma en que están ordenadas en el fragmento y los encabalgamientos que surgen en las líneas le indicarán al actor/lector de dónde parte y a dónde llega cada idea del parlamento.

En mi versión decidí tratar de conservar la estructura gramatical compleja que usa Shakespeare en la lengua de partida. Mi deseo fue ser, como traductora, lo más fiel y similar posible a la forma en que el autor presenta su texto. Está claro que la versificación en español cambia por completo, ya que –tal y como lo mencioné páginas atrás– la métrica en pentámetros yámbicos que usa Shakespeare no existe en la lengua de llegada. Sin embargo, al tener este patrón métrico inglés como desafío a igualar o nivelar en español, mi opción métrica fue transformar las palabras shakesperianas en versos alejandrinos, tratando de respetar la información que aparecía en cada línea del texto original. A pesar de que en ciertos versos pierdo la “naturalidad” que ofrece el pentámetro yámbico, procuré ajustar el orden de las palabras en cada línea de una forma tal que el mensaje no sonara rebuscado en el actor/actriz durante su lectura, obviamente, sin perder de vista el estilo retórico que usa el autor en el texto. Así pues, con esta estructura métrica logré conservar el mayor número de

palabras posibles para interpretar cada verso en inglés y ganar así un terreno gramatical y estructural más amplio en la lengua de llegada; veamos:

*Entran el Duque Mayor, Amiens y dos o tres caballeros vestidos de guardabosques.*

INTRODUCCIÓN	→ 1	DUQUE MAYOR.- Veamos, compañeros y hermanos exiliados,	(14 sílabas)
	2	¿no hace la costumbre que esta vida sea más grata	(14 sílabas)
	3	que la de vana pompa? ¿No es menos peligroso	(14 sílabas)
	4	el bosque que la corte siempre llena de envidia?	(14 sílabas)
DESARROLLO	→ 5	Aquí sólo sufrimos el castigo de Adán:	(13+1=14 sílabas)
	6	la variedad del tiempo. Cuando el colmillo helado	(14 sílabas)
	7	y la ruda cólera del viento en el invierno	(14 sílabas)
	8	penetran y golpean mi cuerpo hasta que tiemblo	(14 sílabas)
	9	de frío, sonrío y digo: “esto no es un halago;	(14 sílabas)
	10	éstos son consejeros que en verdad me convencen	(14 sílabas)
	11	de quién soy.” Dulce es la ventaja de la desgracia	(14 sílabas)
	12	que, semejante al sapo, horroroso y venenoso,	(14 sílabas)
	13	lleva en la cabeza aún una joya preciosa.	(14 sílabas)
	14	Y nuestra vida, apartada del mundanal ruido,	(14 sílabas)
CONCLUSIÓN	→ 15	halla en los árboles lenguajes; en los arroyos,	(14 sílabas)
	→ 16	registros; en las piedras, sermones y lo bueno	(14 sílabas)
	→ 17	en todas las cosas. Por nada la cambiaría.	(14 sílabas)
	18	AMIENS.- Dichosa Vuestra Alteza que puede traducir	(13+1=14 sílabas)
	19	la tenacidad de la fortuna en un estilo	(14 sílabas)
	20	tan dulce y apacible.	(7 sílabas)

En este texto, al igual que en el original, podemos ver las tres partes que conforman su estructura gráfica; la primera abre la escena con la introducción del problema a tratar: la vida de la corte contrapuesta a la del bosque, seguida del cuerpo, en donde el personaje desarrolla sus propias razones para preferir la vida pastoril y concluir con la frase: “Por nada la cambiaría.” En el estudio de su forma podemos apreciar que en el primer bloque mantuvo la intención del duque en abrir la escena llamando la atención de los caballeros que lo acompañan y del público con la frase: “Veamos, compañeros y hermanos exiliados”. En esta oración preferí ser más clara en usar el verbo “Veamos” con dirección a los interlocutores que el adverbio “Now” del texto original para lograr tal propósito, y así encaminarme después con tal familiaridad a plantear las dos preguntas introductorias del parlamento: “¿no hace la costumbre que esta vida sea más grata/ que la de vana pompa? (cesura) ¿No es menos peligroso/ el bosque que la corte siempre llena de envidia?” Al final del segundo verso, tal y como sucede en el texto original, es necesario que el actor/actriz se fije en el encabalgamiento que une a este verso con el siguiente para poder tener una

<sup>27</sup> John Barton, *op.cit.*, pp. 25 y 26.

secuencia rítmica y de sentido, y detenerse en la cesura del tercer verso. En esta tercera línea el signo de interrogación marca esa cesura, dándole siete sílabas al final del primer cuestionamiento y siete más al principio del siguiente. De nuevo surge otro encabalgamiento en el adjetivo “peligroso” que llega a darle un valor singular a la palabra “bosque” del cuarto verso y contraponerlo con la palabra “corte”.

En estas dos preguntas la antítesis, o contraposición de palabras y sentidos, es de suma importancia para el actor/lector en el estudio del contenido de este fragmento, ya que desde el principio Shakespeare, a través del personaje, establece dos mundos distintos que, al ser confrontados, dan un valor mayor a la vida campirana para que en los siguientes versos el duque presente sus propias razones sobre tal preferencia. Dentro de estas preguntas, la antítesis ayuda a contrastar dos ideas, las cuales usan palabras con significados opuestos en dos cláusulas consecutivas: “1.¿no hace la costumbre que **esta vida** sea más grata que la de **vana pompa**? y 2.¿No es menos peligroso **el bosque** que la **corte** siempre llena de envidia?”. En estas dos cláusulas independientes y comparativas la antítesis recae en “esta vida”, es decir, la vida del “bosque” vs “la [vida] de vana pompa” equivalente a la vida de “la corte”. Estos dos elementos son la clave tanto de este segundo acto como de la obra completa, ya que, de aquí en adelante, el público conocerá los encantos que le ofrece el bosque a los personajes de la obra como escenario principal. Sin embargo, hay que recordar que el entendimiento del público depende bastante de la forma en que el actor maneje y proyecte su argumento; en este caso, la pregunta a desarrollar sería ¿qué hacer ante este recurso literario en el texto? Cicely Berry nos da el siguiente consejo:

Sometimes the complexity of the thought obscures the antithetical words, and they have to be looked for. Not by emphasis but by awareness, the actor has to be in tune with this way of thinking, and he has to be able to lift these opposites so that they catch the attention of the hearer, for it is through this rhetorical device that the argument is presented. And this is what gives the writing so much vigour, because it is between extremes that a character operates and thinks.<sup>28</sup>

Afortunadamente, en esta ocasión las palabras contrarias resaltan; sin embargo, tanto el actor/lector como el traductor tienen que afinar sus sentidos para descubrir las funciones de estas palabras en el texto. Una vez halladas, el actor/actriz las debe estudiar de forma independiente y con relación al contexto, para luego modularlas o enfatizarlas y atraer así la atención de los espectadores. Al enfatizarlas no me refiero a que las griten, sino

---

<sup>28</sup> Cicely Berry, op.cit., p. 90.

a que, mediante el ritmo del verso, la soltura y naturalidad de la palabra misma –tal y como Hamlet se lo recomienda a los actores- sean el punto de partida para darle un mayor peso a la contraposición. En un estudio rítmico y métrico de este primer bloque podemos observar que los acentos “obligados”<sup>29</sup> –como los llamaría Henoc Valencia Morales- en los versos alejandrinos caen, en su mayoría, en la sexta y decimotercera sílabas de cada línea:

1. Veamos, compañeros y hermanos exiliados,                    000 0000 / 000 0000    (acentos 6ª y 13ª síl.)
2. ¿no hace la costumbre que esta vida sea más grata            00 0 000 / 00 00 0 0 00 (acentos 5ª y 13ª síl.)
3. que la de vana pompa? (cesura) ¿No es menos peligroso    0 0 0 00 00 / 0 00 0000 (acentos 6ª y 13ª síl.)
4. el bosque que la corte siempre llena de envidia?            0 00 0 0 00 / 00 00 000 (acentos 6ª y 13ª síl.)

Aquí logré que los acentos cayeran en la penúltima sílaba de cada hemistiquio; es decir, si observamos el esquema rítmico, cada círculo representa la división silábica de las palabras y la diagonal marca la cesura existente en los hemistiquios. En el primer verso las palabras acentuadas son “compañeros” y “exiliados”; en el siguiente, “costumbre” y “grata”; en la tercera línea, “pompa” y “peligroso” y en la última, “corte” y “envidia”. Al identificar estas palabras que se relacionan entre sí, el actor/actriz puede modular sin dificultad alguna las palabras contrastantes en el texto y proyectarle al espectador la antítesis que establece el duque en sus preguntas. Los signos de puntuación son otro factor de ayuda para el actor/actriz durante su lectura y en el periodo de ensayos. Aquí, como ya mencioné antes, los signos de interrogación son una señal de alerta para que el actor/actriz y el traductor se fijen en la distribución y el sentido del mensaje, y las flechas marcadas en el esquema le señalan los encabalgamientos que surgen en las preguntas del texto.

Por otro lado, durante el análisis estructural de la explicación del duque en el segundo bloque del fragmento original pudimos notar la longitud de esta oración compuesta y compleja formada por cuatro cláusulas principales: 1. “Here feel we but the penalty of Adam”, 2. “I smile and say”, 3. “This is no flattery” y 4. “these are counsellors” y una serie de cláusulas subordinadas que abarcaban siete versos en total. En el proceso de estudio de esta larga oración decidí cotejar, como traductora y actriz, este segundo bloque en dos versiones al español que usé durante el taller de actuación, el PAPIIT y las Cátedras Extraordinarias. Estas traducciones son la versión de Luis Astrana Marín y la de Manuel

<sup>29</sup> Cf. Henoc Valencia Morales, *op.cit.*, p. 70.

Ángel Conejero.<sup>30</sup> La primera, muy conocida en el ámbito de la actuación por su cercanía y literalidad a la lengua de partida, está escrita en prosa y la segunda en verso; así que tuve dos visiones distintas con relación a la forma y el contenido del texto original:

1. Aquí no sufrimos otra pena que la del pecado de Adán: la diferencia de las estaciones. Cuando la garra helada y la ruda cólera<sup>31</sup> del viento invernal muerden y azotan mi cuerpo con su soplo, hasta hacerme tiritar de frío, sonrío y exclamo: “Esto no es lisonja; estos son consejeros que revelan de un modo tangible lo que soy.”  
(Luis Astrana Marín)
  
2. Solamente aquí sufrimos el castigo de Adán:<sup>32</sup>  

la inclemencia del tiempo. En el invierno,	(14+1=15 sílabas)
cuando con frías garras y con ruda cólera	(11 sílabas)
muerde el viento mi cuerpo y lo azota cruel	(14-1=13 sílabas)
hasta hacerlo temblar, sonrío y exclamo:	(11+1=12 sílabas)
“no viniste a adularme; como fiel consejero	(11 sílabas)
con tu presencia indicas quién soy de verdad”.	(14 sílabas)
	(12+1=13 sílabas)

  
(Manuel Ángel Conejero)

En la primera versión en prosa podemos identificar al leerla en voz alta que Astrana Marín se sujeta, en gran parte, a la literalidad de cada frase de la lengua de partida. Como actriz que se enfrenta a tal versión en español, me di cuenta de que su traducción conserva las mismas imágenes complejas que Shakespeare usa para describir y personificar lo que le produce al duque el viento invernal. Sin embargo, al conocer la estructura original de este fragmento considero que son demasiadas palabras para describir un solo hecho, lo que provoca que el traductor gane un terreno gramatical y literal en el contenido y el argumento de tal fragmento y pierda la versificación y el valor rítmico de las palabras. Como lo comenté anteriormente, desde mi punto de vista como traductora y actriz creo que si el traductor usa sólo la prosa podría significar que éste le da mayor importancia al contenido que a la forma en que el texto está escrito y si su lector va a ser en esta ocasión el actor, éste perderá contacto con la estructura original.

<sup>30</sup> “A vuestro gusto” en Grandes clásicos: obras completas de William Shakespeare. Tomo II, Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín, México, Aguilar, 1991, p. 77 y El Mercader de Venecia / Como gustéis. Trad. Manuel Ángel Conejero, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 206 y 207.

<sup>31</sup> En esta frase aparece una nota a pie de página muy importante en la traducción de “churlish chiding”, en donde Astrana Marín cita lo que podría connotar “chiding”, según el diccionario de Charles T. Onions (A Shakespeare Glossary. Oxford, Clarendon Press, 1963): “brawling” o “angry noise”. [Cf. “A vuestro gusto”, p. 77].

<sup>32</sup> Con respecto a “the penalty of Adam”, Manuel Ángel Conejero nos explica en su propia versión, a través de una nota a pie de página, que en el Paraíso se disfrutaba del verano eterno hasta que, después de la expulsión de Adán y Eva, la Tierra, compartiendo la maldición, se vio sujeta a los cambios climáticos de las diferentes estaciones. [Cf. Manuel Ángel Conejero, op.cit., p. 206.]

Por un lado, la nota a pie de página que cita a Onions me ayuda a visualizar lo que tal vez Shakespeare quiso decir con la frase “churlish chiding” y la confirmé con la misma traducción de Conejero: “ruda cólera”; frase que también usé en mi versión. No obstante, en el verso anterior ambos traductores le dan una interpretación distinta al sustantivo “fang” al traducirlo como “claw = garra”; y al buscar lo que “fang” significa en varios diccionarios podemos ver que es otra parte diferente de los animales: “long sharp tooth, esp. of dogs and wolves; snake’s tooth with which it injects poison”,<sup>33</sup> es decir, en español es “colmillo (de animal), diente (de serpiente)”,<sup>34</sup> y al tener la connotación de “garra”, el sentido del mensaje no encaja con la acción del verbo “morder” en el contexto. Por lo que, al pensar en la imagen del viento, los elementos previos que lo personifican deben ser claros en la traducción para saber qué es lo que muerde y golpea al cuerpo del duque para hacerlo temblar de frío y, en esta ocasión, esos elementos son: “el colmillo helado/ y la ruda cólera del viento en el invierno”.

Por otro lado, en la traducción de Conejero podemos ver que se conserva el verso blanco del texto en inglés, pero con un número de sílabas cambiantes entre línea y línea. Como traductora sé que es muy complicado tratar de darle una equivalencia en español a la métrica inglesa, pero el reto de buscar otro tipo de versificación en la lengua de llegada lo vale. De todas formas, el trabajo de este traductor es meritorio y lo podemos notar en la semejanza estructural de esta oración compleja con la versión original; con sólo menos de catorce sílabas en cada verso, el traductor describe lo que le sucede al duque con el viento de invierno. En los dos últimos versos, el traductor se tomó la libertad de interpretar de manera distinta lo que dice el duque mayor: “ ‘This is no flattery; these are counsellors/ That feelingly persuade me what I am’.” En su versión, Conejero personaliza el pronombre indefinido “This” al referirse al “viento” y no a la acción descrita líneas atrás: “ ‘no viniste [tú, viento] a adularme; como fiel consejero con tu presencia indicas quién soy de verdad’.” En esta interpretación considero que el traductor se aleja un poco del sentido de la frase original; ya que, mediante el análisis en inglés, se pudo distinguir que “This” es la acción previa y “these are counsellors” son “the icy fang/ And churlish chiding of the winter’s wind”; y aquí el traductor deja en segundo plano la forma en que el viento “con [fríos colmillos] y ruda cólera” muerde el cuerpo del duque.

---

<sup>33</sup> Cf. Oxford Advanced Learner’s Dictionary, p. 439.

Tanto en estas versiones como en mi propia traducción hubo un cambio estructural en la oración compuesta y compleja del fragmento original. En las tres versiones se prefirió dividir esta larga oración en dos, sin cambiar el sentido de la misma para facilitar la lectura en español. Por ejemplo, en mi traducción la primera cláusula independiente del texto en inglés es una sola oración: “Aquí sólo sufrimos el castigo de Adán:/ la variedad del tiempo”; y, al cambiar el punto y coma del texto original por un punto y seguido, la siguiente oración compleja es: “Cuando el colmillo helado/ y la ruda cólera del viento en el invierno/ penetran y golpean mi cuerpo hasta que tiemblo/ de frío, sonrío y digo: ‘esto no es un halago;/ éstos son consejeros que en verdad me convencen/ de quién soy’.” Con este cambio de puntuación logro ofrecerle al actor/lector una redacción un poco más “sencilla” a la que Shakespeare usa en su texto y facilitarle así su lectura. Es decir, al observar primero la oración compuesta y compleja que el autor tiene en la lengua de partida llena de varias cláusulas subordinadas que cubren en total siete versos, el actor/lector se intimida –tal y como a mí me sucedió al principio- ante tal estructura gramatical y se atemoriza en no saber cómo abordarla. Sin embargo, al momento de leer el texto en inglés y al analizar su estructura gramatical, nos damos cuenta de que tanto las comas como el punto y coma nos ayudan a distinguir los lugares –según el sentido del mensaje- en donde, como actores, podemos detenemos a respirar, o bien, acelerar un poco y leer de corrido.

No obstante, durante las prácticas que tuve en el taller de actuación y el PAPIIT, como actriz que tiene en sus manos un texto dividido por varios signos de puntuación, aprendí a trabajar con uno de los ejercicios que propone Cicely Berry en su libro *The Actor and the Text* de elegir dos puntos opuestos en el espacio a laborar como actores y tratar de desplazarme de un lugar a otro cada vez que me topara con un punto y seguido en el texto a decir. Al estar parada en el punto A que yo elegía y leer la primera oración -que en este caso son las líneas cinco y seis- me di cuenta que el duque primero establece cuál es el castigo de Adán: “la variedad del tiempo”. Al fijarme en el punto y seguido que ofrezco en mi versión al español, me desplazo al punto B y leo la siguiente oración, la cual menciona un ejemplo de esa variedad climática en el duque. Con este tipo de ejercicio, que pondré en práctica al finalizar el análisis del texto completo del duque, el actor/actriz notará que no es tan complicado abordar un texto shakesperiano y sabrá en sí cómo funciona el pensamiento

---

<sup>34</sup> Cf. Simon & Schuster's International Dictionary, (English-Spanish/ Spanish-English), p. 251.

y las ideas del personaje al que va a representar. En este caso, para facilitar la distribución de las ideas del duque en mi versión y lograr conservar una secuencia rítmica similar a la del primer bloque, el esquema métrico y rítmico de esta segunda sección queda así:

5. Aquí sólo sufrimos el castigo de Adán:	00 00 000 / 0 000 00	(acentos 6ª y 13ª sil.)
6. la variedad del tiempo. (cesura) Cuando el colmillo helado	0 000 0 00 / 00 00000	(acentos 6ª y 13ª)
7. y la ruda cólera del viento en el invierno ↘	0 0 00 000 / 0 00 0 000	(acentos 5ª y 13ª sil.)
8. penetran y golpean mi cuerpo hasta que tiemblo ↘	000 0 000 / 0 000 0 00	(acentos 6ª y 13ª sil.)
9. de frío, sonrío y digo: “esto no es un halago; ↘	0 00 000 000 0 0 000	(acentos 7ª y 13ª sil.)
10. éstos son consejeros que en verdad me convencen ↘	00 0 0000 / 0 00 0 000	(acentos 6ª y 13ª sil.)
11. de quién soy”. (pausa) Dulce es la ventaja de la desgracia	0 0 0 00 0 000 0 0 000	(acentos 4ª y 13ª)
12. que, semejante al sapo, horroroso y venenoso, ↘	0 0000 00000 0000	(acentos 6ª y 13ª sil.)
13. lleva en la cabeza aún una joya preciosa.	00 0 0000 00 00 000	(acentos 7ª y 13ª sil.)
14. Y nuestra vida, apartada del mundanal ruido,	0 00 00000 0 000 00	(acentos 7ª y 13ª sil.)
15. halla en los árboles lenguajes; en los arroyos,	00 0 000 000 0 0 000	(acentos 4ª y 13ª sil.)
16. registros; en las piedras, sermones y lo bueno ↘	000 0 0 00 / 000 0 0 00	(acentos 6ª y 13ª sil.)
17. en todas las cosas.	0 00 0 00	(acento 5ª sílaba)

Como se puede observar el acento fuerte que regula todos los versos cae en la decimotercera sílaba. En algunos casos logré conservar dos hemistiquios divididos por una cesura cayendo el primer acento fuerte en la sexta sílaba y el segundo en la decimotercera; sin embargo, en la línea siete, por ejemplo, podemos ver que este acento cae en la quinta sílaba debido a la palabra esdrújula “cólera” y en el noveno verso, en la séptima sílaba. Una vez identificado el castigo de Adán en el sexto verso, en la siguiente oración –después de la cesura que aparece marcada por el punto y seguido- el actor/actriz puede tomar aire y decir de corrido la siguiente oración compuesta. Ahí debe contemplar la serie de encabalgamientos marcados por las flechas que unen de la línea seis a la nueve para detenerse en la coma posterior al sustantivo “frío”, sonreír y decir la siguiente frase. Tal y como sucede en el fragmento original, en este segundo bloque en español también aparece una secuencia rítmica modulada por los signos de puntuación. En mi versión podemos notar que comparto el verso doce del texto en inglés con la línea once para completar un verso alejandrino más y comenzar con la tercera oración: “Dulce es la ventaja de la desgracia/ que, semejante al sapo, horroroso y venenoso,/ lleva en la cabeza aún una joya preciosa.”<sup>35</sup> Al terminar la segunda oración, el actor/actriz puede hacer una breve pausa

<sup>35</sup> Con respecto a la frase original “Which, like the toad, ugly and venomous,/ Wears yet a precious jewel in his head”, Luis Astrana Marín nos proporciona en su versión otra nota a pie de página que dice: “En la época isabelina se creía que en la cabeza de los sapos se hallaba una piedra preciosa o perla a la que se le atribuían determinadas virtudes”. [Cf. Luis Astrana Marín, *op.cit.*, p.77.]

señalada por el punto y seguido de la línea once, tomar aire y darle a conocer al espectador el siguiente razonamiento del duque.

Durante el proceso de traducción de la frase “Sweet are the uses of adversity”, me costó un poco de trabajo entender el sentido del sustantivo “uses” en el contexto de esta oración; ya que si era literal y escribía: “Dulces son los usos de la adversidad”, la palabra “usos” no tendría nada que ver con la adversidad; así que, al buscar alguna connotación, mi visión cambió al darme cuenta que podría significar: “value or advantage; usefulness.”<sup>36</sup> Esta connotación se podía ajustar ahora al contexto de este fragmento. Gracias al número de sílabas decidí escoger el sustantivo “ventaja” en singular para lograr el verso alejandrino y decir: “Dulce es la ventaja de la desgracia” (11 sílabas [con la sinalefa en “Dulce es...”])+ las 3 sílabas anteriores en la frase “de quién soy”=14 sílabas) cayendo los dos acentos fuertes que regulan esta línea en la cuarta y decimotercera sílabas. Igual que en el texto original, con esta cláusula independiente comenzamos otra oración compuesta en la cual, leída en voz alta, se puede sentir la musicalidad rítmica que crean estas siete primeras palabras, para detenernos después en el pronombre relativo “que” del doceavo verso y decir la semejanza que existe entre esta afirmación y la descripción del sapo: “**Dulce** es la ventaja de la desgracia/ que, semejante al sapo, horroroso y venenoso,/ lleva en la cabeza aún una joya preciosa.” Una vez más podemos observar que los signos de puntuación modulan el ritmo de esta oración. Las dos comas que aparecen en la línea doce introducen la analogía que el duque hace al relacionar la joya que lleva el sapo en la cabeza con la ventaja dulce de la desgracia. Estas comas requieren que en la práctica el actor/actriz haga una pausa mínima entre frase y frase para distinguir la cláusula subordinada y lograr ofrecerle al público un mensaje no tan complicado como su propia estructura gramatical.

Veamos cómo en las líneas doce y trece logré tener una cesura que balanceara al verso: “que, semejante al sapo, [cesura] horroroso y venenoso,/ lleva en la cabeza aún una joya preciosa.” Como traductora, con este balance rítmico trato de ayudar a que el actor/lector procese mental y oralmente esta oración compuesta e intento compensar con el verso alejandrino la melodía rítmica que aparece en el pentámetro yámbico del texto en inglés, al tener los acentos fuertes en la sexta y decimotercera sílabas del verso doce y en la séptima y penúltima sílabas del verso trece. En el texto original pudimos notar la segunda

---

<sup>36</sup> Cf. Oxford Advance Learner's Dictionary. p. 1407.

oración compuesta y compleja, la cual dividí en dos oraciones compuestas en mi propia traducción, tal y como se pudo ver en el esquema métrico y rítmico. Al transformar el punto y coma que las une en el fragmento original por un punto y seguido, la siguiente oración es: “Y nuestra vida, apartada del mundanal ruido,/ halla en los árboles lenguajes; en los arroyos,/ registros; en las piedras, sermones y lo bueno/ en todas las cosas.” En esta oración invertí el orden gramatical de los cuatro elementos que menciona el duque en la lengua de partida: “And this our life, exempt from public haunt,/ Finds (1) tongues in trees, (2) books in the running brooks,/(3) Sermons in stones, and (4) good in everything.” Con este cambio de orden en las palabras logré conservar catorce sílabas en cada verso y regular el ritmo con los signos de puntuación y los acentos fuertes en “apartadas”, “ruido”, “árboles”, “arroyos”, “piedras”, “bueno” y “cosas”. Esta relación que hace el duque de hallar en los árboles lenguajes; en los arroyos, registros; en las piedras, sermones y lo bueno en todas las cosas enfatiza como conclusión de su parlamento lo valioso que es para él la vida del campo y contrapone estos elementos de la Naturaleza con “el mundanal ruido” de la vida en la corte.

Para la traducción de la frase “exempt from public haunt” del verso quince me dirigí a la nota a pie de página que Louis B. Wright le ofrece al lector en su edición, al decirnos que podría connotar: “free of contact with the mass of mankind”.<sup>37</sup> Con esta idea de estar lejos del contacto humano, o bien, de la zona pública que en este caso representa la corte decidí tomar dos palabras famosas dichas por el agustino y teólogo del Renacimiento español, Fray Luis de León, en la primera estrofa de su muy conocido poema *Vida retirada*:

¡Qué descansada vida  
la del que huye del mundanal ruido,  
y sigue la escondida  
senda, por donde han ido  
los pocos sabios que en el mundo han sido!<sup>38</sup>

Parte de la temática de este poema es similar a la preferencia que el duque tiene por la vida campestre. Ambos personajes huyen de la sociedad en la que antes vivieron y buscan gustosos en la Naturaleza y al aire libre el apartamiento contemplativo. Con esto en mente, las palabras “mundanal ruido” encajan perfectamente en la idea que Louis B.

<sup>37</sup> Cf. W. Shakespeare, *As You Like It*, p. 23. (General editor: Louis B. Wright and assistant editor: Virginia A. LaMar, New York, Washington Square Press, 1977.)

<sup>38</sup> Fray Luis de León, *Poesía Completa*, p. 31. Edición preparada por Miguel de Santiago, Barcelona, libros Río Nuevo, 1989.

Wright nos da y me ayudan a completar las catorce sílabas necesarias en cada verso de mi traducción.

Por otro lado, la última frase que menciona el duque para concluir su parlamento aparece en la línea dieciocho del texto original como una oración independiente: “I would not change it”, la cual –como se ha visto con anterioridad- es compartida métrica y rítmicamente con la primera frase del siguiente personaje: “AMIENS: Happy is your Grace”. En mi versión, debido al ajuste métrico que hice en los versos anteriores, esta última frase del duque forma parte de la segunda mitad del verso diecisiete: “en todas las cosas. (pausa) Por nada la cambiaría.” Aquí, para facilitar la lectura del actor/actriz y para ayudarlo(a) a distinguir la conclusión del duque con una oración independiente previa a una breve pausa, cambié los dos puntos y seguido que usa Shakespeare por un punto y seguido, y en el esquema métrico y rítmico podemos ver que los acentos fuertes caen, una vez más, en la quinta y decimotercera sílabas de este verso en mi versión al español: 0 00 0 00 / 0 00 0 0000 (acentos 5ª y 13ª sílabas). En el siguiente verso comienza ya la reacción del segundo personaje ante el planteamiento de diecisiete líneas del duque mayor:

18. AMIENS: Dichosa Vuestra Alteza que puede traducir	000 0000 / 0 00 000 (acentos 6ª y 13ª sil.)
19. la tenacidad de la fortuna en un estilo	← 0 0000 0 0 000 0 000 (acentos 5ª y 13ª sil.)
20. tan dulce y apacible.	← 0 00 0000 (acento 6ª sílaba)

Tal y como sucede en el parlamento original de Amiens, podemos notar que aquí también se mantiene una secuencia rítmica ligada a los encabalgamientos marcados con las flechas que hay entre línea y línea. Es también una sola oración compuesta sin ninguna puntuación que la divida. Si tomamos en cuenta la métrica, se puede observar que el verso alejandrino continúa hasta la línea veinte, en donde sólo logré tener un hemistiquio, o bien, un verso heptasílabo con su acento fuerte en la penúltima sílaba, debido al orden estructural en español de toda la oración y al número de sílabas que la conforman. El parlamento de este segundo personaje es indispensable en el ámbito de la actuación; ya que –a través del ingenio dramático de Shakespeare- Amiens le sugiere al actor/actriz que encarne al duque la forma en que éste dice todo su fragmento inicial: “Dichosa Vuestra Alteza que puede traducir/ la tenacidad de la fortuna en un estilo/ tan dulce y apacible.” Este último verso es la clave principal para saber que el estilo en que el duque dice su parlamento es “dulce y

apacible”. Recordemos que, páginas atrás, uno de los actores de la RSC, David Suchet, nos dice que una de las utilidades básicas del verso blanco en Shakespeare es identificar las claves actorales, o bien, las acotaciones escénicas escritas entre líneas. Aquí aparece la primera clave –y como actriz creo que es la principal- para saber cómo abordar el texto shakesperiano. Decir de manera “dulce y apacible” el texto del duque está completamente ligado a la función dramática que tiene este personaje durante la comedia de *As You Like It*. A pesar de que su participación en la obra es aparentemente pequeña, es un personaje esencial en la estructura del argumento principal.

Para resumir las características del duque mayor, W. Eastwood describe a este personaje como: “an easy-going, good-humoured and contented man, who does not complain of his misfortunes but makes the best of things, and even finds good in the forest life he is compelled to live, saying, indeed, that he ‘would not change it’, though he does return to the ‘envious court’, we notice, as soon as he gets the opportunity, referring to ‘the good of our returned fortune’ (V,iv,181).”<sup>39</sup> Aunque su hermano menor lo haya traicionado, el duque prefiere ver lo bueno de su desventura y goza cada instante de su estancia en el bosque. Su alegría ante la vida y su indiferencia ante la adversidad hacen que su relación con los demás personajes sea estrecha. Por ejemplo, en el caso de Jaques, el filósofo de la corte que lo acompaña en su exilio, el duque disfruta de su compañía, debido probablemente al contraste de ideas en ambos personajes. Esto se verá detalladamente en el siguiente capítulo.

Ahora bien, después de este breve perfil del duque mayor, el actor/actriz puede comprobar ya las palabras mismas de Amiens sobre la forma en que el duque dice su parlamento. No obstante, para lograr aproximarse al texto de manera intuitiva y poder canalizar su contenido, Cicely Berry nos dice:

Always bear in mind that the listener needs a little more time at the beginning of a scene to get tuned to both the characters and the situation, therefore it is good to play the first two or three lines of a scene at a fractionally slower tempo than the whole. Once you have established yourself vocally and established your vocabulary, the rest can bounce off quickly. This is particularly important at the beginning of a play where there is so much to take in. However, this must never be laboured or sound heavy; it is a matter of keeping it buoyed up. Never rush information. It is therefore very important to observe the structure of speeches. It is particularly useful to do the exercise of moving between two markers at punctuation marks on these, as it helps you to clarify what is information and what is imagery and to find the right balance. Information should be

---

<sup>39</sup> W. Eastwood, *op.cit.*, pp. 22 y 23.

quick but not rushed.<sup>40</sup>

Estas palabras son el corazón latente para el actor/actriz que desee abordar y actuar un texto shakesperiano. Ya analizamos la estructura gramatical, métrica y rítmica de ambos parlamentos. Sin embargo, según la profesora Berry, las primeras dos o tres líneas del fragmento que abre una escena se deben leer, o en este caso, decir con más calma que los versos restantes. Aquí, justamente la introducción del duque tiene que quedar bien establecida en el público, ya que al iniciar la segunda escena y la primera aparición del personaje, éste plantea dos cuestionamientos esenciales para el desarrollo de la obra:

DUQUE MAYOR. - Veamos, compañeros y hermanos exiliados,  
(con mesura) ¿no hace la costumbre que esta vida sea más grata  
que la de vana pompa? (pausa) ¿No es menos peligroso  
el bosque que la corte siempre llena de envidia?

Una vez invocando al público y a los compañeros actores que representan a Amiens y a los caballeros vestidos de guardabosques presentes en escena, el actor/actriz puede decir la primera pregunta con mesura y formalidad, deteniéndose en el sustantivo “pompa” y prepararse para plantear el siguiente cuestionamiento. Sin exagerar en la articulación de las palabras, los sustantivos “costumbre”, “pompa”, “bosque”, “corte”, “envidia” y el adjetivo “grata” tienen que llevar el mayor peso en el fragmento y así, sin duda alguna, el espectador estará conectado con el mensaje del duque.

Durante el desarrollo de este planteamiento, los signos de puntuación regularán la lectura del actor/actriz que represente al duque. Según la profesora Berry es importante recordar no precipitarse ante la información dada en el texto. Para evitar leer con rapidez y lograr “digerir” así la información que nos da el personaje y las imágenes que proyecta en el texto, será necesario poner en práctica el ejercicio de desplazamiento entre dos puntos que nos recomienda Cicely Berry. Para esto, durante mi experiencia en el taller de actuación y el PAPIIT, el profesor Ibáñez nos preparó, a mis compañeros actores y a mí, a trabajar con dos sillas puestas una frente a la otra con los respaldos encontrados. El actor/actriz se colocaba entre las dos sillas que estaban separadas a menos de un metro de distancia. Ahí éste(a) comenzaba a leer el texto en voz alta del lado de la primera silla con la que tenía contacto y, al toparse con el primer signo que también mencionaba en voz alta, se desplazaba en silencio al respaldo de la silla contraria hasta tocarla y continuar con su

---

<sup>40</sup> Cicely Berry, op.cit., pp. 228 y 229.

lectura; al ver el siguiente signo, este mecanismo se repetía una y otra vez moviéndose de silla a silla hasta llegar al punto final y terminar de ubicar la longitud del fragmento en cuestión.

Algo similar podría funcionar con el segundo bloque del parlamento del duque, en donde su longitud y distribución de cláusulas subordinadas saldrán a la vista del actor/actriz que desee explorar el texto; por lo que a continuación, los cambios de posición entre silla y silla, o bien, entre lugar y lugar estarán señalados como puntos A y B y el desplazamiento se hará entre signo y signo, veamos:

*(comenzamos en el punto A)* Aquí sólo sufrimos el castigo de Adán: *(dos puntos y seguido/cambio al punto B)* la variedad del tiempo. *(punto y seguido/cambio al punto A)* Cuando el colmillo helado y la ruda cólera del viento en el invierno penetran y golpean mi cuerpo hasta que tiemblo de frío, *(coma/cambio al punto B)* sonrío y digo: *(dos puntos y seguido/cambio al punto A)* *(se abren comillas)* “esto no es un halago; *(punto y coma/cambio al punto B)* éstos son consejeros que en verdad me convencen de quién soy”. *(se cierran las comillas, punto y seguido/cambio al punto A)* Dulce es la ventaja de la desgracia que, *(coma/cambio al punto B)* semejante al sapo, *(coma/cambio al punto A)* horroroso y venenoso, *(coma/cambio al punto B)* lleva en la cabeza aún una joya preciosa. *(punto y seguido/cambio al punto A)* Y nuestra vida, *(coma/cambio al punto B)* apartada del mundanal ruido, *(coma/cambio al punto A)* halla en los árboles lenguajes; *(punto y coma/cambio al punto B)* en los arroyos, *(coma/cambio al punto A)* registros; *(punto y coma/cambio al punto B)* en las piedras *(coma/cambio al punto A)* sermones y lo bueno en todas las cosas. *(punto y seguido/cambio al punto B)*

Hasta este último punto y seguido, el actor/actriz ha distinguido todo lo que páginas atrás se ha analizado en la forma en que el duque desarrolla sus razones sobre su preferencia por la vida campestre. Es decir, primero que nada el actor/actriz se encuentra parado(a) por vez primera en escena frente al público; para comenzar y tomar las riendas de la situación, éste(a) invoca a sus interlocutores al decir el primer verso. Una vez que atrae su atención, plantea con mesura las dos preguntas sobre la vida de la corte contrapuesta a la del bosque. Al detenerse en esta última, nos ofrece –tanto al público y a sus compañeros actores, como a los lectores- el razonamiento de su preferencia por la vida campestre, la cual –a pesar de sufrir la variedad climática y personificar al viento golpeando su cuerpo- lo(a) lleva a descubrir las ventajas que existen en ese lugar frente a lo sucedido con su destierro en el primer acto. Después de decir lo que halla en la Naturaleza del bosque, éste(a) –ubicado ya en el punto B de su exploración corporal y mental en el lugar donde

ensaya- concluye su pensamiento con la frase: "Por nada la cambiaría." (*punto final*) Justo en este punto y aparte, el siguiente actor/actriz que explore las palabras de Amiens nos dice:

(*ubicado en el punto A, comienza su lectura*) AMIENS: Dichosa Vuestra Alteza que puede traducir  
la tenacidad de la fortuna en un estilo  
tan dulce y apacible. (*punto final cambio al punto B*)

Con este ejercicio de desplazamiento, ambos actores conocen la función de los dos parlamentos y la manera en que, tanto el duque como su interlocutor, desarrollan la estructura de su pensamiento y las imágenes que proyectan ya pueden cobrar vida en la imaginación del actor/actriz. Aquí, podemos comprobar aquel consejo de Hamlet en hacer que la acción responda a las palabras y éstas a la acción. En si, no hay una forma específica ni obligatoria de abordar un texto shakesperiano; sin embargo, mediante la exploración de su forma y contenido podemos ver que la intuición del actor/actriz y su sentido común lo guiarán a saber cómo modular y proyectar el texto a su público.

Para concluir este capítulo y poner en práctica todo lo aprendido y analizado en él, les presentaré una propuesta de cómo poder actuar estos veinte versos en mi propia traducción, veamos:

*Entran a escena el Duque Mayor, Amiens y dos o tres caballeros vestidos de guardabosques.*

DUQUE MAYOR.- (*parado frente a sus súbditos*) Veamos, compañeros y hermanos  
exiliados, (*pausa*)

(*con mesura y decisión*); no hace la costumbre que esta vida sea más grata  
que la de vana pompa? (*pausa*) ; No es menos peligroso  
el bosque que la corte siempre llena de envidia? (*pausa*)

(*con determinación enfática*) Aquí sólo sufrimos el castigo de Adán: (*pausa*)

la variedad del tiempo. (*pausa y cambia de lugar*) Cuando el colmillo helado  
y la ruda cólera del viento en el invierno  
penetran y golpean mi cuerpo hasta que tiemblo

de frío, (*pausa*) sonrío y digo: (*pausa y se escucha la asonancia interna en las  
en las vocales "i/o"*) "esto no es un halago; (*pausa*)

éstos no son consejeros que en verdad me convencen

de quién soy". (*pausa y cambia de lugar*) Dulce es la ventaja de la desgracia  
que, (*pausa*) semejante al sapo, (*pausa*) horroroso y venenoso, (*pausa y se  
escucha la rima interna en la terminación "-oso"*)

lleva en la cabeza aún una joya preciosa. (*pausa y cambia de lugar*)

Y nuestra vida, (*pausa*) apartada del mundanal ruido, (*pausa*)

halla en los árboles (*pausa*) lenguajes; (*pausa*) en los arroyos, (*pausa*)

registros: (*pausa*) en las piedras, (*pausa*) sermones y lo bueno

en todas las cosas. (*pausa y enfática*) Por nada la cambiaría.

(*Al escuchar tal afirmación, Amiens responde con agrado de inmediato*)

AMIENS.- Dichosa Vuestra Alteza que puede traducir  
la tenacidad de la fortuna en un estilo

(*enfaticando*) tan dulce y apacible.  
(*Ambos actores salen de escena*)

Con esta opción de lectura y actuación podemos constatar todo lo que los profesores “extra-ordinarios” nos dicen sobre el modo de abordar un texto shakesperiano. Es decir, una vez ubicando el vocabulario a expresar y la forma en que el personaje va desarrollando las ideas de su pensamiento, el actor/actriz puede identificar y diferenciar las palabras clave del texto de las propias imágenes que éste proyecta, y así poder encontrar un balance justo al momento de decirlas frente al público. Gracias al sentido común, al ritmo y a la entonación que el actor/actriz le vaya dando a estos parlamentos causarán que el público se interese en escuchar la comparación de vidas que hay entre la corte y el bosque. Para ayudarlo(a) a encontrar una entonación apropiada, basta poner atención a los recursos literarios que aparecen en los fragmentos: la antítesis que surge en las dos preguntas, la asonancia interna en ciertas palabras clave y la rima, también interna, que hay en la comparación que el duque hace con la imagen del sapo y la ventaja de la desgracia y al momento de decir lo que le provoca el viento de invierno. Los encabalgamientos le ayudarán a unir las ideas y cada signo de puntuación regulará su respiración al momento de darle vida al parlamento.

Así pues, todo lo visto y analizado en este primer capítulo se puede poner a prueba y en práctica con cualquier otro texto, ya sea shakesperiano o no, y los consejos que estos profesores nos dan también se pueden ver en cualquier otro fragmento de longitud igual o desigual. Para comprobarlo pasemos al siguiente capítulo. ¡Buen viaje!

# CAPÍTULO II

Las siete edades del hombre: análisis y traducción del fragmento de Jaques ubicado en la séptima escena del segundo acto de *As You Like It*

Hasta ahora ya conocemos a uno de los personajes clave de la historia de *As You Like It*, el duque mayor, quien se encuentra rodeado de sus súbditos. Hemos distinguido un ejemplo de su forma optimista de pensar y de actuar ante la desventura de haber sido desterrado. No obstante, la primera escena del segundo acto en donde aparece por primera vez sigue su curso y, al finalizar los dos parlamentos vistos en el capítulo anterior, llegamos a escuchar -a partir del verso veinticinco- que uno de los caballeros que lo acompaña en su exilio nos habla por primera ocasión sobre el melancólico y filosófico Jaques. Es decir, el duque desea ir a cazar venados, lamentando el hecho de matarlos en su propio hábitat y guiado, sin embargo, por la necesidad de supervivencia. A esto, uno de los caballeros le responde: “Indeed, my lord,/ The melancholy Jaques grieves at that;/ And, in that kind, swears you do more usurp/ Than doth your brother that hath banished you.” (II,i,25-28) Éste le comenta que vieron a Jaques afligido por el sufrimiento y la muerte de un venado a la orilla de un arroyo y su reacción ante este penoso hecho fue: “Thus most invectively [Jaques] pierceth through/ The body of the country, city, court,/ Yea, and this our life; swearing that we/ Are mere usurpers, tyrants, and what’s worse,/ To fright the animals and to kill them up/ In their assigned and native dwelling-place.” (II,i,58-63) Este comentario es la primera señal que nos da el autor para despertar el interés del público, y sobre todo, del actor/lector en conocer las características de este personaje. Obviamente, Jaques es un elemento dramático esencial en la estructura de esta comedia, ya que –como lo comenta W. Eastwood- su presencia en la obra sirve de contraste para el resto de los personajes que viven en el bosque de Arden. Jaques es un mero observador de la vida que no tiene ninguna influencia en el desarrollo del argumento principal.

Estas palabras me llevaron, como actriz y traductora, a darle seguimiento a este personaje y a buscar algún fragmento que destacara su propia visión trivial de la vida y que fuera indispensable y contrastante en el desarrollo de la obra. Físicamente en escena, la primera aparición de Jaques sucede en la quinta escena del segundo acto, la cual –según el mismo W. Eastwood- sirve como un pequeño intermedio musical para preparar el banquete del duque bajo la sombra de un árbol, evento que cobrará vida en la séptima escena. Al llegar a esta última escena y ver la abrupta interrupción que hace Orlando al exigir comida para su fiel sirviente Adam, quien agoniza por su avanzada edad, el duque le pide calma y, al saber que éstos también huyen de la corte para buscar refugio en el bosque, les brinda la

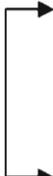
ayuda que necesitan. Al salir Orlando de escena en busca de Adam, la reacción del duque ante tal acontecimiento es:

DUKE SENIOR: Thou seest we are not all alone unhappy.  
This wide and universal theatre  
Presents more woeful pageants than the scene  
Wherein we play in.

JAQUES: All the world's a stage,  
And all the men and women merely players.  
They have their exits and their entrances,  
And one man in his time plays many parts,  
His acts being seven ages. At first, the infant,  
Mewling and puking in the nurse's arms.  
Then the whining schoolboy, with his satchel  
And shining morning face, creeping like snail  
Unwillingly to school. And then the lover,  
Sighing like furnace, with a woeful ballad  
Made to his mistress' eyebrow. Then a soldier,  
Full of strange oaths and bearded like the pard,  
Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,  
Seeking the bubble reputation  
Even in the cannon's mouth. And then the justice,  
In fair round belly with good capon lined,  
With eyes severe and beard of formal cut,  
Full of wise saws and modern instances;  
And so he plays his part. The sixth age shifts  
Into the lean and slippered pantaloon,  
With spectacles on nose and pouch on side;  
His youthful hose, well saved, a world too wide  
For his shrunk shank, and his big manly voice,  
Turning again toward childish treble, pipes  
And whistles in his sound. Last scene of all,  
That ends this strange eventful history,  
Is second childishness and mere oblivion,  
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.  
(II,vii,145-175)

Al llegar a estos dos parlamentos me di cuenta de que mi objetivo en localizar algún fragmento que destacara la visión superficial de Jaques, y sobre todo, un argumento que contrastara con la forma optimista de ver las cosas en el duque mayor había sido alcanzado. Es decir, en el primer parlamento a analizar, podemos notar que el duque se dirige a Jaques diciéndole que no son las únicas personas que sufren alguna desventura en el bosque, que hay escenas en la vida más tristes que las que ellos padecen –esto con referencia a la desdicha de Orlando al huir con su fiel sirviente Adam de las garras de su hermano Oliver. A este planteamiento Jaques le responde con más de veinte versos que hacen alusión a la

vida misma análoga al teatro. Antes de sumergirnos en el contenido de este famoso parlamento y analizar sus características será necesario iniciar con el estudio métrico y rítmico de cada fragmento. A primera vista se puede distinguir que los dos están escritos de nuevo en verso blanco, cuya métrica regular sigue siendo el pentámetro yámbico, veamos:

- |   |   |  |
|---|---|--|
| A |  | <p>1. DUKE SENIOR: Thou seest we are not all alone unhappy. (10 pulsaciones)</p> <p>2. This wide and universal theatre (9 pulsaciones)</p> |
| B |  | <p>3. Presents more woeful pageants than the scene (10 pulsaciones)</p> <p>4. Wherein we play in. (5 pulsaciones)</p>                      |

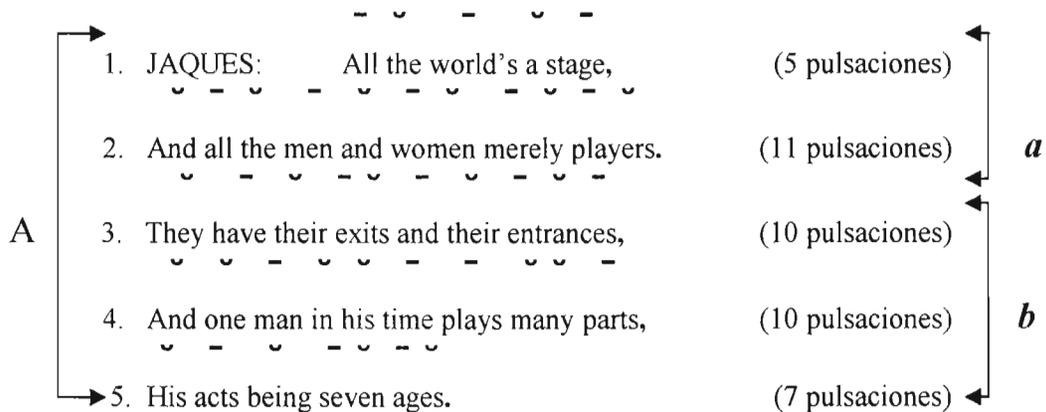
Estos cuatro versos están divididos en dos oraciones; la primera marcada con la letra A es una oración simple, cuyo ritmo yámbico tiene una pequeña variación rítmica a mitad

del verso: “Thou seest we are **not all** alone unhappy.” Con esta oración podemos notar que el duque se dirige a su interlocutor enfatizando la negación que la conforma; es decir, el ritmo comienza con un acento débil seguido de otro fuerte hasta llegar al adverbio “not” /not/. A partir de aquí el ritmo se transforma en trocaico al caer de nuevo otro acento fuerte en el pronombre indefinido “all”. Durante la lectura en voz alta que haga el actor/actriz, esta variación rítmica le ayudará a distinguir el valor que tienen los dos monosílabos “not all” en el contexto, según el sentido del mensaje y la pronunciación con vocal larga del pronombre “all” /a:/. En la siguiente oración señalada con la letra B, el duque nos

ofrece el motivo de la afirmación dada en la primera frase: “This wide and universal theatre / Presents more woeful pageants than the scene/ Wherein we play in.” Una vez más, el ritmo yámbico domina los versos; sin embargo, al final de esta oración aparece una variación después del adverbio “wherein” /weə(r)In/, en donde otro acento fuerte cae en el pronombre “we” /wi:/, seguido de una pulsación débil y otra fuerte. Según la asonancia que presenta esta última línea podemos identificar que los acentos fuertes caen en el sonido /l/ de las palabras que la conforman.

Por otro lado, al contar el número de pulsaciones de este cuarto verso, nos damos

cuenta que las cinco restantes pertenecen al primer verso del melancólico Jaques: “All the world’s a stage”. Para facilitar el análisis métrico y rítmico de todas las veintiocho líneas de este personaje dividiré el texto completo en dos secciones con sus propias distribuciones, en las cuales los signos de puntuación estarán de nuevo marcados en color azul, veamos:



Esta primera sección de Jaques está formada por dos oraciones marcadas en el costado derecho de la página con las letras *a* y *b*. En la primera se inicia con las cinco pulsaciones que completan el ritmo del verso anterior: “Wherein we play in./ JAQUES: All the world’s a stage” (10 pulsaciones). Esta irregularidad rítmica, o mejor dicho *split line*, es el pie que debe tomar el actor/actriz que personifique a Jaques para iniciar su parlamento y reaccionar ante el testimonio que da el duque mayor. En este primer bloque, Jaques lleva una secuencia rítmica yámbica que cubre las tres primeras líneas de su parlamento, en donde se puede observar un acento débil de más al final del segundo verso. Como ya lo habíamos estudiado con anterioridad, este *feminine ending*, o pulsación extra en la línea, le ayuda al personaje a completar la idea que proyecta la primera frase y evitar así caer en la monotonía rítmica de los versos.

En la segunda oración compuesta por tres cláusulas principales: 1. “They have their exits and their entrances”, 2. “one man in his time plays many parts” y 3. “His acts being seven ages”, podemos notar que, gracias a los signos de puntuación y a la conjunción “and”, la distribución de las ideas marca tres versos independientes que le indican al actor/lector la razón que le lleva a Jaques a relacionar el mundo con el escenario: “All the world’s a stage”. En estas tres líneas el ritmo no es constante. Es decir, el tercer verso

conserva el ritmo yámbico marcado líneas atrás; sin embargo, después de la coma el ritmo cambia al aparecer dos anapestos (  $\overset{\vee}{-}\overset{\vee}{-}$  ), seguidos de un ritmo dactílico (  $\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}$  ) y concluir con un acento fuerte. Este cambio le indica una vez más al actor/lector que dicho verso es un punto importante a estudiar. Ya nos dijo el autor a través del personaje que el mundo es un escenario y este verso –gracias al cambio rítmico- enfatiza que cada hombre juega varios roles en cualquier etapa de su vida. Este razonamiento lo comienza a desglosar en siete partes, las cuales aparecen en la segunda sección de estudio de este parlamento:

1	5.	$\overset{\vee}{-}\overset{\vee}{-}\overset{\vee}{-}$ <i>At first, the infant,</i>	(4 pulsaciones)
	6.	$\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}$ Mewling and puking in the nurse's arms.	(10 pulsaciones)
2	7.	$\overset{\vee}{-}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}$ Then the whining schoolboy, with his satchel	(10 pulsaciones)
	8.	$\overset{\vee}{-}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}$ And shining morning face, creeping like snail	(10 pulsaciones)
	9.	$\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}$ Unwillingly to school. <i>And then</i> the lover,	(11 pulsaciones)
3	10.	$\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}$ Sighing like furnace, with a woeful ballad	(11 pulsaciones)
	11.	$\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}$ Made to his mistress' eyebrow. <i>Then</i> a soldier,	(11 pulsaciones)
4	12.	$\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}$ Full of strange oaths and bearded like the pard,	(10 pulsaciones)
	13.	$\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}$ Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,	(12 pulsaciones)
	14.	$\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}$ Seeking the bubble reputation	(9 pulsaciones)
	15.	$\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}$ Even in the cannon's mouth. <i>And then</i> the justice,	(12 pulsaciones)
5	16.	$\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}$ In fair round belly with good capon lined,	(10 pulsaciones)
	17.	$\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}$ With eyes severe and beard of formal cut,	(10 pulsaciones)
	18.	$\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}$ Full of wise saws and modern instances;	(10 pulsaciones)
	19.	$\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}$ And so he plays his part. <i>The sixth age</i> shifts	(10 pulsaciones)
	20.	$\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}\overset{-}{-}\overset{\vee}{\vee}$ Into the lean and slippered pantaloon,	(10 pulsaciones)

	∪ - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ - 21. With spectacles on nose and pouch on side;	(10 pulsaciones)
6	22. His youthful hose, well saved, a world too wide	(10 pulsaciones)
	23. For his shrunk shank, and his big manly voice,	(10 pulsaciones)
	24. Turning again toward childish treble, pipes	(11 pulsaciones)
	25. And whistles in his sound. <i>Last scene</i> of all,	(10 pulsaciones)
7	26. That ends this strange eventful history,	(10 pulsaciones)
	27. Is second childishness and mere oblivion,	(11 pulsaciones)
	28. Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.	(10 pulsaciones)

En el quinto verso que comienza esta segunda sección a estudiar, el total de pulsaciones es de once, cuyos acentos están divididos en dos partes por el punto y seguido.

∪ - ∪ - ∪ - ∪

La última oración independiente del primer bloque: “His acts being seven ages” lleva un ritmo yámbico que se altera al llegar al signo de puntuación; este signo, el punto y seguido, es de nuevo una señal para que el actor/lector sienta el pequeño cambio rítmico y de sentido en el verso y distinga que en la siguiente oración el personaje comenzará a enumerar y

∪ - - ∪

explicar las siete edades del ser humano: “**At first**, the infant”. Para iniciar esta primera edad el personaje usa el adverbio “at first”/æt fɜːst/, cuyo ritmo comienza –según su entonación- con una pulsación débil, seguida de una fuerte; sin embargo, después de la coma, el ritmo se vuelve a transformar en yámbico, dándole once pulsaciones y un *feminine*

∪ - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ -

*ending* al verso: “His acts being seven ages. At first, the infant,”. Más tarde aparece una coma al final de la línea, la cual es una breve pausa para que el actor/lector se prepare a

- ∪ ∪ - ∪ - ∪ - ∪ -

describir al infante en el siguiente verso: “Mewling and puking in the nurse’s arms.” Para describir la acción del infante, Shakespeare utiliza dos verbos en gerundio “mewling” y “puking”. Cuando se leen en voz alta, el actor/actriz puede identificar una primera pulsación fuerte seguida de otra débil. Aquí, el ritmo comienza con esa variación rítmica

que se regula a partir de la conjunción “and” en un ritmo yámbico. Ese ritmo se detiene en el punto y seguido para comenzar con otro tipo de ritmo en la siguiente línea.

Hasta ahora, mediante la exploración de estos textos shakesperianos, hemos podido ver que el autor juega con el ritmo de los versos. A pesar de que el pentámetro yámbico caracteriza su forma de escribir, éste se vale de su ingenio artístico y dramático para modular el tono rítmico de las palabras en los versos con otras variaciones rítmicas; es decir, para evitar una monotonía “musical” o “rítmica” al momento de decir el texto en voz alta, el actor/lector puede distinguir que –en este caso en específico- los cambios de ritmo pueden caer, por lo general, en algunos cambios de sentido en las frases, o a veces, pueden marcar una continuidad estructural en la enumeración de las siete edades, a pesar de que cada una sea distinta en sus propias características. Recordemos que no hay una regla estricta a seguir y que –tal y como el profesor Barton nos sugiere- el sentido común, el sonido de vocales largas o diptongos y el propio sentido que proyecta cada palabra en su contexto son las claves indispensables para identificar las pulsaciones fuertes de los versos.

En la séptima línea, por ejemplo, Shakespeare vuelve a usar otro adverbio con la finalidad de nombrar la segunda edad: “**Then** the whining schoolboy, with his satchel/ And shining morning face, creeping like snail / Unwillingly to school.” El ritmo con el que comienza es completamente trocaico y se transforma – a partir de la conjunción “and” del octavo verso- en yámbico, al iniciar con una pulsación débil seguida de otra fuerte. Este ritmo presenta una pequeña variación al llegar a la coma y describir la acción del caracol con el verbo en gerundio “creeping”. No obstante, esta irregularidad no afecta tanto al verso, ya que al seguir con la comparación el ritmo se regula una vez más y termina siendo yámbico en la línea siguiente. Ahí podemos notar que el número de pulsaciones del verso nueve es de once; es decir, esta línea presenta otro *feminine ending* que ayuda a completar el mensaje sin alterar el ritmo yámbico de la oración. Este verso se une a través del encabalgamiento con la línea anterior y nos dice la forma en que el infante se arrastra de mala gana a la escuela: “Unwillingly to school. **And then** the lover”. En la segunda oración de este noveno verso, el autor vuelve a iniciar la siguiente edad con un adverbio y una conjunción, en donde se mantiene el pentámetro yámbico y se transforma a partir de la

coma posterior al sustantivo “lover”. Este cambio, dado a raíz de la coma, le indica al actor/lector que en la línea consecutiva el personaje describirá al amante que representa la

-   ˘   ˘   -   ˘   ˘   -   ˘   ˘   -   ˘   ˘   -   ˘   ˘   -   ˘   ˘

tercera edad: “**Sighing** like furnace, with a woeful ballad/ Made to his mistress’ eyebrow.”

En la descripción, la décima línea comienza con otro verbo en gerundio que lleva el primer acento fuerte seguido de otro débil. Si se ve este verso de manera individual, podemos identificar que los dos primeros acentos indican un ritmo trocaico; sin embargo, es importante no verlo ni leerlo como una línea apartada del resto de los versos, al contrario, hay que relacionar todo el ritmo que lleva la oración de principio a fin, veamos:

˘   -   ˘   -   ˘   -   ˘   ˘   -   ˘   -   ˘   -   ˘   -   ˘   -   ˘   ˘   -   ˘

“**And** then the lover, / **Sighing** like furnace, with a woeful ballad/ Made to his mistress’ eyebrow.” Al leer la oración completa en voz alta se puede escuchar la regularidad rítmica yámbica que presenta, la cual –a pesar de las pequeñas irregularidades en “**Sighing** like...” y “**Made** to his...”- le ayuda al actor/lector a que sepa cómo modular estos versos en forma oral y ofrecerle así un mensaje más claro al público.

Por otro lado, en la siguiente oración compuesta que inicia en la segunda parte de la línea once podemos notar las variedades rítmicas y métricas que presenta, según el número

-   ˘   -   ˘   -   ˘   -   ˘   -   ˘   -   ˘

de sílabas que conforma cada palabra: “**Then** a soldier, / Full of strange oaths and bearded like the pard, / Jealous in honour, sudden and quick in quarrel, / Seeking the bubble

reputation/ Even in the cannon’s mouth.” Una vez más, Shakespeare comienza la cuarta edad con el adverbio “Then” / ðen/. Al mencionar que la siguiente figura es el soldado, otro signo de puntuación, la coma, le indica al actor/lector que en la línea consecutiva aparecerá la descripción. Ahí podemos notar –tal y como lo marco líneas atrás- que el pentámetro yámbico del onceavo verso continúa en las tres primeras palabras del verso doce. Surge una pequeña variación rítmica en la frase “**strange oaths**”. Según la pronunciación con vocal larga del sustantivo en plural “oaths” /əʊθz/ y su entonación dentro del contexto, podemos notar que hay una doble pulsación fuerte en la frase que le ayuda al actor/lector a que identifique y enfatice una de las peculiaridades de este soldado. No obstante, esta pequeña irregularidad no altera la secuencia rítmica del verso completo.



repentinamente al darnos doce, nueve, doce y de nuevo la regulación de diez pulsaciones por verso. Bien se sabe que en el idioma inglés sobresalen las palabras monosílabas, a comparación de nuestro propio idioma, en donde podemos ver –con este ejemplo en específico- cómo Shakespeare nos da en el verso doce la primera característica del soldado al usar sólo ocho monosílabos y un adjetivo bisílabo para completar el pentámetro requerido: “Full of strange oaths and bearded like the pard”. En las dos siguientes características que comparten la misma línea, podemos notar, sin embargo, que el autor usa cuatro palabras bisílabas y cuatro monosílabas: “Jealous in honour, sudden and quick in quarrel”. Aquí, debido al sustantivo “quarrel”, el número de pulsaciones aumenta a doce. Si el autor lo hubiera puesto en el siguiente verso, esta línea tendría el pentámetro buscado y completaría así las pulsaciones del verso catorce. No obstante, el deseo de Shakespeare en este fragmento en particular es tratar de ofrecerle al actor/lector cada una de las características de las siete figuras en versos distintos para ayudarle a distinguir las pausas necesarias en la distribución de las ideas y los encabalgamientos que de éstas surjan.

Así pues el verso catorce muestra la acción del soldado al usar dos palabras bisílabas, una monosílaba y un sustantivo tetrasílabo: “Seeking the bubble reputation”, para continuar –después del encabalgamiento- en el verso quince: “Even in the cannon’s mouth” y completar así su última peculiaridad. A pesar de la variedad que vuelve a surgir en las dos primeras palabras del verso catorce, el ritmo trocaico rige a la oración compuesta y el actor/lector debe distinguir que toda esta oración, que abarca cinco versos, tiene sus propias características tanto en su forma como en su contenido, lo cual le ayudará a modular en forma oral y mental la oración completa.

A mitad de la línea quince, mediante otra conjunción y otro adverbio, el personaje menciona a la quinta figura de esta serie de edades que representa el ser humano: “**And then, the justice**”. Este verso termina con una coma, la cual –al igual que en las edades pasadas- le indica al actor/lector que el personaje describirá a la siguiente figura en las líneas posteriores. Ahora comienzan las características del juez, las cuales abarcan los tres

√ - √ - √ - √ - √ - √ - √ - √ - √  
 versos consecutivos: “In fair round belly with good capon lined, / With eyes severe and  
 - √ - √ - - √ - - √ - √ - √ - √ - √ -  
 beard of formal cut, / Full of wise saws and modern instances; / And so he plays his part.”

Si tomamos en cuenta el ritmo completo de esta oración compuesta que inicia en la segunda parte del verso quince, podemos sentir que la melodía rítmica que impera en este quinto bloque es totalmente yámbica, a pesar de las irregularidades mínimas que hay en su interior. Por ejemplo, al finalizar la línea quince con un acento débil seguido de la coma, el actor/lector debe notar que el siguiente verso comienza con otro acento débil en la preposición “in”/In/ y que, según el sentido de las palabras, esta línea independiente es un pentámetro yámbico. No obstante, ese ritmo yámbico continúa en el verso diecisiete, el cual señala otra particularidad del juez y se detiene en la coma para mencionar, en la línea

- √ - - √ - √ - √ - √ - √ - √ -  
 subsecuente, su tercera característica: “Full of wise saws and modern instances;/ And so he  
 - √ -  
 plays his part.”

En el comienzo de esta tercera descripción aparece otra irregularidad con la frase “Full of **wise saws**”; ahí el verso inicia con un acento fuerte y otro débil, seguidos de dos fuertes. Según la entonación podemos notar que el adjetivo “full”/fʊl/ lleva una carga mayor a diferencia de la preposición que le sigue y en las palabras “**wise saws**” la pronunciación con diptongo del adjetivo “wise” /waɪz/ y la vocal larga del sustantivo en plural “saws” /sɑ:z/ nos indican qué tipo de pulsación podrían llevar. Aún así, considero que estas pequeñas variaciones no alteran tanto al ritmo yámbico que gobierna a toda esta oración, ya que el ritmo se vuelve a regular a partir de la conjunción “and” de la línea dieciocho para terminar la oración completa en el verso diecinueve. Sin embargo, la pequeña variación que presenta la tercera característica nos ayuda a resaltar la idea de que

- √ - - √ - √ - √ -  
 el juez, “Full of **wise saws** and modern instances”, actúa de esta forma su papel.

En el verso diecinueve, podemos notar una vez más que la siguiente edad comparte la mitad de esta línea. En este sexto bloque podemos ver la gran longitud de toda esta oración compuesta y compleja, la cual abarca siete versos en total: “The sixth age shifts /

Into the lean and slippered pantaloon, / With spectacles on nose and pouch on side; / His  
 youthful hose, well saved, a world too wide / For his shrunk shank, and his big manly  
 voice, / Turning again toward childish treble, pipes / And whistles in his sound.” Si nos  
 fijamos bien, esta es la oración más larga del parlamento de Jaques. Aquí, Shakespeare  
 especifica la sexta edad del hombre al describirla como “the lean and slippered pantaloon”.  
 Ya no es un infante, ni un amante o un soldado, ni mucho menos un juez; es un personaje  
 específico de la comedia del arte italiana dibujado como un anciano bufón que dejó huella  
 en el teatro del Siglo de Oro. Kenneth Macgowan y William Melnitz nos dicen al respecto:

Los personajes cómicos que formaban parte del teatro universal eran de muchas clases.  
 Casi siempre figuraban dos viejos, parientes cercanos de figuras similares en las farsas  
 griegas y romanas. Uno fue *Pantalón*, veneciano que sólo pensaba en el dinero, el cual  
 ha llegado hasta nosotros en el “pantalón mísero y en pantuflas” de Shakespeare, y en  
 el *Harpagón* de Molière en “El avaro”. El otro, el *Doctor*, era un doctor en leyes, raras  
 veces un médico, interfiriendo siempre en los asuntos ajenos; todavía aparece en “El  
 barbero de Sevilla” de Rossini y en “Las bodas de Fígaro” de Mozart.<sup>41</sup>

A pesar de que Shakespeare usa la palabra con minúscula “pantaloon” en el texto  
 original, la descripción detallada que hace en estos versos nos lleva automáticamente a  
 pensar que se trata de una persona con tal nombre. En la mayoría de las ediciones de *As  
 You Like It*, y en especial en la de W. J. Craig, aparece una nota a pie de página que  
 especifica la naturaleza y el origen italiano de este personaje. Tal vez por la importancia  
 literaria de “Pantalón” y para no crear confusión en el público y los actores, Shakespeare  
 decide precisar las características físicas de este sexto personaje a través de una serie de  
 cláusulas independientes con varias aposiciones que se distinguen gráficamente por los  
 signos de puntuación que las separan.

El ritmo yámbico que rige el parlamento de Jaques a partir de la línea dieciséis  
 continúa hasta el verso veinticuatro, en donde surge otra irregularidad rítmica: “Turning  
 again toward childish treble, pipes / And whistles in his sound.” En este verso la variación  
 aparece en las tres primeras palabras: “Turning again toward”, las cuales alteran un poco  
 la secuencia rítmica yámbica que teníamos líneas atrás. No obstante, este cambio rítmico

<sup>41</sup> Cf. Kenneth Macgowan y William Melnitz, “Los caracteres de repertorio” en *Las edades de oro del teatro*,  
 p. 83.

nos alienta a identificar que Jaques le indica al actor/lector y al público la forma en que se transforma la voz de “Pantalón”. A mitad de este verso, después de decir que su voz se

- u - u - u - u - u -

convierte en: “churlish treble, pipes/ And whistles in his sound”, el ritmo se regula de nuevo hasta finalizar esta larga oración en la línea veinticinco. Ahí podemos detectar que Shakespeare termina todo este gran parlamento con pentámetros yámbicos intactos en su

u - u - u

ritmo, a pesar de ver un *feminine ending* en el penúltimo verso: “Last scene of all,/ That ends this strange eventful history, / Is second childishness and mere oblivion, / Sans teeth,

sans eyes, sans taste, sans everything.” La cadencia que llevan estos versos es una buena conclusión melódica de todo lo que hemos estudiado hasta ahora. En este último bloque, por ejemplo, Shakespeare vuelve a repetir el patrón estructural de los versos anteriores, al nombrar primero la edad seguida de su propia descripción.

Es importante recordar que todo cambio de ritmo en los versos tiene una razón de ser, y para distinguir su función dentro del contexto de un parlamento, leer en voz alta el fragmento en cuestión, poniendo especial cuidado en los signos de puntuación que regulan la distribución de las ideas en el personaje, ayudará a que el actor/lector sienta la energía y el movimiento de las palabras antes de analizar su sentido dentro del texto. Ya conocemos la forma en que está escrito este parlamento largo de Jaques en la lengua de partida; sin embargo, ¿qué sucede con el contenido? Desde el capítulo anterior nos dimos cuenta que estudiar sólo la forma de un texto sin considerar la función y el sentido de las palabras que lo conforman es un esfuerzo en vano para el actor/lector y el traductor en su interpretación. En relación a esto, la profesora Kristin Linklater nos dice: “An appreciation of form without deep experience of content will render an actor stone dead on stage. The practice of form must be plugged into the electrical outlet of thought/feeling impulses or it will leave a mechanical imprint on the brain, and the actor will end up ‘speaking the verse’ but not ‘acting Shakespeare’”.<sup>42</sup> Para evitar que el actor se “petrifique” en escena sin que pueda darle vida a las palabras de Shakespeare es importante experimentar primero el contenido para después poder apreciar la forma en que el texto está escrito y así, esta forma se pueda conectar con los sentimientos y la imaginación del actor. Para que esto suceda, los

ejercicios de desplazamiento entre dos puntos (A y B) cada vez que aparece un signo de puntuación, o bien, a cada punto y seguido que nos recomienda Cicely Berry serán de gran ayuda para el actor/actriz. Después de analizar la forma en que traduje estos dos fragmentos, pondremos en práctica otro tipo de ejercicio actoral para saber cómo actuar a Shakespeare, sin quedarnos sólo con la idea de “decir” sus versos.

Hasta ahora ya hemos estudiado el ritmo y la métrica de las veintiocho líneas de Jaques y las cuatro previas a ese texto. Sabemos que la mayoría están escritas en pentámetros yámbicos y distinguimos la distribución de las ideas gracias a los signos de puntuación. No obstante, es necesario preguntarse ¿cuál sería la forma ideal para abordar su contenido y lograr que el actor/actriz no pierda el interés del público en escuchar un parlamento tan largo como éste? A raíz de mi experiencia como actriz en estos últimos años –y a la vez como espectadora y lectora- me he dado cuenta que al público en general le cuesta mucho trabajo escuchar y seguir textos tan largos y complejos como el de Jaques, si el actor/actriz no lo motiva a hacerlo. Con frecuencia, el público se distrae enfocando su atención en otras cosas como el vestuario, la escenografía o las luces para no aburrirse en obras de larga duración como ésta. El actor/actriz debe llamar su atención y mantenerla hasta el final de la obra. Debe descubrir lo que hay detrás de todas las palabras del parlamento como si fuera la primera vez que lo dice en escena, para que así –después del análisis profundo de su forma y contenido- se le puedan revelar también al público.

Durante la práctica con los actores de la *RSC*, John Barton les da un gran consejo con respecto a los soliloquios y parlamentos largos:

To know how an actor can make the audience feel the story is still moving forward in a long speech and is therefore worth listening to, he must be deeply inside the situation, he must find the language and make his listeners feel the words are coming out for the very first time. If he does so, the audience will feel that the play is moving on and going somewhere. And so they will go with him... I am acknowledging a crude fact of life in the theatre. An audience's attention wanders if an actor does not hold it, and the blame often lies with the actor as much as the audience.<sup>43</sup>

Y es verdad, el actor/actriz tiene que estar inmerso en la situación para que el público lo pueda seguir y se involucre más y más en la trama. Un parlamento largo debe conmover y capturar la atención del público. Si el público logra captar el argumento, podrá compartir las sensaciones que le causan al actor y finalmente avanzará con él.

---

<sup>42</sup> Kristin Linklater, *Freeing Shakespeare's Voice*, p. 171.

<sup>43</sup> John Barton, *op.cit.*, pp. 86 y 87.

Para que el actor/actriz que personifique a Jaques logre cautivar a su público y mantenga su atención a cada momento es de suma importancia conocer primero la estructura de todas esas líneas para que éste(a) se pueda familiarizar con lo que va a decir. Según el profesor Barton, la mayoría de los fragmentos largos se dividen en tres partes: “1. They pick up something in the immediate situation and respond to it, 2. they then explore the situation which makes up the bulk of the speech, and 3. they then resolve what’s been explored and either come to some conclusion or perhaps decide that there is no conclusion.”<sup>44</sup> Es decir, la primera parte responde a una situación inmediata, la segunda explora con profundidad la situación y la tercera llega a una solución o respuesta, la cual concluye el parlamento. Esto lo pudimos constatar en el fragmento del duque y la reacción de Amiens; no obstante, en el desarrollo de este parlamento podemos notar que Jaques describe un ciclo de vida que comienza con la infancia y cierra con otra segunda infancia: la vejez. En este ciclo se puede observar cómo Shakespeare transmite, a través de un personaje melancólico<sup>45</sup>, el orden jerárquico de la evolución en el ser humano: primero nace, crece, es un niño que se vuelve escolar, se transforma en un adolescente con sentimientos amorosos, se desenvuelve en un ámbito social y cultural siendo soldado y juez, llega a la etapa madura (parecido al personaje cómico de la comedia del arte italiana) en donde le falta poco para ser anciano; al llegar a la vejez “Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything”, el olvido se convierte en su fiel aliado para terminar su ciclo de vida y morir.

Esta visión melancólica –y hasta cierto punto irónica- de la vida es la que se descubre en el interior de este gran parlamento; sin embargo, cada parte que la conforma debe llegar intacta al oído del público para que éste le encuentre un sentido al argumento del filósofo. En mi traducción, por ejemplo, esta división del texto que menciona John Barton me ayudó a poder distinguir varios elementos dramáticos en la forma y el contenido del parlamento largo, los cuales a primera vista y como actriz no había distinguido en mi lectura. Para saber cómo actuar estas líneas del duque y el pensamiento de Jaques, analicemos mi versión al español:

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.88.

<sup>45</sup> Con respecto al término “melancolía”, veremos más adelante que no sólo tiene la connotación de “tristeza, languidez, nostalgia, pena o aflicción” que hoy en día le damos, sino que se relaciona con los “cuatro humores” que presenta el ser humano en su cuerpo y que –según la cosmovisión isabelina y medieval- determinaban su propio comportamiento y sello distintivo ante la sociedad.

<b>A</b>	1.	DUQUE MAYOR: Ya ves que no somos los únicos desdichados:	(14 sílabas)
	2.	este gran teatro que representa el universo	(14 sílabas)
	3.	exhibe espectáculos más tristes que la escena	(14 sílabas)
	4.	en donde actuamos.	(5 sílabas)
<b>B</b>	1.	JAQUES.- El mundo es un gran escenario	(5+9=14 sílabas)
	2.	y los hombres y mujeres son simples actores.	(14 sílabas)
<b>Infancia</b>	3.	Tienen sus respectivos mutis y sus entradas,	(14 sílabas)
	4.	y un hombre en su momento actúa varios papeles.	(14 sílabas)
	5.	Sus actos son siete edades: primero es el niño	(14 sílabas)
	6.	que llora y vomita en los brazos de la nodriza.	(14 sílabas)
	7.	Luego, el triste escolar con su mochila y radiante	(14 sílabas)
<b>Juventud</b>	8.	rostro matutino que, cual caracol, se arrastra	(14 sílabas)
	9.	de mala gana a la escuela. Después, el amante	(14 sílabas)
	10.	que suspira como un fuelle, entonando una triste	(14 sílabas)
	11.	balada a las cejas de su adorada. En seguida,	(14 sílabas)
	12.	un soldado henchido de promesas peculiares,	(14 sílabas)
	13.	con barbas de leopardo, celoso en el honor,	(13+1=14 sílabas)
	14.	pronto y presto a pelear,	(6+1=7 sílabas)
<b>Madurez</b>	15.	tras la burbuja de aire de la reputación	(13+1=14 sílabas)
	16.	hasta en la boca del cañón. Más tarde es el juez	(13+1=14 sílabas)
	17.	de panza bien redonda, llena de un buen capón,	(13+1=14 sílabas)
	18.	con mirada severa y la barba bien cortada,	(14 sílabas)
	19.	lleno de sabias máximas y dichos comunes:	(14 sílabas)
	20.	así representa su papel. La sexta edad	(13+1=14 sílabas)
	21.	muestra al personaje del enjuto Pantalón	(13+1=14 sílabas)
	22.	con pantuflas, sus anteojos sobre la nariz	(13+1=14 sílabas)
	23.	y su bolsa a un costado;	(7 sílabas)
	24.	las calzas juveniles, que ha conservado bien,	(13+1=14 sílabas)
<b>Vejez</b>	25.	son un mundo inmenso para sus piernas escuálidas,	(15-1=14 sílabas)
	26.	y su vozarrón viril, que atipla como un niño,	(14 sílabas)
	27.	suenan a flauta y caramillo. La escena final,	(13+1=14 sílabas)
	28.	que acaba esta historia singular y memorable,	(14 sílabas)
	29.	simboliza la segunda infancia y el mero olvido,	(14 sílabas)
	30.	ya sin ver, ya sin dientes, ya sin gusto, ya nada.	(14 sílabas)

(II, vii)

El primer elemento a estudiar es el fragmento de cuatro líneas del duque mayor, marcado con la letra A. En su contenido podemos notar la forma en que este personaje le dice a su interlocutor que la vida es un gran teatro universal que exhibe espectáculos más tristes que los que ellos han vivido tanto en escena como en la vida diaria. Estas palabras, como lo vimos anteriormente, son el resultado de lo que sucede momentos atrás con la desdicha y la necesidad que ambos ven y descubren en Orlando. Aquí se puede ver que la versificación que uso para transmitir el pensamiento del duque y las líneas restantes de Jaques es de nuevo el verso alejandrino. En el texto original pudimos distinguir las dos oraciones compuestas que conforman el primer fragmento: 1. "Thou seest we are not all alone unhappy." y 2. "This wide and universal theatre/ Presents more woeful pageants than

the scene/ Wherein we play in.” En mi versión, uno de los cambios que hice fue en el punto y seguido; es decir, en lugar de dar dos oraciones independientes transformé ese signo por dos puntos y seguido para crear una sola oración compuesta que le indicará gráficamente al actor/lector que la siguiente información es la explicación del duque: *acentos en:*

- |   |                       |                     |
|---|-----------------------|---------------------|
| 1. DUQUE MAYOR: Ya <b>ves</b> que no somos los <b>únicos</b> desdichados: | 0 0 0 0 00 0 000 0000 | (2ª, 8ª y 13ª síl.) |
| 2. este gran <b>teatro</b> que representa el universo ↘                   | 00 0 00 0 00000000    | (4ª, 9ª y 13ª síl.) |
| 3. exhibe espectáculos más <b>tristes</b> que la <b>escena</b> ↙          | 0000000 0 00 0 000    | (5ª, 9ª y 13ª síl.) |
| 4. en donde <b>actuamos</b> .   | 0 0000                | (4ª sílaba)         |

Al analizar la estructura rítmica en español –a diferencia de los textos del capítulo anterior- podemos notar la irregularidad que hay en cada verso al caer los dos primeros acentos fuertes en sílabas desiguales, siendo el común denominador de cada verso el último acento fuerte en la decimotercera sílaba. En estas líneas y en las que siguen de Jaques veremos que, como traductora, logré tener una regularidad métrica en su forma, la cual presenta –al igual que el texto original- ciertas variaciones rítmicas dadas a raíz de la naturaleza misma de las palabras y a la pronunciación y entonación que les dé el actor/actriz. Estas variaciones le ayudarán a modular su voz, según el contexto, para darlas a conocer en su totalidad al público.

Por otro lado, si leemos en voz alta este fragmento, podremos notar que los mismos encabalgamientos que aparecen en el segundo y tercer verso del texto original también se encuentran, marcados con las flechas, en las mismas líneas de mi versión. Estos encabalgamientos le indican al actor/lector que toda la explicación del duque es una sola idea sin ningún signo de puntuación que la divida y que en sí, al momento de ensayar estos versos y quererlos representar, se podrán leer o decir de corrido.

Otra semejanza estructural con el texto original se puede ver también en el cuarto verso, el cual comparto métricamente con la primera línea de Jaques: “en donde actuamos. / JAQUES: El mundo es un gran escenario” (5 sílabas del duque + 9 de Jaques = 14 sílabas). Aquí trato de conservar la misma idea del *split line* del texto en inglés, o bien, del verso compartido por dos personajes, el cual le ayudará a distinguir al actor/lector que las últimas palabras del duque son el “pie” para que el siguiente actor/actriz que represente a Jaques comience a hablar después de haber meditado el pensamiento de su compañero en escena. La primera oración de Jaques en mi traducción quedó así:

- |  |                       |                            |
|--|-----------------------|----------------------------|
| 1. JAQUES: El <b>mundo</b> es un gran <b>escenario</b>         | 0 00 0 0 0000         | (acentos 7ª y 13ª sílabas) |
| 2. y los hombres y <b>mujeres</b> son simples <b>actores</b> . | 0 0 00 0 000 0 00 000 | (acentos 7ª y 13ª sílabas) |

Al seguir la secuencia rítmica del cuarto verso del duque aunado al primero de Jaques vemos que los dos últimos acentos fuertes de la línea completa caen en la séptima y decimotercera sílabas, secuencia similar a la del siguiente verso. Con estas dos líneas y las restantes de Jaques pude confirmar la división que menciona el profesor Barton con respecto al parlamento largo; para que Jaques comenzara a hablar se le tuvo que haber dado un planteamiento, y ese planteamiento lo da el duque al decir que la vida es un teatro. Es importante destacar aquí que esta idea de analogía entre la vida y el teatro mismo no sólo aparece en esta obra, sino en otras más de Shakespeare como *El mercader de Venecia* o *Macbeth*. En la primera se puede constatar en el parlamento de Antonio, quien dice: “I hold the world but as the **world**, Gratiano / A **stage**, where every man must play a part, / And mine a sad one.”<sup>46</sup> (I, i, 77-79), su participación tanto en la obra como en la vida está rodeada de una tristeza muy particular; sin embargo, el sufrimiento en *Macbeth*, dado a raíz de su desesperación por gobernar, lo lleva a decir: “Out, out, brief candle! / **Life**’s but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the **stage** / And then is heard no more. It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing.”<sup>47</sup> (V, v, 23-28)

Esta visión de la vida puesta en distintos contextos junto con la frase “All the world’s a stage” tienen que ver –según Manuel Ángel Conejero en su edición del Instituto Shakespeare- con “una alusión repetida a lo largo de la historia de la literatura dramática universal y, en específico, de la literatura isabelina. El lema, por ejemplo, del ‘Globe Theatre’ (abierto al público en el verano de 1599) era ‘Totus mundus agit histrionem’, frase de Petronio que significa: ‘El mundo entero es un escenario’.”<sup>48</sup> Dos ejemplos, pues, de autores universales que comparten la misma analogía se ven reflejados en la obra *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca y, de acuerdo con H. J. Oliver, en un pasaje de la antigua obra de *Damon and Pithias*: “Pythagoras said, that this **world** was like a **stage**,/ Whereon many play their parts.”<sup>49</sup> No obstante, la originalidad de Shakespeare en esta obra destaca en la forma en que desarrolla esta idea a lo largo de más de veinte versos que,

<sup>46</sup> Ed. W. J. Craig, “The Merchant of Venice”, p. 209.

<sup>47</sup> Ed. W. J. Craig, “Macbeth”, p. 939.

<sup>48</sup> W. Shakespeare, *El Mercader de Venecia/ Como gustéis*, p. 228.

<sup>49</sup> Cf. Ed. H.J.Oliver, *As You Like It*, p. 164.

según el tono sarcástico y característico de Jaques, divide al ser humano en siete etapas, tanto en la vida como en escena.

Al inicio de este capítulo vimos a grandes rasgos parte de la actitud melancólica de Jaques ante la muerte de un venado. En una nota a pie de página mencioné que la connotación del término melancolía, que en la actualidad relacionamos con “la pena” o “el sufrimiento”, es distinta a la forma en que los isabelinos la concebían. Es decir, para ellos la propia anatomía del hombre correspondía al ordenamiento físico del universo y su organismo estaba compuesto por los cuatro elementos y regido por los mismos principios del mundo sublunar. Para sintetizar la constitución física y la teoría del carácter del hombre según la consideraban los isabelinos, E. M.W. Tillyard en su libro *La cosmovisión isabelina* nos dice:

La vida física del hombre inicia con alimento compuesto por los cuatro elementos. Éste pasa por el estómago para llegar al hígado que es el amo de la más baja de las tres partes de que consta el cuerpo. Éste convierte el alimento que recibe en cuatro sustancias líquidas, los “humores”, que son para el cuerpo humano lo que los elementos son para la materia común de la tierra. Cada humor tiene su análogo entre los elementos y los planetas, creando al final una cualidad común: 1. Tierra-(humor)Melancolía-(regido por)Saturno-(cualidad)Fría y seca, 2. Agua-Flema-Luna-Fría y húmeda, 3. Aire-Sangre-Júpiter-Caliente y húmedo y 4. Fuego-Cólera-Marte-Caliente y seco. Todos los humores juntos son llevados por las venas, del hígado al corazón, mezclados correctamente para el desarrollo y buen funcionamiento corporal. Los cuatro humores creados en el hígado son la humedad del cuerpo, dadora de vida. Generan un principio más activo, el calor vital, que corresponde a los fuegos del centro de la tierra, agentes a su vez en la lenta formación de los metales... Cuando los isabelinos se valían de las palabras “temperamento” o “complexión”, conscientemente pensaban en temperar un humor por otro o en el entrelazamiento de humores que era la causa del carácter... Sin embargo, ocurría con frecuencia que un humor predominara, dando al hombre su sello distintivo. Los isabelinos, pues, se sentían muy cerca del resto de la naturaleza, y en particular muy susceptibles a la acción de las estrellas.<sup>50</sup>

De esta forma podemos identificar que Jaques es un personaje con temperamento melancólico, esto significa que los cuatro humores de su cuerpo están mezclados de una manera tal que predomina su melancolía, o bien, una tristeza nostálgica y profunda cargada de un humor frío y seco en su carácter. Él mismo nos dice que ama su estado “better than laughing” (IV,i) y con un padecimiento irónico y lleno de orgullo le describe a Rosalind el origen de su carácter: “it is a melancholy of mine own, compounded of many simples, extracted from many objects, and, indeed, the sundry contemplation of my travels, which, by often rumination wraps me in a most humorous sadness”. (IV,i) Según él, su melancolía

---

<sup>50</sup> Cf. E.M.W. Tillyard, *La cosmovisión isabelina*, Trad. Juan José Utrilla, pp. 114-116.

tiene un toque humorístico que lo distingue del resto del mundo y, en particular, de los personajes involucrados en la trama amorosa de la obra. Para W. Eastwood, Jaques es “essentially a mere observer of life, and his observations have made him a poseur, thoroughly self-centred, priding himself on his disillusionment, yet blind to all but the mean and contemptible aspects of life.”<sup>51</sup> Para Jaques, la vida es trivial e insignificante y se llena de gozo al explicarle a otros lo vacío y efímero del mundo. Para él la vida es, de hecho, un espectáculo teatral en donde todos tienen sus entradas y salidas. Sin embargo, su concepción de vida no es tan optimista como la que ha planteado el duque durante la obra, para él todo radica en las siete etapas banales del ser humano.

Siguiendo la secuencia estructural de su pensamiento podemos notar que a partir del tercer verso Jaques desarrolla el por qué el mundo es para él un gran escenario, en donde los hombres y mujeres son simples actores: “They have their exits and their entrances,/ And one man in his time plays many parts,/ His acts being seven ages.” Como ya lo había señalado antes, en estos versos en inglés Shakespeare usa tres cláusulas independientes separadas por las comas en una sola oración; sin embargo, en mi versión decidí cambiar de nuevo la puntuación y dividir esta oración compuesta en dos:

3. Tienen sus respectivos **mutis** y sus **entradas**,      00 0 0000 00 0 0 000      (acentos 8ª y 13ª sílabas)  
 4. y un hombre en su **momento** actúa varios **papeles**.      0 00 0 00000 00 000      (acentos 6ª y 13ª sílabas)  
 5. Sus actos son siete **edades**...      0 00 0 0000      (acento 7ª sílaba)

Con esta división deseo exhibirle al actor/lector que en la primera oración Jaques nos explica por qué el hombre es un actor tanto en escena como en la vida diaria; al llegar al punto y seguido, otra característica más le señala el comienzo de sus actos divididos en siete edades. Con respecto a la traducción, para la palabra “exits” del tercer verso opté por usar el término teatral de “mutis”; ya que gracias al número mínimo de sílabas y a la connotación de “salidas”, este término se ajusta perfectamente tanto a la analogía entre la vida y el teatro como a la métrica que llevo en los versos en español. Para la traducción de la cuarta línea –y en especial de la palabra “time”- decidí cotejar las versiones de Astrana Marín y de Conejero, veamos:

1. El mundo entero es un teatro, y todos los hombres y mujeres simplemente comediantes.  
 Tienen sus entradas y salidas, y un hombre en su tiempo representa muchos papeles,  
 y sus actos son siete edades.<sup>52</sup> (Luis Astrana Marín)

<sup>51</sup> W. Eastwood, op.cit., p. 22.

<sup>52</sup> Trad. de Luis Astrana Marín, op.cit., p. 86.

2.            ¡El mundo entero es un gran escenario  
y simples comediantes los hombres y mujeres!  
Y tienen marcados sus salidas y las apariciones  
y en el tiempo que se les asigna hacen muchos papeles,  
pues en siete edades se dividen sus actos...<sup>53</sup>            (Manuel Ángel Conejero)

En la primera traducción podemos constatar la literalidad de Astrana Marín en respetar el sentido de cada palabra. Al ver que usa el sustantivo “tiempo” me da la idea de que sólo conserva la connotación de “época” o “edad” en relación a la duración de vida en el ser humano, sin darnos tanto su dualidad de “espacio”, o bien, del turno que tiene el actor para salir a escena. Al compararla con la de Conejero se puede ver que éste nos explica cuál es el tiempo del que se trata: aquél “que se les asigna” a los actores para darle vida a sus personajes. Con esto en mente, y gracias a la visión de este último traductor, decidí buscar un sustantivo que compartiera las dos connotaciones de “tiempo”: “duración y espacio”, por lo que la palabra “momento” fue la elegida, tanto en su sentido como en el número de sílabas que completaran el verso alejandrino: “y un hombre en su momento [de la vida y en escena] actúa varios papeles” (14 sílabas).

Después de haber explicado la relación entre los hombres y los actores y de haber dicho que éstos actúan varios papeles en su momento, el punto y seguido de la primera oración le ayuda gráfica y mentalmente al actor/lector a distinguir la breve pausa que puede hacer para continuar diciendo:

5. Sus actos son siete edades: primero es el niño 0 00 0 0000 000 0 00 (acentos 2ª, 7ª y 13ª sílabas)  
6. que llora y vomita en los brazos de la nodriza. 0 00 000 0 00 0 0 000 (acentos 5ª y 13ª sílabas)

En este esquema métrico y rítmico podemos ver que los dos puntos y seguido le señalan al actor/lector que la enumeración de las siete edades va a comenzar, lo cual se puede confirmar con el adjetivo “primero” casi al final de la línea. La primera edad la representa el niño y, gracias al encabalgamiento con la siguiente línea marcado con la flecha, se puede observar la continuidad de sentido para describir que llora y vomita en los brazos de su nodriza. Este acto es tan común en los niños que Jaques lo destaca con sarcasmo en su descripción al usar los verbos con sonido onomatopéyico “mewling” (con referencia al llanto) y “puking” (a su vómito). En español también existen dos verbos que relacionan su sonido gutural con el significado y la acción de la palabra, éstos son: “gemir” y “guacarear”. Este último verbo forma parte del habla popular, el cual se usa como jerga

<sup>53</sup> Trad. de Manuel Ángel Conejero, op.cit., p. 228.

en ciertos círculos sociales de muy bajo nivel. No obstante, al pensar como traductora en estos dos términos, encontré una ventaja y una desventaja en usarlos en mi versión. Es decir, la ventaja era que igualaría la asonancia que Shakespeare da en la terminación en gerundio de “mewling” y “puking” con la “g” de “gemir” y “guacarear”: “que gime y guacarea en los brazos de la nodriza”, dando además dos verbos también onomatopéyicos; sin embargo, su uso –y en especial del segundo verbo- no sería nada apropiado al tono melancólico de Jaques, ya que, a pesar de ser sarcástico, no cae en la vulgaridad. Así pues, decidí buscar algún sinónimo, no tan tosco en su sonido, para marcar las dos acciones “naturales” que el autor le da a la primera edad: “que llora y vomita en los brazos de la nodriza.” Es importante recordar que en cada descripción encontraremos aspectos tan comunes y superficiales de cada una de las siete figuras que le dan un toque característico y especial a todo el parlamento.

En el séptimo verso, por ejemplo, la siguiente figura es “the whining schoolboy”, cuya descripción comprende las tres líneas posteriores; y en mi versión respeto su longitud:

7. Luego, el triste escolar con su mochila y radiante	00 0000 0 0 000 000	(acentos 6ª y 13ª sílabas)
8. rostro matutino que, cual caracol, se arrastra	00 0000 0 0 000 000	(acentos 5ª, 11ª y 13ª sil.)
9. de mala gana a la escuela.	0 00 00 000	(acento 7ª sílaba)

En el texto original Shakespeare vuelve a usar el recurso literario de la asonancia en la repetición de la terminación en “-ing” para llamar la atención del actor/lector y del público al decir: “Then the whining schoolboy, with his satchel/ And shining morning face, creeping like snail/ Unwillingly to school.” Para conservar este recurso en mi traducción busqué en español palabras cuya consonante pudiera llamar también la atención de mi lector con la frase: “y radiante/ rostro matutino que, cual caracol, se arrastra/ de mala gana a la escuela.” Si leemos en voz alta toda esta oración compuesta, además de sentir la asonancia, podemos ver que, gracias a las comas, el actor/actriz puede saber el lugar en donde debe detenerse tanto para mencionar la segunda edad como la comparación de su acción con el caracol y así distinguir los encabalgamientos que unen el sentido de los versos. Al retomar la novena línea de Jaques se puede constatar que a mitad del verso comencé con la tercera edad: el amante, tal y como Shakespeare lo hace en su texto precedido del adverbio “then”. La longitud de toda esta descripción es de tres líneas y en mi versión quedaron así:

9. Después, el amante ↘ 00 0 000 (acento 13ª sílaba)  
 10. que suspira como un fuelle, entonando una triste 0 000 00 000000 00 (acentos 7ª y 13ª sílabas)  
 11. balada a las cejas de su adorada. ↙ 000 0 00 0 0000 (acentos 5ª y 11ª sílabas)

En esta tercera edad es importante que el actor/actriz use la imaginación. Para describir el estado en que se encuentra el amante, Jaques se vale en el texto original de la palabra “furnace” para describir la forma en que éste suspira: “And then the lover, / Sighing like furnace, with a woeful ballad / Made to his mistress’ eyebrow.” Esta palabra tiene varios significados en español: “horno, caldera, fuelle o fragua”. Todos están relacionados con el calor, pero tienen físicamente una forma y un uso distintos. Desde mi punto de vista, si se quiere tener una imagen lo más apegada posible a la comparación que Jaques hace en el parlamento original, la palabra precisa para “furnace” sería, en este caso, “fuelle”, ya que es un instrumento que sirve para soplar o producir viento; y es así, dentro de mi imaginación como actriz, la forma en que el amante suspira, inhalando y exhalando grandes bocanadas de aire. Con este sustantivo intento despertar la misma imagen en el actor/lector, ofreciéndole la posibilidad dramática de igualar la acción del fuelle en abrir y cerrar la boca lentamente para expulsar el aire con su propia acción de decir el texto en escena: “Después, el amante/ que suspira como un fuelle, (aquí el actor/actriz puede suspirar y al exhalar decir:) entonando una triste/ balada a las cejas de su adorada.” Si lo vemos desde esta perspectiva, podemos constatar una vez más que la palabra se conecta con la imaginación, la imaginación con la experiencia y ésta con el movimiento o la reacción del actor/lector.

Con respecto a la imágenes, Cicely Berry nos dice que: “From an actor’s point of view the images are of two kinds: those which paint an external picture, and those revealing an inner landscape. But in neither case are the images merely descriptive; they are always an extension of the character, of how he perceives things, and therefore are always a point of recognition. Analogy provides us with the impression that we physically understand the experience.”<sup>54</sup> Bajo estas circunstancias, el actor/actriz debe darse cuenta de que cada una de las siete edades en este parlamento crea una imagen externa, y a veces interna –como en esta ocasión- la cual es una extensión y percepción exagerada de Jaques y de la forma tan trivial en que éste percibe las cosas y el mundo a su alrededor. La imagen que el actor/actriz pueda captar mediante las palabras escritas en la página ayudará a que éste(a) le dé vida al

<sup>54</sup>Cicely Berry, op.cit., p. 111.

personaje y así logre conectar al público con su manera de pensar y de actuar para que juntos gocen y vivan el texto completo.

Por otro lado, en la línea diez hice una transposición al cambiar la preposición “with” por el verbo en gerundio “entonando”, el cual se ajusta tanto a mi versificación como al contexto de los versos que la conforman. Con este cambio conseguí reforzar el aspecto durativo de la acción, especificando lo que hace el amante con la balada triste. Este verso me ayuda a ajustar las siguientes catorce sílabas al realizar un encabalgamiento con la línea once y terminar de decir que esa “triste balada” la entona el amante a las “cejas de su adorada”.

Del joven amante pasamos al soldado. En el parlamento original notamos que la descripción de esta cuarta figura abarca cinco versos en total: “Then a soldier, / Full of strange oaths and bearded like the pard, / Jealous in honour, sudden and quick in quarrel, / Seeking the bubble reputation/ Even in the cannon’s mouth.” No obstante, por su contenido y número de palabras cubrí en mi versión un verso de más, veamos:

11.	En seguida,	0 000	(acento 13ª sílaba)
12.	un soldado henchido de promesas peculiares,	0 00000 0 000 0000	(acentos 3ª y 13ª sílabas)
13.	con barbas de leopardo, celoso en el honor,	0 00 0 000 / 000 0 00	(acentos 6ª y 13ª sílabas)
14.	pronto y presto a pelear,	00 00 00	(acento 6ª sílaba)
15.	tras la burbuja de aire de la reputación	0 0 000 00 0 0 0000	(acentos 6ª y 13ª sílabas)
16.	hasta en la boca del cañón. ←	00 0 00 0 00	(acento 8ª sílaba)

Al haber iniciado esta cuarta figura con sólo un adverbio de cuatro sílabas para poder cubrir las catorce que necesitaba, me vi en la forzosa necesidad de poner al soldado en la línea consecutiva; acción que me provocó recorrer un poco el orden de las palabras tal y como aparecen en el texto original y tener así una línea de más en el contenido de mi parlamento en español. Considero que con esta línea extra en el total de mis versos no alteré en lo absoluto el contenido de la descripción que hace Jaques sobre el soldado en el texto original, al contrario, me ayudó a ajustar cada particularidad en un verso distinto, o bien, como en la línea trece pude compartir un verso con dos características diferentes: “con barbas de leopardo, (cesura) celoso en el honor”. En esta línea podemos ver la cesura marcada por la coma, la cual equilibra el número de sílabas al tener siete en la primera característica o hemistiquio y siete más en la siguiente. En el verso anterior podemos notar la primera peculiaridad del soldado quien está “henchido de promesas peculiares”. Para la

traducción de este cuarto bloque decidí cotejar de nuevo las versiones de Conejero y de Astrana Marín:

1. Después, es un soldado, aforrado de extraños juramentos y barbado como un leopardo, celoso de su honor, pronto y atrevido en la querella, buscando la burbuja de aire de la reputación hasta en la boca de los cañones.<sup>55</sup> (Luis Astrana Marín)

2. Y el soldado  
profiriendo juramentos, con barbas de leopardo  
celoso de su honor, duro y eficaz en la pelea,  
tras las pompas de gloria que quiere ver  
hasta en la boca del cañón.<sup>56</sup> (Manuel Ángel Conejero)

En la primera versión podemos ver que Astrana Marín traduce la frase “Full of strange oaths” de forma literal al decir: “aforrado de extraños juramentos”. Según el diccionario de terminología shakesperiana de Alexander Schmidt, el adjetivo “strange”, en este parlamento en especial, no tiene el significado común de “extraño” o “raro”, sino de algo que es considerado “extraordinary, enormous, peculiar, remarkable or singular”,<sup>57</sup> por lo que al tomar en cuenta esta información decidí no traducirlo de manera literal como lo hizo el primer traductor, o bien, interpretarlo con otras palabras como en la versión de Conejero, sino elegir el adjetivo “peculiar” aunado al tipo de promesas que suelen hacer los soldados durante su servicio o en la guerra.

Por otro lado, no todo cambio fue tan fácil en mi versificación, ya que el hecho de haber alterado el orden de las palabras causó que en la línea catorce tuviera un verso heptasílabo: “pronto y presto a pelear”(6+1=7 sílabas). En el texto original Shakespeare vuelve a usar el recurso literario de la asonancia al caer la repetición en el sonido /kw/: “sudden and **qu**ick in **qu**arrel”, técnica dramática que conservo al igualarla con la repetición de la consonante “p”: “**p**ronto y **p**resto a **p**lear”. En este verso en particular decidí volver a retomar el orden en que aparecen las palabras en la lengua de partida, prefiriendo así tener un solo hemistiquio que no perjudicara tanto la longitud de los versos restantes. Este cambio métrico es un factor visual importante para que el actor/actriz, durante su lectura y en el periodo de ensayos, pueda distinguir la longitud y función de los versos que debe interpretar. Como actriz, al enfrentarme a los parlamentos que se han estudiado aquí, puedo observar que un cambio métrico en la construcción del texto

<sup>55</sup> Trad. de Luis Astrana Marín, *op.cit.*, p. 86.

<sup>56</sup> Trad. de M. Ángel Conejero, *op.cit.*, p. 228.

<sup>57</sup> Cf. Alexander Schmidt, *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary* (Tomo II), p. 1132.

despierta el interés del actor/actriz en querer contar y examinar el número de sílabas que conforma cada línea, para buscarle después un sentido en escena y poder transformar al final las palabras en hechos.

Después de este verso heptasílabo volvemos al patrón métrico que rige mi traducción. En la línea quince aparece la cuarta peculiaridad del soldado, quien va: “tras la burbuja de aire de la reputación/ hasta en la boca del cañón.” En la lengua de partida Shakespeare usa solamente la frase “bubble reputation”; sin embargo, por el número de sílabas opté por darle un toque más preciso a la palabra “burbuja”-tal y como Astrana Marín lo hizo- especificando que es “de aire” y darle a entender al actor/lector lo frágil y efímero que resulta la reputación en el soldado. Esta decisión la pude confirmar con la nota que escribe W. Eastwood, quien menciona que –según el contexto de este parlamento- el adjetivo “bubble” nos da a entender que: “the soldier’s reputation is soon gone.”<sup>58</sup> En estos versos se necesita una vez más usar la imaginación. Aquí el personaje describe una imagen externa y metafórica al decir que el soldado busca “the bubble reputation/ Even in the cannon’s mouth.” Este personaje desea encontrar hasta en lo más recóndito la reputación, la cual es tan sensible y fugaz en él como una burbuja de aire. Al cotejar la versión de Conejero, me di cuenta que la frase “tras las pompas de gloria que quiere ver/ hasta en la boca del cañón” se podría malinterpretar en el público, ya que el sustantivo “pompas” en español no sólo tiene la connotación de “burbujas” sino que se usa también con un doble sentido al referirse a las “nalgas” o “glúteos” de una persona y aquí, a pesar de que la palabra “gloria” está escrita con minúscula, el público no lo sabe y podría entender erróneamente el verso al pensar que el soldado busca “las nalgas de una mujer llamada Gloria hasta en la boca del cañón”. Es necesario distinguir en este verso que el autor es muy claro en describir la imagen de la reputación como una “burbuja” que, como actriz y traductora, sino se utiliza esta palabra en la traducción su precisión se perderá.

A mitad de la línea dieciséis llegamos ya a la quita edad, en donde el juez hace su aparición:

16.	Más tarde es el juez	0 00 0 0	(acento 13ª sílaba)
17.	de panza bien redonda, llena de un buen capón,	0 00 0 000 / 00 0 0 00	(acentos 6ª y 13ª sílabas)
18.	con mirada severa y la barba bien cortada,	0 000 000 / 0 00 0 000	(acentos 6ª y 13ª sílabas)
19.	lleno de sabias máximas y dichos comunes:	00 0 00 000 0 00 000	(acentos 6ª y 13ª sílabas)
20.	así representa su papel.	00 0000 0 00	(acentos 5ª y 9ª sílabas)

De nuevo el personaje comienza a nombrar a la siguiente edad con la conjunción y el adverbio “And then”, frase que usa por primera vez en el noveno verso para describir al amante. El uso que Shakespeare le da a cada adverbio precedido del personaje al que Jaques va a mencionar es indispensable en el contenido de este parlamento, ya que le indica al actor/actriz la secuencia evolutiva en la enumeración de las siete edades. Además de ayudar a completar el pentámetro yámbico del texto original y el verso alejandrino de mi versión, el que aparezcan como inicio de cada etapa es visualmente útil en el actor/actriz para que éste(a), durante el periodo de ensayos y en la representación, module la longitud del parlamento y pueda respirar antes de nombrar cada edad.

Con respecto a la métrica y el ritmo de este quinto bloque se puede ver que en el esquema logré conservar los acentos “obligatorios” del verso alejandrino en las líneas diecisiete, dieciocho y diecinueve al caer en la sexta y decimotercera sílabas de cada una. Es decir, la primera descripción del juez aparece –después del encabalgamiento marcado con la flecha- en la línea diecisiete y, seguido de la coma que señala la cesura en los hemistiquios, tenemos su segunda característica: “de panza bien redonda, (cesura) llena de un buen capón”. En el siguiente verso, también marcando dos hemistiquios, tenemos dos peculiaridades consecutivas: “con mirada severa y (cesura) la barba bien cortada”. El ajuste que hice en esta tercera característica se puede ver en la frase “With eyes severe”. Aquí la palabra “eyes” la singularicé por el sustantivo “mirada”, ya que en la imagen que viene a mí mente los ojos del juez proyectan una “mirada severa, seria, seca y solemne”.

Al principio, me costó un poco de trabajo entender el cuarto elemento descriptivo del juez: “and beard of formal cut”, ya que el adjetivo “formal” que modifica la barba de este personaje se vuelve complejo e incomprensible al traducirlo literalmente, por lo que al dirigirme al diccionario de Onions, éste lo interpreta como “extremely regular or accurate, stiff or rigid”<sup>58</sup> y al cotejar este significado con el glosario shakesperiano de Alexander Schmidt, éste lo marca como “orderly, regular, accurate according to rule and custom; for example: her hair, nor loose, nor tied in formal plat.”<sup>60</sup> De este modo, la definición de ambos escritores me llevó a traducir e interpretar la frase “beard of formal cut” como “barba bien cortada”, transformando el adjetivo “formal” por el adverbio “bien” y el

---

<sup>58</sup> W. Eastwood, *op.cit.*, p. 46.

<sup>59</sup> Cf. Charles T. Onions, *op.cit.*, p. 49.

<sup>60</sup> Cf. Alexander Schmidt, *op.cit.* (Tomo I), p. 445.

sustantivo “cut” por su propio adjetivo. Con esta frase en español trato de ofrecerle al actor/actriz una imagen más cercana al tipo de barba que un hombre puede tener al decir que la barba del juez está “bien cortada”. Es importante mencionar que la palabra “beard” aparece también en la descripción del soldado; no obstante, ambos usos están aplicados de manera distinta en este parlamento, ya que el soldado, “bearded like the pard”, tiene una barba áspera, parecida a la de los leopardos y no es “formal” o está “bien cortada” como la del juez. W. Eastwood nos dice que: “the Elizabethans were very particular about the cut of their beards, according to their position in society and calling in life”,<sup>61</sup> y tiene razón, la posición social del soldado tanto en la época isabelina como en la actualidad es menor a la del juez y sus barbas los distinguen ante la sociedad.

La quinta y última característica de este personaje aparece en inglés así: “Full of wise saws and modern instances; / And so he plays his part.” Desde mi punto de vista, en este contexto la palabra “instances” tiene una connotación similar a “saws” y la pude confirmar al buscar su significado en el diccionario de Schmidt: “a sentence, a saw or a proverbial saying; anything alleged to support one’s own opinion”.<sup>62</sup> Con este significado podemos constatar que al traducir “modern instances” como “dichos comunes” respeto esta connotación dándole a entender al público y al actor/lector que –como todo juez suele hacer- parte de sus características es reforzar sus ideas con refranes conocidos y con “sabias máximas”.

A mitad de esta línea veinte entramos ya a la recta final del parlamento al nombrar la sexta edad, la cual “shifts/ Into the lean and slippered pantaloon”. Como lo vimos en el análisis en inglés, esta edad abarca la mayor parte de las líneas de Jaques, las cuales cubren una longitud de casi siete versos para su descripción. En mi versión tuve que cubrir un verso de más para no perder ningún elemento que usa el autor en las características descriptivas de “Pantalón”, veamos:

20.	La sexta edad	0 000	(acento 13ª sílaba)
21.	muestra al personaje del enjuto Pantalón	00 0000 0 000 000	(acentos 5ª y 13ª sílabas)
22.	con pantuflas, sus anteojos sobre la nariz	0 000 0 000 00 0 00	(acentos 3ª, 7ª y 13ª sílabas)
23.	y su bolsa a un constado;	0 0 00 000	(acento 6ª sílaba)
24.	las calzas juveniles, que ha conservado bien,	0 00 0000 0 0000 0	(acentos 6ª y 13ª sílabas)
25.	son un mundo inmenso para sus piernas escuálidas,	0 0 0000 00 0 00 0000	(acentos 5ª y 13ª síl.)
26.	y su vozarrón viril, que atipla como un niño,	0 0 000 00 000 00 00	(acentos 7ª y 13ª sílabas)

<sup>61</sup> W. Eastwood, op.cit., p.46.

<sup>62</sup> Alexander Schmidt, op.cit. (Tomo I), p. 590.

27.suena a flauta y caramillo.

00 00 0000

(acento 7ª sílaba)

Como ya lo mencioné antes, gracias a la nota a pie de página que aparece en la mayoría de las ediciones de esta obra en inglés, el lector puede saber lo que Shakespeare quiso decir con el sustantivo “pantaloon”. Sin embargo, para el actor/actriz que debe proyectar el texto al público esa nota le sirve sólo en su estudio previo al montaje, ya que al estar en escena su única herramienta es el contenido mismo del texto sin alguna cita que aclare las palabras que va a decir. Con esto me refiero a que, como actriz frente al público, la traducción que use de la obra debe ser clara en el sentido de las palabras para no causar alguna confusión en el mensaje que proyecte. Por ejemplo, en las versiones de Astrana Marín y de Conejero sucede algo muy peculiar, veamos:

1. La sexta edad nos le transforma en el personaje del enjuto y embabucado Pantalón, con sus anteojos sobre la nariz y su bolsa al lado. Las calzas de su juventud, que ha conservado cuidadosamente, serían un mundo de anchas para sus magras canillas, y su fuerte voz viril, convertida de nuevo en atiplada de niño, emite ahora sonidos de caramillo y de silbato.  
(Luis Astrana Marín)

2. La sexta edad muestra con sus pantuflas a Pantalón enjuto con anteojos sobre la nariz y su bolsa en el costado; sus calzas juveniles, que ha conservado bien, le quedan anchas en su piernas escuálidas, y su gran voz viril, que atipla como un niño, suena a caramillo y a flauta.  
(Manuel Ángel Conejero)

Ambos traductores usan el sustantivo “Pantalón” con mayúscula indicando en la página que se trata de un nombre propio; sin embargo, Conejero se vale de la nota a pie de página en su edición para aclararle al lector el origen italiano de este personaje y Astrana Marín prefiere evitarla al decir lo que es dentro del texto. Esta última táctica me ayudó como actriz y traductora a seguir adelante con la descripción física de Pantalón sin detenerme tanto a cuestionar qué o quién era; por lo que decidí seguir el mismo procedimiento de traducción y aclarar dentro del texto que es sólo un personaje: “La sexta edad/ muestra al personaje del enjuto Pantalón”. Al mencionar quién es, en el verso veintidós -después del encabalgamiento- comienzo a nombrar sus características y descripción física: “con pantuflas, sus anteojos sobre la nariz/ y su bolsa a un costado”. Para no perder la secuencia en su descripción y por el número de sílabas en las palabras tuve que agregar un verso heptasílabo y colocar ahí su tercera peculiaridad. Al leer estos versos en voz alta podemos ver que de nuevo la puntuación le ayuda al actor/lector a

modular su voz y a saber que después de la coma del verso veintidós puede hacer una breve pausa y leer de corrido las siguientes dos características físicas: “sus anteojos sobre la nariz/ y su bolsa a un costado”.

Después del punto y coma con el que finaliza esta segunda línea se puede ver que la descripción de las “calzas” abarca los siguientes dos versos: “las calzas juveniles, que ha conservado bien, / son un mundo inmenso para sus piernas escuálidas”. En el verso original: “His youthful hose, well saved, a world too wide/ For his shrunk shank” podemos identificar la aposición o información extra que aclara el estado en que se encuentran las calzas de Pantalón: “well saved”; frase que aparece entre dos comas. Como se puede ver tanto en las dos versiones a cotejar como en la mía se decidió mantener esta aposición, la cual se transformó en una cláusula subordinada al agregar el pronombre relativo “que” y especificar el estado de las calzas con el verbo “conservar” en el tiempo pretérito pluscuamperfecto del modo indicativo: “ha conservado”. Astrana Marín califica esta acción con el adverbio “cuidadosamente” y tanto Conejero como yo decidimos dejar el adjetivo “bien”. Con esta frase logré tener en mi versificación dos hemistiquios divididos por la coma, la cual nivela el número de sílabas al tener siete al inicio del verso y siete más al final con los acentos fuertes en la sexta y decimotercera sílabas: “sus calzas juveniles, (cesura) que ha conservado bien”. Esta coma o pequeña pausa le indica al actor/actriz que la siguiente información nos aclara –como lo hemos podido ver- el estado de las calzas de Pantalón, las cuales “ha conservado bien”. Al haber aumentado más palabras para una sola frase compuesta por dos palabras monosílabas en inglés, el número de sílabas que necesitaba se ajustó totalmente en mi versión; sin embargo, tuve que continuar la idea de esta cuarta característica en la línea consecutiva.

Para esta peculiaridad, Shakespeare usa la asonancia en las palabras “a world too wide/ for his **shrunk shank**”, y al quererle dar una semejanza a este recurso literario logré, primero que nada, volver a usar el sustantivo “mundo” que aparece en la primera línea de Jaques y luego transformar el adjetivo “wide” por la palabra “inmenso” y repetir así el sonido de la consonante “**m**” en el verso: “son un **m**undo **in**menso para sus piernas escuálidas”. Con estas dos palabras pude conservar la hipérbole<sup>63</sup> del texto original al

---

<sup>63</sup> Según Helena Beristáin en su Diccionario de retórica y poética, p. 251, la hipérbole es: “[una]exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender lo verosímil, es decir, de rebasar hasta lo increíble el ‘verbum proprium’, pues la hipérbole constituye una

exagerar la imagen que describe las calzas de Pantalón parecidas a un “mundo inmenso” contrapuesto con sus “piernas escuálidas y delgadas”. A mi parecer, el objetivo dramático de este recurso literario es causar en el actor/lector y el espectador una fuerte impresión en la forma en que Jaques describe al sexto personaje, sin olvidar –al repetir el sustantivo “mundo”- lo que desde un principio dijo: “El mundo es un gran escenario” y éste es, en sí, uno de los papeles que representa el hombre en su momento de actuar en escena y en su propia vida, quedándole las calzas más grandes y anchas a sus piernas como parte de su vestuario.

Por otro lado, con el verso veintiséis podemos ver que Jaques termina de describir a Pantalón al decirnos: “y su vozarrón viril, que atipla como un niño, / suena a flauta y caramillo”. En el verso original Shakespeare usa la frase: “Turning again toward childish treble, pipes/ And whistles in his sound.” Dentro de la transformación que sufre la voz de Pantalón podemos notar que el dramaturgo especifica que ésta vuelve al tono agudo infantil o, como lo traduce Astrana Marín, “[se convierte] de nuevo en atiplada de niño”. No obstante, ésta es la idea “literal” que proyecta el texto original y como traductora –para mantener en la línea el número de sílabas que rige mi versión- tuve que ser más precisa en la interpretación de esta acción y buscar alguna frase que contemplara las siete sílabas que me faltaban; así que al cotejar la versión de Conejero, su táctica en transformar la acción en gerundio por el verbo “atiplar” en el tiempo presente del modo indicativo, seguida del pronombre relativo “que” me pareció una excelente idea a seguir. Después de esta cláusula subordinada escrita entre comas: “que atipla como un niño”, por cuestiones sintácticas fue necesario escribir la acción de la cláusula principal al decir que su voz: “suena a flauta y caramillo”. Al compararla con el texto original: “pipes/ And whistles in his sound” se ve que tanto Conejero como yo usamos la transposición<sup>64</sup> como procedimiento de traducción, al sustituir una parte del discurso por otra (en este caso, esa parte fue el sustantivo “sound” del complemento por su verbo en presente del modo indicativo “suena”) sin cambiar tanto el sentido del mensaje original. A mitad de este verso veintisiete comienzo la séptima edad con la frase: “La escena final”.

---

intensificación de la ‘evidentia’ en dos posibles direcciones: aumentando el significado (“se roía los codos de hambre”), o disminuyéndolo (“iba más despacio que una tortuga”), por ejemplo.”

<sup>64</sup> En el libro Manual de traducción (Inglés/ Castellano) de Juan Gabriel López Guix y Jacqueline Minett Wilkinson, p. 261, este término se refiere a “la modificación de la categoría gramatical de una parte de la oración [que realiza el traductor] sin que se produzca ninguna modificación del sentido general.”

Esta escena cubre los tres versos y medio que finalizan el pensamiento original e irónico de Jaques al decir: “Last scene of all, / That ends this **strange eventful** history, / Its second childishness and mere oblivion, / Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.” Con toda esta oración subordinada podemos constatar la tercera parte que concluye la división del parlamento largo que menciona John Barton. Este último bloque cierra el ciclo evolutivo del hombre al llegar a la vejez, o bien, a la segunda infancia y al mero olvido. En mi versión volví a tomar en cuenta la connotación que le da Alexander Schmidt al adjetivo “strange” en este contexto, al considerarlo como “extraordinary, enormous, peculiar, remarkable or singular”,<sup>65</sup> y en relación con el siguiente adjetivo “eventful” que califica a toda esta historia, más que interpretarlo de forma literal y traducirlo como “historia llena de acontecimientos”, opté por buscar algún sinónimo en inglés que cubriera una sola palabra de cuatro sílabas en español para completar mi versificación, y al toparme con el diccionario *Random House Roget’s Thesaurus* aparecieron los siguientes sinónimos: “notable, memorable, exciting or unforgettable”.<sup>66</sup> La connotación que creí más apta para este contexto fue el adjetivo “memorable”:

27.	La escena <b>final</b> ,	000 00	(acento 13ª sílaba)
28.	que acaba esta historia singular y memorable,	000000 000 0 0000	(acentos 5ª y 13ª sílabas)
29.	simboliza la segunda <b>infancia</b> y el mero olvido,	0000 0 00000 0000	(acentos 9ª y 13ª sílabas)
30.	ya sin ver, ya sin <b>dientes</b> , ya sin gusto, ya <b>nada</b> .	0 0 0 0 0 00 / 0 0 00 0 00	(acentos 6ª y 13ª sílabas)

Con este séptimo bloque podemos notar que todo lo estudiado en este capítulo se puede resumir en algo “singular” y “memorable”. Singular en la forma tan trivial e irónica en que este personaje melancólico describe las siete etapas del hombre –conectadas a su temperamento y carácter frío y seco, según la cosmovisión isabelina- al considerar sólo lo vano y común de éste; y memorable por la forma tan auténtica y persuasiva de describirlas. En el penúltimo verso decidí comenzar con el verbo “simbolizar” en el tiempo presente del modo indicativo, tomando la secuencia de la cláusula principal que inicia en la línea veintisiete, para ganar terreno en el verso alejandrino y no ser tan literal –como Astrana Marín o Conejero- en traducir el verbo “to be” por la monosílaba “es”:

1. En fin, la última escena de todas, la que termina esta extraña historia llena de acontecimientos, es la segunda infancia y el total olvido, sin dientes, sin ojos, sin gusto, sin nada. (Luis Astrana Marín)

<sup>65</sup> Alexander Schmidt, *op.cit.* (Tomo II), p. 1132.

<sup>66</sup> *Random House Roget’s Thesaurus*, p. 199.

2. [y a flauta.] Y la escena final	(8+1=9 sílabas)
-con la que termina esta historia azarosa-	(12 sílabas)
<u>es</u> la segunda infancia o el olvido,	(10 sílabas)
<u>ciego</u> , <u>desdentado</u> , <u>sin</u> paladar, <u>sin</u> nada.	(13 sílabas)
(Manuel Ángel Conejero)	

En ambos traductores el verbo “es” se puede justificar debido al verso libre que usa Conejero o a la literalidad a la que Astrana Marín se sujeta en la prosa; sin embargo, en mi versión consideré apto cambiar ese verbo, ya que en todo el contexto del parlamento se ha manejado de principio a fin la analogía entre la vida y el teatro mismo, y cada personaje simboliza o representa alguna etapa de la vida. Cada edad –como se ha podido notar– ejemplifica una etapa evolutiva del hombre al comenzar con la *infancia*, la cual la representa el niño y el triste escolar; seguida de la *adolescencia* y la *juventud* que encarnan el amante y el soldado, luego pasamos a la *madurez* con el juez y el personaje del enjuto Pantalón y terminamos el ciclo de vida con la *vejez* y el mero olvido.

Para culminar con todo este parlamento largo podemos ver que Shakespeare usa la imperiosa repetición de la preposición “sans” en la última línea: “**Sans** teeth, **sans** eyes, **sans** taste, **sans** everything.” Este recurso me trae a la mente el final de uno de los sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz, el poema 145 titulado *A su retrato*, en donde todo lo que describe se vuelve al final en “nada”:

Este, que ves, engaño colorido,  
que del arte ostentando los primores,  
con falsos silogismos de colores  
es cauteloso engaño del sentido:  
    éste, en quien la lisonja ha pretendido  
excusar de los años los horrores,  
y venciendo del tiempo los rigores,  
triunfar de la vejez y del olvido,  
    es un vano artificio del cuidado,  
es una flor al viento delicada,  
es un resguardo inútil para el hado:  
    es una necia diligencia errada,  
es un afán caduco y, bien mirado,  
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.<sup>67</sup>

Para Sor Juana, según Margaret Sayers, la belleza no es eterna, al igual que la vida misma. Tanto el retrato como la persona que aparece en él es: “engaño del sentido, es artificio, es flor, es resguardo inútil, es diligencia errada, es afán caduco –y concluye en ser-

cadáver, polvo, sombra y nada”, envuelto –como lo menciona la poetisa- en falsos silogismos de colores. Este mismo razonamiento deductivo riguroso de la vida se ve reflejado en la culminación de las siete etapas del hombre y, como traductora y actriz, para darle una equivalencia al poder rítmico con el que el dramaturgo cierra el argumento de Jaques al repetir cuatro veces la preposición “sans”, decidí no ser tan literal como en la prosa de Astrana Marín ni usar los adjetivos “ciego” y “desdentado” como lo hizo Conejero, sino tomar en cuenta la conjunción distributiva “ya” que connota una razón concluyente e irrefutable en el texto al decir que la escena final “simboliza la segunda infancia y el mero olvido,/ **ya sin ver, ya sin dientes, ya sin gusto, ya nada.**”

Como toque característico de los Siglos de Oro de la lengua española, notemos que en su soneto los ojos de Sor Juana están puestos en la palabra “nada”, ya que comienza a desglosar toda una idea que concluye en un cero absoluto. Durante el estudio de este poema, Margaret Sayers nos dice: “[Sor Juana] is making time in the five lines preceding the final line, letting rhyme and rhythm and repetition bear her toward the culmination of the poem... ‘Éste...es cadáver, es polvo, es sombra, es nada’”.<sup>68</sup> Algo similar ocurre en el fragmento que estamos estudiando, Jaques da al principio la analogía entre la vida y el teatro y durante el desglose de las siete edades sus ojos también están puestos, como en Sor Juana, en concluir con la palabra “nada” o con la frase “sans everything” y aquí, según las características de este personaje melancólico, “El mundo es... ya nada”. Durante el desarrollo de las siete edades, podemos ver que Shakespeare también maneja la asonancia y la repetición de palabras y adverbios en el texto para llegar así a una culminación rítmica (con respecto a la forma métrica del parlamento) y a la escena final (con respecto al contenido). Así pues, al concluir estas treinta líneas con la repetición de la conjunción “ya” y la preposición “sin” podemos constatar que traté de cerrar mi versificación alejandrina con dos hemistiquios con acentos fuertes en la sexta y decimotercera sílabas: “ya sin ver. ya sin **dientes**, (cesura) ya sin gusto, ya **nada**” buscando atraer la atención del público como actriz y cerrar rítmicamente todo el pensamiento de Jaques con un razonamiento deductivo riguroso de la vida que finaliza con la “nada”.

---

<sup>67</sup> Soneto que tomo del ensayo crítico de Margaret Sayers Peden titulado “Building a Translation, the Reconstruction Business: Poem 145 of Sor Juana Inés de la Cruz “en The Craft of Translation de John Biguenet y Rainer Schulte, pp. 13-27.

<sup>68</sup> Idem.

Ahora bien, después de todo este estudio métrico y rítmico de la forma en que Shakespeare escribe y nos da en su contenido una secuencia de vida que se convierte al final en “nada”, la pregunta clave a seguir es: ¿cómo darle vida a estas palabras y tratar de actuarlas frente a un grupo de espectadores? No hay que olvidar el consejo que Cicely Berry le da a los actores citado casi al final del primer capítulo de este trabajo, en donde no debemos precipitarnos ante la información que se va a decir. Para lograrlo es necesario observar la estructura del fragmento en cuestión, por más corta o larga que sea, y analizar el contenido de las palabras que manifiestan el pensamiento del personaje. En la práctica, los ejercicios de movimiento entre dos puntos cada vez que aparece un signo de puntuación, o bien, a cada cambio de idea marcado por el punto y seguido serán indispensables para que el actor/actriz vislumbre lo que es información y perciba las imágenes que proyecta el texto. Según la profesora Berry toda estructura de un parlamento depende de:

1. How the metre is disposed within a line, and how the sense stress works with the metre stress.
2. The through energies of line, thought phrase, and whole thought structure. We have to be aware of how each of those three contributes to the movement forward.
3. How the thoughts are broken up, be in prose or verse, is directly related to the emotional state of the character.
4. The substance of the word –i.e., the number of syllables, the length of vowels and the quantity and type of consonants; all this within one line gives it its particular character, and this tells us of the quality of the thought.
5. The use of antithesis, and how this sets up the parameters of the thought.
6. The logic of imagery, and how the finding of the image is directly related to where the character is placed in terms of the laws and structure of his particular world, and of nature. And also how very often there is a ladder of imagery set up which leads us through a scene or part of a scene.
7. How, nearly always, the statement of the premise is made at the beginning of the speech. The opening out of the theme then follows in a kind of debate, and some conclusion is reached.
8. The tempo of the whole, which is governed by the matter in hand, the debate.<sup>69</sup>

Hasta ahora hemos podido constatar estos ocho puntos reflejados en la estructura de los cuatro parlamentos en ambos capítulos; vimos cómo los acentos fuertes se dan gracias al sentido de cada palabra y a la entonación que el actor/actriz le da según el contexto del fragmento a representar. Notamos que, gracias a los signos de puntuación –tanto en el verso original, como en mi traducción- la distribución de las ideas le marca al actor/actriz los lugares en donde se puede detener a respirar, o bien, puede leer de corrido el pensamiento mediante los encabalgamientos señalados al final de los versos, acto que le ayudará a

---

<sup>69</sup> Cicely Berry, *op.cit.*, p. 229.

regular el movimiento de las líneas hasta toparse con el punto final del texto y concluir con la idea general. Pudimos constatar lo que estos profesores “extra-ordinarios” nos dicen acerca del rompimiento de una idea a expresar; es decir, cada vez que había un cambio abrupto en el ritmo de las palabras o el pensamiento necesitaba de una breve pausa para continuar en la misma línea o en la siguiente, se relacionaba totalmente con el estado emocional del personaje y sus propias características en el contexto de la obra, además de ser indicaciones escénicas escritas por el autor entre líneas. Vimos, pues, la sustancia misma de la palabra en el verso; es decir, todo pensamiento distribuido en pentámetros, por lo general, yámbicos que Shakespeare expresa en su verso blanco se transformó en versos alejandrinos y unos cuantos hemistiquios de siete sílabas, en donde traté de respetar el valor sintáctico que le daban a cada frase. Notamos la calidad del pensamiento en los personajes y su estilo retórico de persuadir a su interlocutor a través de analogías, asonancias y repetición de palabras en el texto. Como traductora identifiqué la importancia de cada palabra, tanto en su forma individual como en el contexto, al saber que era indispensable respetar todo y transformarlo a la lengua de llegada.

El uso de la antítesis en el primer fragmento del duque marcó los parámetros de su pensamiento al darnos las cualidades que ve en el bosque como exiliado contrapuestas a lo que vivió en la corte. Al dirigirnos a este segundo capítulo observamos los contrastes que hay en la forma de ver la vida en Jaques y el propio duque. Percibimos hasta cierto punto la secuencia de imágenes que proyecta el filósofo en su parlamento, conectadas a su naturaleza “melancólica” con la que ve el mundo a su alrededor. Gracias a la distribución de sus ideas reguladas por los signos de puntuación pudimos notar la estructura misma de su pensamiento, al distinguir la premisa, o el fundamento de su reflexión al comienzo del texto, seguida de su desarrollo dividido en siete partes hasta llegar a una conclusión rotunda. No obstante, para saber cómo alcanzar ese “tempo” al que Cicely Berry se refiere en el octavo punto y poder sentir como actores el ritmo de las palabras en mi versión del fragmento de Jaques, tomemos como punto de partida lo que John Barton nos dijo páginas atrás con respecto a la dificultad que presenta un soliloquio, o bien, un parlamento tan largo como éste.

El objetivo al que el actor/actriz debe llegar para actuar este fragmento es capturar, primero que nada, la atención del público evitando generalizar las palabras y decir el texto

de corrido. Según el profesor Barton, para que el actor/actriz logre persuadir al espectador de que se interese en escuchar el mensaje que va a proyectar, éste(a) debe descubrir durante su exploración previa al montaje lo que línea a línea el personaje le va diciendo; es decir, debe examinar, como si fuera la primera vez que lo hace, el lenguaje del texto y hacer que los espectadores sientan que las palabras cobran sentido en sus oídos.

Como ejemplo vivo a seguir tenemos al actor Richard Pasco, quien personifica a Jaques, y a Tony Church como el duque, durante la proyección de uno de los nueve capítulos televisivos del programa *Playing Shakespeare (An LWT production for Channel 4)* titulado *Set Speeches and Soliloquies: Taking the Audience with You*, transmitido por el Canal 22 de la televisión mexicana en los años noventa.<sup>70</sup> En ese programa vemos a John Barton dirigiendo a un grupo de actores de la RSC con textos shakesperianos puestos a prueba frente a un público en el estudio de televisión. Para tratar este tema y analizar la estructura de los parlamentos largos, el profesor le pide a estos dos actores decir las famosas líneas de Jaques precedidas por el planteamiento del duque. En escena ambos actores comienzan a decir los textos con calma y sin que nada ni nadie los apesure, como si fuera la primera vez que exploran el texto en inglés. Obviamente ambos reaccionan a lo que segundos atrás el profesor les dice con respecto a la división de un parlamento largo, o en este caso, “set speech”: “[Don’t forget that, in this particular case,] the first two lines respond to something the Duke has said. The bulk of the speech explores the subject and the last sentence resolves it.”<sup>71</sup> Con esto en mente, Tony Church parado en el proscenio inicia las cuatro líneas del duque mayor:

DUKE (*Tony Church*): Thou seest we’re not all alone unhappy. (*pausa*)  
This wide and universal theatre  
Presents more woeful pageants than the scene  
Wherein we play in. (*Al llegar a la última palabra, Richard Pasco parado detrás de él con un cigarrillo en la mano reacciona automáticamente a este planteamiento y le responde:*)  
JAQUES (*Richard Pasco*): All the world’s a stage, (*pausa*)  
And all the men and women (*pausa*) merely players. (*pausa*)

---

<sup>70</sup> Programa televisivo titulado Playing Shakespeare (Cómo actuar a Shakespeare) con la Royal Shakespeare Company, presentado y escrito por John Barton, subtítulo por Intertrack S.A. de C.V., con la colaboración de Ana Elena González T. para la Televisión Metropolitana S.A. de C.V., Canal 22. Actores principales: Peggy Aschroft, Tony Church, Sinead Cusack, Judi Dench, Susan Fleetwood, Mike Gwilym, Sheila Hancock, Lisa Harrow, Alan Howard, Ben Kingsley, Jane Lapotaire, Barbara Leigh-Hunt, Ian McKellen, Richard Pasco, Michael Pennington, Roger Rees, Norman Rodway, Donald Sinden, Patrick Stewart, David Suchet y Michael Williams, dirigido por John Carlaw y producido por Andrew Snell para la London Weekend Television, Channel 4, Londres, 1983.

<sup>71</sup> Cf. Ibid., pp. 88-89.

They have their exits (*pausa*) and their entrances, (*pausa*)  
 And one man in his time plays many parts, (*pausa*)  
 His acts being (*enfaticando*) seven ages. At first, (*pausa*) the infant,  
 (*con asco en su rostro*) Mewling and puking in the nurse's arms. (*pausa*)  
 Then the whining schoolboy, (*pausa*) with his satchel  
 And shining morning face, (*pausa*) creeping like snail, (*pausa*)  
 Unwillingly to school. (*Mueve su cigarrillo al momento de hablar*) And then the lover, (*pausa*)  
 (*abriendo su boca para la pronunciación del verbo "sigh" /saɪ/*) Sighing like furnace, (*pausa*)  
 with a woeful ballad  
 Made to his mistress' eyebrow. (*pausa*) Then a soldier, (*pausa*)  
 Full of strange oaths and bearded like the pard, (*pausa*)  
 Jealous in honour, (*pausa*) sudden and quick in quarrel, (*pausa*)  
 Seeking the bubble (*enfaticando*) reputation  
 Even in the cannon's mouth. (*fuma su cigarrillo*) And then the justice, (*pausa*)  
 (*se mira su vientre*) In fair round belly with good capon lined, (*pausa*)  
 With eyes severe and beard of formal cut, (*pausa*)  
 Full of wise saws and modern instances; (*pausa*)  
 And so he plays his part. (*pausa*) The sixth age shifts  
 Into the lean and slippered (*enfaticando*) pantaloon, (*pausa*)  
 (*se toca sus anteojos*) With spectacles on nose (*pausa*) and pouch on side; (*pausa*)  
 (*se mira los pies*) His youthful hose, (*pausa*) well saved, (*pausa*) a world too wide  
 For his shrunk shank, (*pausa y se toca la garganta*) and his big manly voice,  
 Turning again toward childish treble, (*pausa e imita el sonido*) pipes  
 And whistles in his sound. (*pausa*) Last scene of all, (*fuma de nuevo*)  
 That ends this strange eventful history, (*pausa*)  
 Is second childishness (*con tristeza y desconsuelo*) and mere oblivion, (*pausa*)  
 Sans teeth, (*pausa*) sans eyes, (*pausa*) sans taste, (*pausa y enfaticando*) sans everything.

Al finalizar de esta forma el parlamento largo, John Barton lo felicita por la medida y la fragmentación con la que lo actuó, diciéndole: "You certainly made me feel I hadn't heard that before. [Richard Pasco:] Very broken up though, wasn't it? [John Barton:] Very broken up. But you made me feel I was hearing it for the first time and you certainly made me listen as an audience."<sup>72</sup> Y es así como podría funcionar este parlamento original en los labios de un actor/actriz de habla inglesa frente al público; sin embargo, ¿qué sucede con mi versión y proposición en versos alejandrinos?

Tomando como base esta experiencia visual y auditiva en actores expertos de la RSC, confirmo una vez más que la estructura de un parlamento, sin importar su longitud, debe ser explorada por el artista poniendo especial cuidado en la puntuación y la construcción de las ideas. Aquí pudimos ver que la mayoría de las pausas que hace Richard Pasco coinciden con la distribución de las ideas separadas por los puntos y las comas escritas en la página por el editor. No obstante, en el video se puede observar que en cada

---

<sup>72</sup> Idem.

cambio de idea, o bien, en la enumeración de las siete edades, el actor juega con sus movimientos y el objeto en su mano para modular el ritmo de los versos, tomar aire en los lugares clave y completar la idea a expresar. Esta es la reacción de un actor, cuyo único medio de exploración es su cuerpo y su mente, dejando el texto atrás y enfrentándose cara a cara con el público. De esta forma deseo poner a prueba mis versos alejandrinos, tomando en cuenta los ocho pasos que menciona Cicely Berry y el objetivo central de John Barton en hacer que el público avance con las líneas que expresa Jaques sin perder de vista la fragmentación y medida con la que se podrían decir y actuar en escena. El esquema métrico y rítmico que proporcioné páginas atrás le servirá de mucho al actor/actriz que desee actuar este parlamento largo, ya que la medida adecuada de sílabas, palabras, parlamentos, movimientos en acciones, junto con su ritmo claro, es de profundo significado para el actor.

Según Constantin Stanislavski, “la cadencia-ritmo posee el poder mágico de afectar la disposición interior del actor. [Ésta] excita no sólo su memoria emocional, sino también trae a la vida su memoria visual y sus imágenes.”<sup>73</sup> Para que esta cadencia-ritmo surja en el actor, éste debe sentir y oír en su interior los acentos fuertes que el texto le va proporcionando al momento de reproducirlo en escena. Para Stanislavski la acentuación es un dedo que señala y singulariza la palabra clave, el punto culminante del subtexto y confirma, a su vez, que todo actor tiene planos de expresión oral que crean una perspectiva en la frase, al decimos:

Las palabras más importantes destacan, definidas más vívidamente en el primer término del plano del sonido. Las palabras menos importantes crean una serie de planos más profundos... El punto esencial no es tanto el volumen, como la cualidad del acento. El acento puede combinarse con la entonación, ésta dará color a una palabra con matices variados de sentimiento: acariciador, malicioso, irónico, un toque de desprecio, respeto. La coordinación es la integración armoniosa de grados de volumen de acentuación, con el propósito de hacer destacar ciertas palabras. Otro método de énfasis para una frase clave es cambiar la cadencia y el ritmo... Toda expresión oral es música. Para el actor, una palabra no es nada más un sonido; es la evocación de imágenes y su trabajo es instilar o verter sus visiones internas a otros y transmitir las en palabras.<sup>74</sup>

Así pues, pongamos a prueba la estructura de mi propia versión al español, considerando todo lo estudiado en estos capítulos, junto con la perspectiva de Stanislavski en relación a los acentos en palabras clave:

---

<sup>73</sup> Cf. Constantin Stanislavski, *Formación de un personaje*, apud *Manual del actor* (Recopilación de Elizabeth Reynolds Hapgood), Traducción de René Cárdenas Barrios, México, Ed. Diana, p. 36.

*Entran a escena el Duque Mayor y Jaques, situados en el bosque de Arden.*

DUQUE MAYOR: (a Jaques) Ya **ves** que no somos los únicos desdichados: (pausa) este gran **teatro** que representa el universo exhibe espectáculos más **tristes** que la escena en donde actuamos. (Ante este planteamiento, Jaques responde:)

JAQUES: El **mundo** es un gran escenario (pausa) y los hombres y **mujeres** (pausa) son simples **actores**. (pausa) Tienen sus respectivos **mutis** y sus **entradas**, (pausa) y un hombre en su **momento** (pausa) actúa varios **papeles**. (pausa) (Comienza su desarrollo:) Sus actos son (enfaticando) **siete edades**: (pausa) primero es el **niño** que llora y **vomita** en los brazos de la **nodriza**. (pausa) (se escucha la asonancia interna en las vocales "i/a") Luego, el triste **escolar** (pausa) con su mochila y **radiante** **rostro** matutino que, (pausa) cual caracol, (pausa) se **arrastra** de mala gana a la **escuela**. (pausa) (se escucha la repetición en la "r") Después, el **amante** (inhala y al exhalar enfatiza el diptongo "ue" de la palabra "fuelle") que suspira como un **fuelle**, (pausa) entonando una **triste balada** a las cejas de su **adorada**. (pausa) (se oye la asonancia en la terminación "-ada") En **seguida**, (pausa) un soldado **henchido** de promesas **peculiares**, (pausa) (se toca la barba) con barbas de **leopardo**, (pausa) **celoso** en el **honor**, (pausa) (se siente la asonancia en las vocales "o o") **pronto** y **presto** a **pelear**, (pausa) (se oye la repetición en la consonante "p") tras la burbuja de **aire** de la (enfaticando) **reputación** hasta en la boca del **cañón**. (pausa) Más tarde es el **juez** (pausa) (se mira el vientre) de panza bien **redonda**, (pausa) llena de un buen **capón**, (pausa) (se oye la rima interna en la terminación "-ón") con mirada **severa** y la barba bien **cortada**, (pausa) lleno de sabias **máximas** y dichos **comunes**: (pausa) así representa su **papel**. (pausa) (cambia de posición) La sexta **edad** muestra (enfaticando) al **personaje** del enjuto **Pantalón** (pausa) con **pantufas**, (pausa) (si trae puesto lentes, los toca) sus **anteojos** sobre la **nariz** y su bolsa a un **costado**; (pausa) (se mira los pies) las calzas **juveniles**, (pausa) que ha conservado **bien**, (pausa) son un **mundo inmenso** para sus piernas **escuálidas**, (pausa) (se oye la repetición de la consonante "m") y su **yozarrón viril**, (pausa) (se siente la repetición en la consonante "v") que atipla como un **niño**, (pausa) suena a flauta y **caramillo**. (enfaticando la asonancia de la "i/o") (pausa) La **escena final**, (pausa) que acaba esta historia singular y memorable, (pausa) simboliza la segunda **infancia** (con tristeza y desconsuelo) y el mero **olvido**, (pausa) ya sin ver, (pausa) ya sin **dientes**, (pausa) ya sin gusto, (pausa) (con énfasis rotundo) **ya nada**. (Ambos actores salen de escena)

Ésta es sólo una propuesta de cómo se podría actuar y trabajar el parlamento del filósofo y su interlocutor, tomando en cuenta dos aspectos: durante la exploración del texto,

<sup>74</sup> *Ibid.*, pp. 10 y 52.

la distribución de las ideas del personaje marcadas por los signos de puntuación en la página le pueden señalar al actor/lector los lugares en donde podría respirar, modular su voz o leer de corrido y, durante la representación sin texto en la mano, sus movimientos en escena pueden reemplazar lo estudiado gráfica y estructuralmente al tener contacto con su propio cuerpo, o bien, como lo hizo Richard Pasco, con algún objeto cercano a él. El objetivo, como lo marca el actor y director ruso, es evocar las imágenes que el texto le transmite y transformar toda palabra o frase en un mensaje armonioso para el espectador. Ese mensaje o esa idea se debe regular con los distintos grados de volumen de acentuación que el actor/actriz le dé a las palabras, según lo dicte su sentido común y la intención que el mismo texto le propone. Aquí se pudo oír o sentir que, en gran parte de las palabras clave del fragmento en español, la asonancia interna y la repetición de ciertas consonantes resaltó, ayudándole pues a enfatizarlas y a darles un efecto dramático, o bien, a cambiar su entonación y así regular su cadencia-ritmo con un tono de tristeza, de melancolía y unos cuantos matices satíricos e irónicos en su interior.

Otra propuesta que cabe no sólo en este parlamento de Jaques o en el del duque, sino en cualquier otro a estudiar y analizar en su forma y contenido sin importar el autor ni la época, es el ejercicio –de manera individual o grupal- de desplazamiento entre dos puntos, dado por Cicely Berry a cada cambio de idea marcado por el punto y seguido en el texto. Si el actor/actriz que desee explorar este fragmento largo se traslada de un punto A al punto B cada vez que aparece este signo, se dará cuenta de la gran longitud del texto formado por nueve oraciones, siendo las dos primeras la respuesta de Jaques ante el planteamiento previo del duque y las siete restantes, el desglose de su pensamiento y conclusión con la “nada”. En este caso, lo más importante a considerar es que el actor/actriz combine a su gusto la acentuación de las palabras clave en el fragmento con un tono taciturno y, hasta cierto punto, afligido con algunos toques burlescos y mordaces regulados por su entonación, según se lo vaya dictando el contexto. No debe olvidar que todo gira en torno al ritmo y a la cadencia que el verso le va dando, sin caer tanto en la exageración de su volumen frente al público, para que de este modo toda visión interna que le vaya surgiendo pueda ser proyectada oralmente al espectador y éste avance con él durante la representación. Según Stanislavski: “el público [le] proporciona [al actor su] acústica espiritual como un tornavoz que [le] devuelve emociones humanas, vivientes... La cuestión

no está en la potencia de un efecto, sino en su calidad, y aquí, el propósito de un actor no es causar una impresión fugaz en el público. Es, en sí, mucho más valioso tener un público silencioso y observador que recibirá en escena una impresión duradera.”<sup>75</sup>

Así pues, con tantas páginas llenas de análisis métrico, rítmico y contextual tanto en la lengua original de Shakespeare como en mi propia versión de estos parlamentos envueltos en varias propuestas prácticas relacionadas con la actuación, es momento de pasar ya a la conclusión de todo este trabajo técnico, teórico y, dentro de la práctica, actoral. ¡Que lo disfruten!

---

<sup>75</sup> Constantin Stanislavski, Un actor se prepara, p. 166.

# CONCLUSIONES

Partiendo de la idea universal que expresa Shakespeare a través de uno de sus personajes, sabemos en carne propia que la vida es un teatro. Como seres humanos tenemos por naturaleza un contacto interno con nuestros sentimientos; al convivir con el mundo exterior nos relacionamos con las demás personas y actuamos en una dualidad: somos observadores e intérpretes de nuestros propios actos y somos, a su vez, observados e interpretados por terceras personas. Nos movemos y pensamos de manera individual; no obstante, interactuamos en grupo para relacionarnos los unos con los otros en sociedad. Todo gira en torno a nuestra propia persona que, mediante la palabra, los gestos, el movimiento, nuestro cuerpo, el ruido y el silencio que producimos nos hacemos ver y entender y somos escuchados en el exterior. Desde mi perspectiva, así se maneja a muy grandes rasgos la analogía entre la vida y el teatro mismo. En este último se deben establecer tres conexiones de manera simultánea y en perfecta armonía: los vínculos entre el actor y su vida interior, entre el actor y sus compañeros en escena y entre el actor y el público. En la primera relación el instrumento básico del actor/actriz es el texto al que va a transformar en hechos; gracias al conjunto de palabras e ideas, éste(a) va conociendo al personaje al que va a interpretar y según el análisis que haga en forma individual, en mesa redonda con el director y el resto de la compañía, y a raíz de su propia experiencia en los ensayos, se irá “relacionando” con aquel ser inanimado (im)preso en las páginas. Su objetivo será liberarlo y darle vida. Para Stanislavski, vivir un papel ayuda al artista a realizar uno de sus objetivos principales al decirnos:

Su misión no es meramente presentar la vida externa de su personaje. Debe adaptar sus propias cualidades humanas a la vida de su otra persona y verter en ella toda su propia alma... Un artista toma lo mejor que tiene en sí y lo lleva al escenario. La forma variará de acuerdo con las necesidades de la obra, pero las emociones humanas del artista permanecerán vivas y no se podrán reemplazar por ninguna otra cosa. Por lo tanto, no importa cuánto actúe usted, cuántos papeles interprete, nunca debe permitirse ninguna excepción a la regla de usar sus propios sentimientos. Salvini dijo: ‘El gran actor... debe sentir lo que está representando... no sólo una o dos veces mientras está estudiando su parte, sino en cada actuación, en mayor o menor grado, no importa que sea la primera o la milésima’.”<sup>76</sup>

En mi experiencia como actriz pude constatar este pensamiento stanislavskiano. El profesor Ibáñez nos decía que, como actores, debíamos experimentar un proceso de conocimiento y apertura de nuestro propio ser para que, mediante ejercicios de relajación, respiración, vocalización y contacto con nuestro cuerpo al decir las líneas de memoria de

cualquier fragmento, las palabras de ese otro “yo” cobrarán sentido en nuestro propio “yo”. Era un trabajo de exploración que nos llevaba meses elaborar, el propósito era luchar con las palabras y su significado; éste iba emergiendo del texto lentamente a fuerza de tentativas y con el tiempo el texto cobraba vida gracias a los detalles. Este trabajo radica en esos detalles a los que el profesor se refería; es decir, el texto o cualquier fragmento, por corto o largo que sea, necesita ser estudiado en su forma y en su contenido. Como actores tenemos el compromiso de conocer a fondo lo que vamos a interpretar aunado a las características dramáticas y contextuales del personaje que las dice y aquí, parte de mi objetivo como actriz y traductora, es ofrecerle a mis compañeros actores el modo de abordar un texto shakesperiano.

Después de que el actor/actriz se llega a familiarizar con su otro “yo”, el personaje comienza a tener vida dentro de su propio ser y las palabras –durante el proceso de conocimiento- cobran un sentido tal que le ayudan a poder ser proyectadas al público al que van dirigidas. No sólo el público es su principal objetivo; es decir, el (los) interlocutor(es), junto con sus compañeros en escena, también forman parte de la audiencia en el teatro. Para que el actor/actriz se pueda vincular con los otros actores en el escenario, el estudio previo que éste(a) haga de su personaje tendrá que ser lo más claro posible en escena para poder conectar sus propias palabras y acciones correspondientes a lo que se perciba –y a su vez reaccione- de las terceras personas que lo(a) acompañan. Todo esto debe ser un trabajo de equipo, en donde su herramienta principal es el texto mismo, ya que –gracias a los ejercicios individuales y en grupo que se hagan durante el periodo de ensayos, al trabajo de mesa con el director y a la construcción de los hechos, o bien, al montaje que vaya surgiendo- las palabras que partieron de un punto particular se irán transformando y conectando poco a poco hasta llegar a una idea general dada por el autor y, claro está, por el gusto y el visto bueno del director en escena.

A lo largo de los ensayos y del montaje previo a la representación de cualquier obra, podemos ver que el actor/actriz conoce a su personaje y lo comienza a relacionar y, a su vez, a vincular con todo lo que está a su alrededor –ya sea sus compañeros actores, la utilería necesaria, el vestuario, las luces, la escenografía, la música y la ambientación que se vaya dando- para que al final sea el público quien juzgue, y a su vez, disfrute el resultado

---

<sup>76</sup> Constantin Stanislavski, Manual del actor, p. 41.

de todo su esfuerzo. La relación que éste(a) tenga con el público se verá reflejada en la armonía que logre durante la representación; es decir, todo el proceso de estudio que se haga de la obra y la conexión dada con los compañeros en escena tendrá que “fluir” y cobrar vida y sentido a los ojos y el oído de los espectadores.

Para poder enlazar estos tres vínculos esenciales en el teatro con todo este trabajo en particular, pudimos ver en el primer capítulo la longitud, la estructura métrica y rítmica y el desglose de ideas que conforman el contenido del primer parlamento del duque mayor en escena, tanto en la lengua de partida como en la de llegada. Conocimos la forma de escribir de Shakespeare, notamos cómo en el mismo texto el autor nos susurraba la manera de decir las líneas del duque –“en un estilo tan dulce y apacible”- a través de la reacción de Amiens al oír la contraposición entre la vida de la corte y la del bosque. Nos dimos cuenta que al explorar la distribución de las ideas separadas por los signos de puntuación en mi versión, poniendo en práctica el ejercicio de desplazamiento entre dos sillars que nos recomienda la profesora Berry, el contenido de los dos textos y las palabras de ambos personajes cobraban significado y nos revelaban el optimismo de los exiliados ante “la tenacidad de la fortuna” o la desventura de su destierro.

En específico, surgieron tres imágenes clave en el primer fragmento: de la sexta línea a la onceava de mi versión vimos la personificación que hace el dramaturgo del viento al penetrar en el duque y hacerle ver la inclemencia del clima en el bosque; la segunda imagen, que va de la línea once a la trece, es la analogía que da al ver lo positivo de su desventura semejante a la joya preciosa que lleva el sapo en la cabeza -siendo tal vez sus ojos- dentro de su fealdad por naturaleza; y la tercera, que cubre los versos restantes, concluye en describir lo bueno que halla en las cosas del bosque. Todo el estudio métrico y rítmico del texto en inglés nos reveló lo complejo de estas imágenes que, al momento de traducirlas al español tomando en cuenta dos versiones más, se fueron aclarando gracias a la sintaxis que proporcioné regulada por la versificación alejandrina. Durante el proceso de traducción, estas imágenes metafóricas iban cobrando sentido en mí y mi deseo fue tratar de expresarlas lo más factible y fielmente posible para que como actriz también se le revelaran y aclararan al público al que van dirigidas.

En el texto original descubrimos el recurso literario de la asonancia que usa el autor continuamente al repetir el sonido de varias consonantes para darle un toque armonioso, melódico y dramático a las líneas del parlamento. Un ejemplo claro se pudo oír y sentir en la tercera imagen: “And this our life... / Finds tongues in trees, books in the running brooks, / Sermons in stones, and good in everything.” Aquí, cada medio relacionado con la literatura: “tongues”, “books”, “sermons” y “good” se conecta totalmente a cuatro elementos de la Naturaleza: “trees”, “brooks”, “stones” y “everything”, no solo en su sonido constante de la “t”, “b”, “s” y “g”, sino en la manera de identificar algo que tenga que ver con el don de la palabra y la forma de expresión oral y escrita con ciertos recursos naturales del bosque. Esta repetición despierta el interés del público en conectarse con el texto y el subtexto, y para mantener este efecto en mi versión traté de compensar esas consonantes por otras al cambiar el orden de las palabras: “Y nuestra vida.../ halla en los árboles lenguajes; en los arroyos, / registros; en las piedras, sermones y lo bueno/ en todas las cosas.” La “s” y la “r” resaltan al leer el texto en voz alta; sin embargo, la aparición de la preposición “en” al inicio de cada enumeración produce en el actor/lector el efecto de decir los versos pausadamente y destacar así cada elemento natural y literario.

Todo este proceso de repetir palabras o sonidos mediante ciertas consonantes evidentes en el texto ayuda visual y auditivamente al actor/lector a recordar los versos que va a representar y darles un toque dramático a través de sus gestos, de su voz o de su movimiento corporal y mantener así la atención del público al estar en escena. Esto se pudo ver en el fragmento original de Jaques interpretado por Richard Pasco, en donde su actitud seria y taciturna frente al público y su modo pausado de decir el texto, modulado por sus movimientos y el cigarrillo en la mano, ayudó al público a conectarse con las palabras y a recorrer con él un camino de más de veinticinco versos llenos de información y de una serie de descripciones repletas de imágenes. Algo similar quise lograr en mi propia versificación, el actor/actriz puede recorrer ese camino escrito en español de la misma forma que lo hizo este gran actor británico dirigido por John Barton; obviamente, no será con la misma fidelidad pero le servirá de modelo a seguir y, gracias a las cesuras que dividen ciertos hemistiquios y a la repetición de algunas terminaciones o consonantes en varios versos de mi versión, el mismo efecto dramático se podrá aplicar.

Al leer una y otra vez los dos fragmentos del primer capítulo y los otros dos del segundo, el actor/actriz que desee darles vida en escena podrá verter en ellos su propia alma, tal y como lo manifiesta Stanislavski; o bien, después de conocer las características del duque mayor como personaje secundario, la fidelidad de sus seguidores como Amiens y la apatía y pesimismo de Jaques ante la vida, podrá adaptar sus propias cualidades humanas a la vida y a las palabras que expresa su otro “yo”. Para ayudar al actor a encontrarse a sí mismo en su papel y el papel en sí mismo, Stanislavski nos recomienda: “[dejarlo] contestar con sinceridad la pregunta: ¿Qué haría yo aquí y en este momento, si tuviera que actuar en la vida real bajo circunstancias análogas a aquellas en las cuales está establecido mi papel?”.<sup>77</sup> En este aquí y ahora del duque mayor, lo que yo haría como actriz tomando en cuenta el contenido de mi propia versión al español es, primero que nada, identificarme como una persona de edad avanzada, rica y llena de poder, cuyo optimismo me mantiene con vida ante las circunstancias adversas de haber sido injustamente desterrada de mi propio reino por mi hermano menor. Mi optimismo se ve apoyado por la presencia de mi séquito y fieles seguidores, aunado a la libertad y a la tranquilidad que encuentro en el bosque donde ahora es mi nuevo hogar.

Basándome en el primer parlamento que digo en escena, la introducción me da la “voz de mando” para reflexionar y hacer reflexionar a mis compañeros que están en el escenario ante las ventajas que se pueden encontrar en la naturaleza del bosque. Las dos preguntas introductorias serán la clave de mi reflexión y la antítesis entre la vida de la corte y la del bosque tendrá que establecerse con claridad en el público y mis compañeros en escena. La parsimonia con la que diga el texto mezclada con el interés de transmitirles mi optimismo ante la desventura de estar exiliados hará que mi fragmento conserve un estilo similar al que Amiens menciona en su parlamento: “dulce y apacible”. Según las tres imágenes que surgen en el desarrollo del texto, moduladas por el ritmo que producen las palabras y la propia sintaxis que ofrecen, me llevarán a constatar que: “Por nada cambiaría [la vida del bosque]” y causar un efecto de dicha y gozo en mi interlocutor.

Aquí podemos ver el segundo vínculo que crea el teatro: la relación entre el actor y sus compañeros en escena. Para lograr un verdadero trabajo de equipo y reflejar una armonía y una conexión laboral en escena y llegar así al tercer vínculo con el público, lo

---

<sup>77</sup> Ibid., p. 26.

que yo pueda descubrir como actriz en mis propios parlamentos se tendrá que conectar al trabajo de la gente que esté a mi lado. Existen muchas formas y estilos de trabajo escénico para obtener un resultado satisfactorio en el montaje de cualquier obra a representar. No obstante, despertar la intuición y la iniciativa del actor es lo fundamental. Peter Brook, un famoso director inglés contemporáneo quien en la actualidad encabeza el *Centro Internacional de Investigación Teatral* en París, nos dice que “al examinar una escena por primera vez es muy importante probarla directamente, poniéndose de pie y actuando como en una improvisación, sin saber con qué se va a encontrar uno. Descubrir el texto de un modo dinámico y activo es un medio de exploración enriquecedor, que da nuevas dimensiones al examen intelectual, lo cual también es necesario.”<sup>78</sup> En este trabajo tenemos dos parlamentos a explorar, no sólo intelectual sino corporalmente; es decir, una vez puestos de pie con el texto en la mano, lo ideal es llegar a conocer tanto la forma como el contenido del(los) fragmento(s) a representar.

El profesor Ibáñez siempre nos pedía tener conciencia de localizar de dónde a dónde abarcaba nuestro parlamento; es decir, una vez identificando la primera palabra o la primera frase –en este caso “El mundo es un gran escenario” del texto de Jaques, por ejemplo- y la última del fragmento: “ya sin ver, ya sin dientes, ya sin gusto, ya **nada**”, sabremos cuál es nuestro punto de partida y cuál el de llegada. Aquí, irónicamente, comenzamos con un “todo” representado por el mundo, o bien, como aparece en el texto original: “**All** the world” que, después de treinta versos, se convierte al final en “nada” o “sans everything”. Para poder despertar nuevas dimensiones y alcanzar a visualizar cada figura que describe Jaques partiendo de un “todo” y llegar a la “nada”, lo esencial, como lo comenta Peter Brook, es adentrarse al texto –tal vez mediante el intento de una improvisación<sup>79</sup> con algunos objetos cercanos al actor/actriz, o si éste(a) lo prefiere sin nada a su alrededor más que su cuerpo y su voz- y descubrir de manera dinámica y activa lo que éste nos ofrece. Obviamente, al explorar palabra por palabra o frase por frase el texto al que le vamos a dar vida mediante los ejercicios de desplazamiento entre dos puntos, por ejemplo, la intuición de cada actor será distinta y marcará en él un estilo original de actuar frente al público.

---

<sup>78</sup> Peter Brook, *La puerta abierta: Reflexiones sobre la actuación y el teatro*, p. 99.

<sup>79</sup> Según Héctor Mendoza, para Peter Brook el término “improvisación” no significa lo que nosotros entendemos por ello, sino “es una especie de juego entre los actores que habrá de relajar sus mentes y sus cuerpos, distrayéndolos por algunos momentos de la ardua labor del trabajo de mesa.” [Cf. Peter Brook, *op.cit.*, p.12].

No obstante, durante el proceso de su exploración, varias ideas surgirán en él y aquí mi objetivo -después de un estudio profundo e intelectual de la forma métrica y rítmica de escribir en Shakespeare seguido del análisis también métrico y del contenido de lo que, como traductora, me llevó a interpretar de este actor y dramaturgo- es que cualquier actor/actriz que desee actuar a Shakespeare sepa lo accesible que son sus palabras dentro de una estructura que, a primera vista, se ve complicada de abordar y se deshaga a su vez de todo prejuicio y miedo de enfrentarse a cualquier parlamento a representar. Como actriz, estoy conciente de lo importante que es la forma estructural del texto a interpretar, por lo que, como traductora, trato de ofrecerle a mis actores/lectores una versión más accesible de estudiar tomando en cuenta que cada palabra en Shakespeare tiene una razón de ser y, en este caso, el orden sintáctico que yo le dé ayudará a descifrar el mensaje original de cada personaje shakesperiano.

El mismo Peter Brook nos dice que “un fragmento en verso ha de entenderse como una fórmula que contiene muchas características, como un código en que cada letra tiene una razón de ser y una función diferente.”<sup>80</sup> En estos parlamentos versificados –tanto en la lengua original como en mi traducción- el orden en que aparece cada palabra es similar a la forma en que aplicamos cualquier fórmula química o matemática para obtener un resultado determinado; es decir, para lograr un efecto rítmico y dramático en las palabras, el lugar sintáctico que ocupen en una oración ayudará a que el actor/actriz descifre el mensaje a expresar y descubra sus propias cualidades dentro del contexto de la obra. En todos los parlamentos de este trabajo notamos la calidad retórica y persuasiva de hablar en el duque y Jaques; cada signo de puntuación resaltado gráficamente en color azul nos sirvió de guía para conocer la forma de pensar de cada uno y nos ayudó a descubrir e identificar la cadena de ideas e imágenes que describían. Parecido a la función elemental de cualquier fórmula, la cual parte de un origen constante que nos lleva a un resultado concreto al darle un valor determinado a cada elemento que la conforma, el verso tiene también su propio origen dado por el poeta y escritor, el cual a su vez es interpretado por el traductor, cuya labor esencial es tratar de identificar el valor que éste le da a cada palabra y estructura gramatical para llegar así al resultado de transmitir un mensaje específico.

---

<sup>80</sup> Peter Brook, El espacio vacío: Arte y técnica del teatro, p. 165.

~ - ~ - ~ - ~

En la tercera línea de Jaques, por ejemplo: “They have their **exits** and their **entrances**”, Shakespeare decide colocar primero el sustantivo “exits” seguido de “entrances” para causar un efecto rítmico yámbico en su pentámetro y señalarle al actor/actriz la cesura que divide métricamente al verso en dos y pueda, justo a la mitad, hacer una breve pausa al momento de decir el texto en escena. Si le damos un toque lógico al orden de estas palabras, la primera en aparecer sería “entrances” y terminaría en “exits”, debido a que todo actor “entra” primero a escena para luego realizar su “mutis”. En este verso, como en ciertas fórmulas, si cambiamos el orden de los factores, el producto se alterará y no se lograría el efecto rítmico y dramático que el dramaturgo ha manejado a lo largo de sus versos. Por lo que como actriz y traductora, al analizar la analogía que nos ofrece Peter Brook de considerar el verso como una fórmula o un código con sus propias características, en mi versión traté de respetar la mayoría de sus elementos procurando conservar el valor que el autor le daba a cada palabra, proporcionando a la vez una equivalencia métrica de versos alejandrinos a todo un marco general de pentámetros que él escribió. Esto se pudo notar, por ejemplo, en la traducción del verso ya citado: “Tienen sus respectivos mutis y sus entradas”. Aquí, el actor/actriz se puede detener, como en el texto original, a marcar primero el “mutis” que hacen los hombres y mujeres seguido de sus “entradas”.

Por otro lado, si nos ponemos a pensar en uno de los instrumentos básicos de todo traductor(a) notaríamos que el sentido común debe regir el proceso de su trabajo. Para el poeta y escritor Tomás Segovia la labor de un traductor es similar a la de un artesano, cuya visibilidad en la lengua de partida como en la de llegada, la claridad en lo que escribe y su sentido común son la base de una nueva creación puesta en sus manos.<sup>81</sup> A mi parecer, este pensamiento se sujeta también a la labor de los actores. Para darle vida a un personaje, el actor/actriz debe tomar en cuenta el modo en que éste se desenvuelve durante la obra, partiendo de lo general a lo particular para identificar sus propias características y poderlas ajustar a las cualidades humanas de su propio “yo”. El sentido común lo guiará a descubrir una nueva imagen de su ser y, gracias a las palabras –en este caso, a las características del

---

<sup>81</sup> Visión tomada de la Cátedra Extraordinaria Traducir *Hamlet*: sabidurías y trucos artesanales del traductor impartida por Tomás Segovia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM del 15 al 30 de abril de 2002.

verso como tal: la antítesis, la resonancia, la repetición de palabras y sonidos, las hipérbolas, la yuxtaposición, etc.- éste(a) podrá transformarlas al final en hechos, tal y como lo sugiere Hamlet, logrando que la acción responda a las palabras que proyecta y éstas a la acción que ejecuta en escena.

Como se ha podido ver en el desarrollo de este trabajo, la tarea del actor es –valga la redundancia- actuar y liberar las palabras presas en la página al llenarlas de vida mediante su cuerpo y el propio lenguaje del teatro: las luces, el vestuario, los gestos, la articulación, el ritmo que manejen las palabras, las pausas, el silencio, los gritos o susurros, la escenografía, la música, el coro, etc.; es decir, todo elemento primordial en escena. Toda acción que realice el actor, tanto en el periodo de ensayos al trabajar una y otra vez su parte, explorando el contenido y el significado de cada palabra, basándose en ciertos ejercicios de ayuda corporal e intelectual (como los vistos en los capítulos anteriores), junto con la ardua labor del trabajo de mesa y el análisis contextual que haga con el director y el resto de los actores, despertará en él su intuición y gusto por el arte de la representación.

Recordemos, pues, el significado polisémico del verbo “to play”: “actuar, desempeñar un papel, representar, jugar, divertirse, moverse, agitarse, tocar un instrumento, conducirse o comportarse”.<sup>82</sup> Aquí, tanto en la vida diaria como en el teatro, cada connotación de este verbo se ajusta completamente a la acción que realice el actor en escena. Partiendo del análisis métrico y rítmico de cada parlamento, seguido de la distribución de las ideas separadas por la puntuación, el actor/actriz encontrará la esencia total de su otro “yo”, tomando en cuenta el contexto en que se desenvuelve su personaje y las instrucciones finales, obviamente, del director que los guíe en el montaje. Todo debe ser para el actor un juego, en el sentido de poder divertirse durante su exploración intelectual y corporal con el texto, debe estar en acción a cada momento y -como nos dice la profesora Kristin Linklater en el epígrafe de este trabajo- para abordar y trabajar a Shakespeare se necesita un espíritu de juego, de acción y movimiento al examinar cada una de sus palabras y, sobre todo, de interés y emoción por descifrar su forma de escribir y pensar; sin esto en mente, entonces perderemos la esencia de su espíritu por completo.

---

<sup>82</sup> Cf. Simon & Schuster's International Dictionary, p. 566.

# BIBLIOGRAFÍA

1. ALATORRE, Antonio; Los 1,001 años de la lengua española. México, FCE / El Colegio de México y Tezontle, 2000. 340 pp.
2. Antología de poetas líricos castellanos (Varios autores). Estudio preliminar de Roberto F. Giusti, México, Océano / CONACULTA, 1999. 498 pp. (Serie Biblioteca Universal).
3. BARTON, John; Playing Shakespeare. Foreword by Trevor Nunn, London, Methuen Drama in association with Channel Four Television Company Limited, 1984. 211 pp.
4. -----; Programa televisivo Playing Shakespeare. (*Cómo actuar a Shakespeare*) con la *Royal Shakespeare Company*, presentado y escrito por John Barton, subtulado por Intertrack S.A. de C.V., con la colaboración de Ana Elena González T. para la Televisión Metropolitana S.A. de C.V., Canal 22, dirigido por John Carlaw y producido por Andrew Snell para la *London Weekend Television (Channel 4)*, Londres, 1983.
5. BROOK, Peter; El espacio vacío: Arte y técnica del teatro. Traducción de Ramón Gil Novales, Barcelona, Península, 1997. 190 pp.
6. -----; La puerta abierta: Reflexiones sobre la actuación y el teatro. Trad. de Gemma Moral Bartolomé, versión de Lucinda Gutiérrez e introducción de Héctor Mendoza, México, El Milagro / CNCA, 1998. 149 pp.
7. BERISTÁIN, Helena; Diccionario de retórica y poética. México, Porrúa, S.A., 1995. 508 pp.
8. BERRY, Cicely; The Actor and the Text. Foreword by Trevor Nunn, New York, Applause Books, 1992. 303 pp.
9. CALDERÓN de la Barca, Pedro; “Darlo todo y no dar nada”, Obras Completas. Tomo II, Prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1951, pp. 1022-1067.
10. DE León, Fray Luis; Poesía Completa. Edición preparada por Miguel de Santiago, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1989. 143 pp.
11. Diccionario de la Lengua Española. 21ª ed., Madrid, Real Academia Española, 1992. 1275 pp.
12. Diccionario de Sinónimos y Antónimos. Barcelona, Océano, 1987.

13. Diccionario Oxford Compacto (Español-Inglés/Inglés-Español). Dirección editorial: Carol Styles Carvajal y Jane Horwood, Oxford, Oxford University Press, 1997. 959 pp.
14. Diccionario Oxford Escolar (Español-Inglés/ Inglés-Español). Patrick Goldsmith y Ma. Ángeles Pérez Alonso (eds.), Oxford, Oxford University Press, 1997. 694 pp.
15. EASTWOOD, W.; As You Like It: Another Way of Seeing Life. Sidney, Pan Educational, 1993. 71 pp.
16. El pequeño Larousse ilustrado. México, Larousse, 2000. 1791 pp.
17. FUSSELL, Paul; Poetic Meter and Poetic Form. London, Routledge & Kegan Paul, 1975. 213 pp.
18. GARCÍA Yebra, Valentín; En torno a la traducción. Madrid, Gredos, 1989. (Serie Biblioteca Románica Hispánica).
19. LAPESA Melgar, Rafael; Introducción a los estudios literarios. México, Rei, 1993. 201 pp.
20. Larousse: Diccionario Pocket (Español-Inglés / English-Spanish). México, Larousse, S.A. de C.V., 1995. 616 pp.
21. LINKLATER, Kristin; Freeing Shakespeare's Voice. New York, Theatre Communication Group, 1992. 214 pp.
22. LÓPEZ Guix, Juan Gabriel y Jacqueline Minett Wilkinson; Manual de traducción: Inglés/Castellano. Barcelona, Gedisa, 1997. 355 pp. (Serie Práctica Universitaria y Técnica).
23. MACGOWAN, Kenneth y William Melnitz, "Los caracteres de repertorio", Las edades de oro del teatro. Barcelona, RBA Editores, S.A., 1994. 289 pp.
24. NAVARRO Tomás, Tomás; Arte del verso. Barcelona, Labor, 1991. (Col. Labor Nueva Serie).
25. Océano Gramática Práctica (Ortografía, sintaxis, incorrecciones, dudas). México, Océano, 1995. 359 pp.
26. Océano Ortografía (Reglas y dudas, acentuación, puntuación, partición, abreviaturas, siglas, ejercicios y soluciones). México, Océano, 1996. 544 pp.
27. ONIONS, Charles T.; A Shakespeare Glossary. Oxford, Clarendon Press, 1963. 264 pp.

28. Oxford Advanced Learner's Dictionary. Editor: Jonathan Crowther, Oxford, Oxford University Press, 1999. 1428 pp.
29. PIMENTEL, Luz Aurora y Jesusa Rodríguez; El Rey Lear: una (a)puesta en escena. México, El Hábito, 1996, pp. 9-61.
30. QUILIS, Antonio; Métrica española (Edición actualizada y ampliada). Barcelona, Ariel, 1999. 227 pp.
31. Random House Roget's Thesaurus. New York, Ballantine Books, 1996. 691 pp.
32. SAYERS Peden, Margaret; "Building a Translation, the Reconstruction Business: Poem 145 of Sor Juana Inés de la Cruz" en The Craft of Translation (Chicago Guides to Writing, Editing and Publishing) de John Biguenet y Rainer Schulte (eds.), Chicago, University of Chicago Press, 1989, pp. 13-27.
33. SCHMIDT, Alexander; Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary. 2 Vols., Edition revised and enlarged by Gregor Sarrazin, New York, Dover Publications, Inc., 1971. 1485 pp.
34. SECO, Manuel; Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española. Madrid, Espasa Calpe, 1995. 519 pp.
35. SEGOVIA, Tomás; Traducir Hamlet: sabidurías y trucos artesanales del traductor. (Cátedra Extraordinaria), Salón 008 y Salas A y B, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, del 15 al 30 de abril de 2002.
36. SHAKESPEARE, William; As You Like It. Edited by H. J. Oliver, London, Penguin Books, 1968. 202 pp.
37. -----; As You Like It. General Editor: Louis B. Wright and Assistant Editor: Virginia A. LaMar, New York, Washington Square Press, 1977, pp. 23-24 y 42-43.
38. -----; The Complete Works of William Shakespeare. Edited by W. J. Craig, London, Henry Pordes, 1998. 1264 pp.
39. -----; "A vuestro gusto" y "Hamlet, príncipe de Dinamarca", Grandes Clásicos: obras completas de William Shakespeare. Tomo II, Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín, (Primera versión íntegra al inglés), México, Aguilar, 1991, pp. 65-117 y 251.

40. -----; El Mercader de Venecia/ Como gustéis. Edición del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero, Traducción de Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 173-308. (Letras Universales).
41. Simon & Schuster's International Dictionary (English-Spanish/Spanish-English). Editor in Chief: Tana de Gámez, New York, Simon & Schuster, Inc., 1995, 1592 pp.
42. STANISLAVSKI, Constantin; Manual del actor. (Recopilado por: Elizabeth Reynolds Hapgood) Trad. René Cárdenas Barrios, México, Diana, 2001. 153 pp.
43. -----; Un actor se prepara. Trad. de Dagoberto de Cervantes y supervisión de Jorge Turner Morales, México, Diana, 2000. 267 pp.
44. *Teatro de Farfullero*, Como te guste de W. Shakespeare. Versión libre y en silvas de José Ramón Enríquez, dirección de Mauricio García Lozano, movimiento escénico de Juan Carlos Vives y diseño de escenografía de Jorge Ballina, CONACULTA/ INBA, Teatro *El Granero* del Centro Cultural del Bosque, México, 10 de enero de 2002.
45. TILLYARD, E. M. W.; La cosmovisión isabelina. Trad. de Juan José Utrilla, México, FCE, 1984. 179 pp.
46. VALENCIA Morales, Henoc; Ritmo, métrica y rima (El verso en español). México, Trillas, 2000. 223 pp.
47. WEBSTER, Margaret; "These Our Actors" and "As You Like It", Shakespeare Without Tears. Introduction by John Mason Brown, New York, Fawcett Publications, Inc., 1996, pp. 64-80 and 150-152.
48. WRIGHT, George T.; Shakespeare's Metrical Art. Los Angeles, University of California Press, 1988. 349 pp.