

# LENGUAJE Y EMANCIPACIÓN DE LA MUJER EN SHAKESPEARE. UN EJEMPLO DE DETERIORO DEL DISCURSO EN LA TRADUCCIÓN

Manuel SÁNCHEZ GARCÍA<sup>1</sup>

Universidad de Extremadura

Casi todos los críticos y estudiosos de la obra de Shakespeare coinciden en señalar como características distintivas de su lenguaje aspectos tan significativos como la ambigüedad, la antítesis, la paradoja y el juego verbal, en general, por citar sólo los más recurrentes. De esta misma premisa parte la opción que se ha hecho en este trabajo al seleccionar el discurso dilógico y antitético, es decir, las ambigüedades y los *puns* o juegos verbales, pues en ellos residen no sólo la esencia del lenguaje shakespeariano, sino sobre todo los escollos de más difícil superación y lo que se ha dado en llamar los 'intraducibles' de su discurso<sup>2</sup>. Esta afirmación, hablando de la obra de Shakespeare, tiene un valor general, pues este tipo de lenguaje se da no sólo en todas y cada una de sus obras dramáticas, sino también en sus sonetos y en el resto de su creación poética.

En el caso concreto de *The Taming of the Shrew*, al igual que en el de cualquier obra que suponga o contenga aún un enigma importante para la crítica o la simple curiosidad del lector o espectador, la identificación de los términos de la ambigüedad o la explicación de cualquier problema lingüístico adquiere una relevancia mucho mayor todavía. Bastará recordar que existen varias lecturas, y por lo tanto interpretaciones diversas y a veces contradictorias, sobre el papel y la actitud de Katherina, y que, por el carácter central de este personaje, de la solución que se dé a ese problema dependerá en buena medida la interpretación del punto de vista de Shakespeare en esta obra. Ello es esencial para comprender la importancia que pueden tener esos significados subyacentes que, en el caso de las ambigüedades, suelen constituir el término oculto de la dilogía. Precisamente en esa semántica oculta de los dardos verbales que Katherina lanza a su interlocutor parece residir la clave de su auténtico papel en la obra, papel que emana de su profunda convicción de la necesidad de subvertir ese orden patriarcal que reduce a la mujer a mera mercancía familiar u objeto de propiedad del marido. Estaríamos, por así decirlo, ante una de esas fórmulas literarias a que tan acostumbrados nos tiene Shakespeare, es decir, a introducir el germen de la complejidad, el desacuerdo o la discordia, en un material tradicional simplón, obediente a moldes ideológicos ancestrales y perpetuador del orden establecido.

Así pues, todo parece indicar que en esta obra, como ocurre en casi todas las demás de este autor, la polifonía característica de Shakespeare apunta en el sentido mencionado. En consecuencia, la hipótesis de la que aquí se parte es que las cosas no

---

<sup>1</sup> Deseo expresar mi agradecimiento al catedrático de la Universidad de Extremadura, don Ramón López Ortega, por haber atraído mi atención hacia la obra de Shakespeare y por sus numerosas y muy acertadas sugerencias en la elaboración de este trabajo.

<sup>2</sup> No se profundizará aquí más en este aspecto, por ser este un trabajo aplicado y no de naturaleza teórica. No obstante, los principales estudios consultados han sido el de Helge Kökeritz (*Shakespeare's Pronunciation*. New Haven: Yale University Press, 1953) y el editado por Jonathan Culler (*On Puns*. New York, 1988).

son tan sencillas como se presentan en apariencia y que, desde luego, no estamos sólo ante un mero cuento folclórico. Es cierto que *The Taming of the Shrew* tiene en primera instancia un aspecto trivial y popular, y por supuesto integra todos los elementos del cuento tradicional de la 'arpiá domada' o 'mujer indómita'<sup>3</sup>; pero la obra es mucho más. La profundidad y la inteligencia de que Katherina hace gala en el discurso dialéctico que entabla con Petruchio, su contrincante e interlocutor, contrastan con la personalidad amorfa y el lenguaje escasamente articulado de las mujeres bravías de la tradición folclórica. Es decir, *The Taming of the Shrew*, aun respondiendo a la morfología de este cuento folclórico y poseyendo todos sus ingredientes tradicionales, no es uno más sino una versión que incuba el embrión de una nueva actitud humanista ante la mujer y la vida, salvando, por supuesto, todas las distancias. Tal vez estemos ante una obra que es al cuento folclórico de arpiás y mujeres díscolas lo que el *Quijote* a las novelas de caballerías. En efecto, gracias a ese discurso dilógico que refleja la lucidez de Katherina, *The Taming of the Shrew* se constituiría en la culminación y a la vez en la superación definitiva de un motivo literario con varios siglos de tradición y reelaboración ya en la época en que se escribió ésta. Así, Shakespeare habría marcado con su obra el principio del fin de un tema literario al hacerlo discurrir por nuevos caminos que imposibilitarían la continuación de este viejo mito en la literatura contemporánea, al menos con el tratamiento que hasta el momento se le había dado.

Antes de proseguir, hay que señalar que para demostrar lo ya apuntado sería necesario un trabajo de unas dimensiones infinitamente mayores que las que permite un simple artículo. Por ello, resulta inevitable circunscribirse aquí a un breve fragmento de la obra, aunque, sin duda, éste es lo suficientemente representativo del tono general de la misma como para inferir de él una serie de conclusiones extrapolables al resto de esta comedia. También por razones de espacio, se comparará el texto original isabelino con tan sólo tres de las diversas traducciones españolas existentes, las realizadas por Luis Astrana Marín (1928), Juan B. Bergua (1958) y José María Valverde (1967). El criterio seguido para elegir estas traducciones de entre todas las existentes es nuevamente el de su representatividad, por ser las más comentadas y conocidas en nuestra lengua.

Sin lugar a dudas, el pasaje en que la brillantez verbal y el intercambio de ingeniosos juegos con el idioma alcanzan su plenitud, a la vez que Katherina y Petruchio asumen definitivamente y de forma indiscutible el protagonismo de la obra, es el diálogo jocoso que sostienen los dos futuros cónyuges en la mitad de la comedia (II, i, 182-271)<sup>4</sup>. Se trata de esa escena en que Petruchio y Katherina se ven por primera vez y donde de inmediato comienza el cortejo de aquél. Sin embargo, no por eso se deja ella amilanar por el verbo desbordante y la ingeniosidad de tan inesperado pretendiente, y da muestras de que ella misma es también una maestra en la dialéctica de la palabra. Esta escena es una de las más celebradas de la creación literaria de Shakespeare, por esa audacia, combinada con un cierto recelo, que rodea el inicio del cortejo de Petruchio y por el agudísimo diálogo que entabla la nueva pareja. Estamos aquí ante

---

<sup>3</sup> Véanse al respecto las obras de Jan Harold Brunvand "The Folktale Origin of *The Taming of the Shrew*." (*Shakespeare Quarterly* 12, 4 (1966): 345-59), y *The Taming of the Shrew. A Comparative Study of Oral and Literal Versions* (New York & London: Garland Publishing Inc., 1991), o el artículo de P. J. Croft "The 'Friar of Order Gray' and the Nun" (*Review of English Studies: A Quarterly Journal of English Literature and the English Language* 32, 125 (Feb., 1981): 1-16).

<sup>4</sup> Hibbard, G. R. (ed). *The Taming of the Shrew*. Harmondsworth: Penguin Books, 1964. De aquí en adelante, todas las citas de la obra se tomarán de esta edición, indicándose tan solo los números de acto, escena y versos correspondientes a cada cita.

un pasaje que constituye una auténtica esticomicia en la que se incrusta, por así decirlo, otra figura muy semejante, el entilabé<sup>5</sup>. El diálogo dramático que conforman las invectivas de Petruchio y Katherina nos recuerda, en efecto, a la dramaturgia clásica, por el modo en que se distribuyen sus intervenciones en la estructura poemática del pasaje. Baste como muestra esta parte especialmente sustanciosa del encuentro antes mencionado:

PET- Come, come, you wasp, i'faith, you are too angry.

KAT- If I be waspish, best beware my sting.

PET- My remedy is then to pluck it out.

KAT- Ay, if the fool could find it where it lies.

PET- Who knows not where a wasp does wear his sting?

In his tail.

KAT- In his tongue.

PET- Whose tongue?

KAT- Yours, if you talk of tales, and so farewell.

*She turns to go*

PET- What, with my tongue in your tail? Nay, come again.

(II, i, 209-16)

Como se puede observar, las marcas estilísticas tanto de este fragmento como del resto de la escena no se limitan a la figura retórica antes mencionada. Aparece, además, toda suerte de ambigüedades y equívocos tanto léxicos como fonéticos.

Para empezar, al inicio del diálogo que se analiza en este trabajo se produce un tenso intercambio de palabras en el que Katherina exhibe una agilidad mental equiparable, como mínimo, a la de su pretendiente. Muy ilustrativa de lo dicho es la dificultad de conseguir en la traducción un juego de palabras equivalente al que realmente se produce entre los términos *hard* y *heard* (II, i, 183) en el texto de Shakespeare. A pesar de que el *Oxford English Dictionary* no señala homofonía alguna entre ambos términos, *hard* ("That does not yield to blows or pressure; firm and resisting to the touch...")<sup>6</sup> aparece con la grafía *heard*, de la que sin embargo no se registra ningún ejemplo posterior a 1175. No obstante, son muchos los críticos y editores de la obra que señalan que ambos términos eran homófonos en la época isabelina, al tener ambos la misma pronunciación que tiene *hard* en el tiempo actual<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Tal vez convenga aquí recordar ese matiz formal que distingue estas dos figuras retóricas. Mientras que en la esticomicia cada intervención coincide con un verso, en el caso del entilabé el verso se reparte, mitad a mitad, entre los dos intervinientes del diálogo.

<sup>6</sup> Murray, James A. *et al.* *The Oxford English Dictionary*. Oxford: The Clarendon Press, 1933. Vol. V. De aquí en adelante, las referencias a este diccionario se harán contrayéndolo como *OED*, indicándose a pie de página el volumen del mismo en que aparece el aspecto consultado.

<sup>7</sup> Véanse las obras de William Rolfe (ed. *Shakespeare's Comedy of The Taming of the Shrew*. New York: Harper, 1898. 144), Helge Kökeritz (*op. cit.*, 112), Thomas G. Bergin (ed. *The Taming of the Shrew*. Rev. ed. New Haven: Yale University Press, 1954. 115), George Lyman Kittredge (ed. *The Taming of the Shrew*. Waltham, Mass.: Blaisdel Publications Co., 1966. 38), George R. Hibbard (ed. *op. cit.*, 199), Richard Hosley (ed. *The Taming of the Shrew*. Baltimore: Penguin Books, 1970. 68), H. J. Oliver (ed. *The Taming of the Shrew*. Oxford: Clarendon Press, 1982. 143), Robert B. Heilman (ed. *The Taming of the Shrew*. New York: New American Library, 1987. 85), y David Bevington (ed. *William Shakespeare*. *The Taming of the Shrew*. New York: Batam Books, 1988. 40).

La identidad de pronunciación de los términos *bony* y *bonny* en esa fase temprana del inglés moderno genera también una interesante ambigüedad en este mismo diálogo. En este caso concreto, el equívoco surge de boca de Petruccio (II, i, 186). El significado más obvio de *bony* ('abounding in bones; having large or prominent bones; big-boned' [OED])<sup>8</sup> se completa, en este contexto, con el de un término muy próximo en cuanto a la grafía con el que es homófono en la época. En efecto, diversos expertos en la obra de Shakespeare<sup>9</sup> señalan la existencia de una variante temprana de *bony* con -ō-, escrita *bonny*, cuyo significado ('pleasing to the sight, beautiful, expressing homely beauty' [OED])<sup>10</sup> encaja perfectamente en este contexto. No hay que olvidar que, en tiempos de Shakespeare, el Gran Cambio Vocálico iniciado a fines del período del *Middle English* no se había completado del todo aún, con lo que coexistían, en algunos casos, diferentes pronunciaciones para un mismo término y, en otros, se identificaban las de dos distintos. Así, es más que posible que, en determinados estratos sociales o áreas rurales, la diptongación de la /o/ original se hubiera producido ya, mientras que en otros aún se mantendría la pronunciación original. De este modo, ambas pronunciaciones coincidirían en la época, con lo que la oportunidad de establecer el juego correspondiente quedaría servida. Como ya se sabe, Shakespeare no era un escritor capaz de dejar pasar una ocasión semejante.

Hay casos en que la ingeniosidad del texto que se quiere traducir hace casi imposible verter todas y cada una de las posibilidades de interpretación que conlleva éste en la lengua de origen. Esto es especialmente común cuando se pretende traducir a Shakespeare, pues si ya es difícil, a un nivel estrictamente sincrónico, repetir en una lengua ajena la habilidad del dramaturgo inglés para crear equívocos y juegos de palabras, a esto hay que añadir el efecto distanciador de los cinco siglos transcurridos desde entonces. Un ejemplo muy ilustrativo de todo esto lo constituye la rica gama de significados que Shakespeare consigue, por boca de Petruccio, con las diferentes pronunciaciones y acepciones del nombre de la protagonista de la obra —Kate—, a veces incluso en un espacio muy reducido:

You lie, in faith, for you are called plain Kate,  
 And bonny Kate, and sometimes Kate the curst.  
 But Kate, the prettiest Kate in Christendom,  
 Kate of Kate Hall, my super-dainty Kate,  
 For dainties are all Kates, and therefore, Kate,  
 Take this of me, Kate of my consolation—

(II, i, 185-90)

De las múltiples significaciones que puede tener la palabra *Kate*, al menos cinco tienen pleno sentido en este pasaje en el que, como se puede observar, aparece once

<sup>8</sup> OED, *op. cit.*, vol. I. Las citas más cercanas con este significado son de 1535 (escrito *bonny*) y de 1607 en adelante (escrito con la grafía *bony*).

<sup>9</sup> Cfr. Kökeritz, Helge, *op. cit.*, 96; Kittredge, George Lyman (ed), *op. cit.*, 38; Oliver, H. J. (ed), *op. cit.*, 143; y, Heilman, Robert B. (ed), *op. cit.*, 85.

<sup>10</sup> En lo que respecta a su uso, el OED (*op. cit.*, vol. I) afirma: 'Now in common use only in Scotland and north or midland counties of England; occasionally employed, with local or lyrical effect, by English writers, but not a word of ordinary English Prose'. El propio Shakespeare ya había utilizado el término en 2 *Henry VI V*, ii, 12 'the bonnie beast he loued so well'.

veces. El *OED*<sup>11</sup> registra las acepciones (en las entradas correspondientes a *Kate*, *Cate* y *Cat*, formas intercambiables a los efectos que aquí interesan) del modo siguiente:

*Kate*: (1) 'A pet-form of the female name Katherine, now also used as a baptismal name'.

(2) 'A dialect name for several species of finches, as the brambling, hawfinch and goldfinch'.

*Cate*: 'Usually in pl[ural] cates: Choice viands; dainties, delicacies'.

*Cat*: (1) 'As a term of contempt for a human being; esp[ecially] one who scratches like a cat; a spiteful or backbiting woman'<sup>12</sup>.

(2) 'A Prostitute (slang)'<sup>13</sup>.

Como se puede ver, resulta prácticamente imposible que una traducción refleje de un modo aceptable, sin apartarse considerablemente del original, tan diversos matices de una misma palabra. En cualquier caso, el traductor tiene aquí un auténtico reto que exigirá de él todo un derroche de imaginación y técnica. Tal vez estemos pisando el terreno de lo intraducible, aunque no por eso se ha de renunciar a que al menos alguna de las connotaciones señaladas afloren en el texto de llegada.

Uno de los significados incluidos en esta cita del *OED* ('A dialect name for several species of finches, as the brambling, hawfinch and goldfinch'), no aparece documentado en la época de Shakespeare, sino siglo y medio después de su muerte. No obstante, se ha yuxtapuesto aquí a las otras acepciones registradas en la época isabelina como hipótesis de trabajo. Aunque este significado se documenta por primera vez ciento cincuenta y siete años después del fallecimiento del autor, el hecho de que se trate de un uso dialectal, y concretamente de una variante del norte, nos invita a preguntarnos si Shakespeare y el público isabelino no tendrían también presente ese sentido de la palabra como apelativo cariñoso en un contexto de intimidad (uso muy frecuente, por lo demás, en otras lenguas europeas, entre ellas el español *pichoncito*)<sup>14</sup>.

Otro pasaje que merece nuestra atención y análisis es el correspondiente al diálogo que se da también entre Katherina y Petruchio hacia la mitad de la misma escena. En esta ocasión asistimos a un intercambio de improperios e insultos que muestra, como señala Jeanne Addison Roberts<sup>15</sup>, su firme propósito de humillarse mutuamente, procurando vejar al contrincante y degradarle a un estatus subhumano. En el verso 198 se encuentra el primero de estos insultos, *joint-stool*. El traslado literal a otra lengua

---

<sup>11</sup> *OED*, *op. cit.*, vols. II (*Cat* y *Cate*) y V (*Kate*). Como se puede observar, el segundo significado de este término se documenta precisamente con una cita de *The Taming of the Shrew* procedente del fragmento transcrito anteriormente.

<sup>12</sup> Este significado aparece registrado desde 1225 y con dos citas de obras de Shakespeare: *All's Well That Ends Well* IV, iii, 295 'A pox upon him for me, he's more and more a Cat'; y, *Coriolanus* IV, ii, 34 'Twas you incens't the table-Cats'.

<sup>13</sup> Este significado aparece registrado desde 1401 y, aunque hay una cita del año 1535, ésta no pertenece a ninguna obra de Shakespeare.

<sup>14</sup> El uso esporádico de formas procedentes del dialecto de Warrickshire, el habla vernácula de Stratford-upon-Avon, está bastante documentado en Shakespeare. Véase, por ejemplo, el artículo de Helge Kökeritz "Shakespeare's Use of Dialect." (*Proceedings of the Yorkshire Dialect Society*. Part 51. Vol. IX (1951): 10-25): 22.

<sup>15</sup> Roberts, Jeanne Addison. "Horses and Hermaphrodites: Metamorphoses in *The Taming of the Shrew*." *Shakespeare Quarterly* 34, 2 (Summer, 1983): 159-71. 163-64.

del primer significado, que documenta el *OED* en la época de Shakespeare y se formula como 'a stool fitted together', no agota, a mi entender, la variedad de matices que encierra en la obra. En cuanto a la función insultiva de la atribución personal de este término, tampoco resulta el *OED* de gran utilidad, puesto que no especifica ningún matiz concreto, sino que se limita a observar que esta expresión aparece 'in allusive or proverbial phrases expressing *disparagement* or *ridicule*, of which the precise explanation is lost'<sup>16</sup>. Esto resulta tanto más sorprendente por cuanto que la ilustración que aporta ese diccionario es precisamente este fragmento de *The Taming of the Shrew*. Quien explica un poco mejor el significado de *joint-stool* como insulto es Brian Morris en su edición de la comedia<sup>17</sup>, que dice textualmente: '[It was a] proverbial phrase which was a taunting apology for overlooking someone'.

Otro de los insultos que le dirige Katherina a Petruchio se halla en la palabra *jade* del verso 201. La definición de este término, según el *OED*, tanto en la época isabelina como en el inglés actual, es el siguiente:

A contemptuous name for a horse; a horse of inferior breed, e. g. a cart- or draught-horse as opposed to a riding horse; a roadster, a hack, a sorry, ill-conditioned, wearied, or worn-out horse; a vicious, worthless, ill-tempered horse<sup>18</sup>.

La especificidad de este insulto, por lo tanto, hace hincapié en la poca resistencia y la inutilidad para el trabajo, características normalmente atribuidas a este équido. Pero la carga significativa no se agota aquí. En su uso figurado, como también recoge el *OED*, es 'a term of reprobation applied to a woman' y añade que era también 'used playfully, like *hussy* or *minx*'<sup>19</sup>. Este diccionario, una vez más, no concreta demasiado ese sentido que aquí tanto interesa. Pero Colman, en su obra *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*<sup>20</sup>, hace la matización de que carece el *OED*: 'a perverse and over-worn trollop'. El término es aquí utilizado por Katherina enlazando con el *double entendre* provocado por la utilización del verbo *bear* en los dos versos anteriores. Katherina usa la palabra *bear* en el verso 199 con el significado de 'carry burdens' (*OED*), mientras que el mismo término proferido por Petruchio a continuación significa 'give birth to (offspring)' (*OED*)<sup>21</sup>. Más aún, el término hace referencia también a la copulación de los caballos. En efecto, como apunta Joan Hartwig, Katherina asocia la palabra *bear* de Petruchio con el hecho de ser cabalgada por él en términos sexuales<sup>22</sup>. La segunda de las acepciones apuntadas, usada con doble intención por parte de Petruchio, es precisamente a la que ella se agarra para poner en duda la virilidad de Petruchio. El

<sup>16</sup> *OED, op. cit.*, vol. V. El subrayado es mío.

<sup>17</sup> The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. London & New York: 1981. 207.

<sup>18</sup> *OED, op. cit.*, vol. V. No se registra ningún otro uso por parte de Shakespeare, pero sí varios otros a cargo de autores coetáneos suyos.

<sup>19</sup> *OED, op. cit.*, vol. V. Aparecen tres ejemplos de 1560, 1584 y 1590, pero ninguno de Shakespeare.

<sup>20</sup> London: Longman Group Ltd., 1974. 24.

<sup>21</sup> *OED, op. cit.*, vol. I.

<sup>22</sup> Hartwig, Joan. "Horses and Women in *The Taming of the Shrew*." *Huntington Library Quarterly* 45, 4 (Autumn, 1982): 287. Una interpretación similar, centrada también en la palabra *bear*, la hace entusiásticamente Cleopatra cuando se imagina a Antonio a caballo y ella desea estar en el lugar del animal en ese momento (*Antony and Cleopatra* I, v, 21).

párrafo no tiene desperdicio, pues los interlocutores sacan punta de cada una de las palabras, con lo que logran plasmar ingeniosamente la imagen que a cada uno se le antoja del otro: una mujer fácil de conseguir y un hombre incapaz de proporcionar satisfacción sexual.

Uno de los principales escollos con los que se topa el traductor en ésta, y en la mayor parte de las obras de Shakespeare, y que en escasísimas ocasiones tiene una solución fácil, o cuanto menos aceptable, es la identificación de correspondencias en la lengua de llegada de toda una serie de términos polisémicos en los que no pocas veces radica el meollo de un pasaje. Se trata, en suma, de hallar un término o sintagma que encierre en su seno no sólo una gama de acepciones idéntica, o al menos próxima, a la del original, sino también la interrelación dialéctica que esas acepciones tienen en el texto de partida. Éste es el caso, por ejemplo, de la confusión intencionada que surge de la homofonía de los términos *be* y *bee* /bi:/, que aparecen seguidos de la forma verbal onomatopéyica *buzz*, motivo a su vez de la ambigüedad de la que se sirve Katherina para introducir el insulto *buzzard*. He aquí el texto de Shakespeare:

KATHERINA And yet [I am] as heavy as my weight should be.

PETRUCHIO Should be? Should—buzz!

KATHERINA Well ta'en, and like a buzzard.

(II, i, 204-06)

G. M. Ridden comenta en torno a este verso:

A complicated joke which gives Petruchio the opportunity to steal a kiss from Katherina. 'Be' is identical in sound to 'bee', the creature which makes a buzzing noise, and to 'buss' is to kiss<sup>23</sup>.

Así, la secuencia queda de la siguiente manera: Katherina acaba de manifestar que ella es 'as heavy as should be' (II, i, 205). Petruchio toma el verbo *be* de la intervención de la que acabará siendo su esposa y cómplice y, por virtud de la evidente identidad fonológica, lo transforma mentalmente en *bee*. Por lo tanto, prosigue, la abeja 'should buzz' (II, i 206), es decir, debe producir el zumbido que caracteriza el vuelo de este insecto. Más aún, Petruchio vuelve a hacer uso de sus facultades como malabarista de la palabra y da a entender que Katherina 'should buss', es decir, que debe besarle, como corresponde a una auténtica prometida. Katherina, sin embargo, no se deja amilanar por la desbordante capacidad de Petruchio para producir juegos con el lenguaje y contraataca con uno de su propia cosecha. En efecto, Katherina toma el término *buzz* con el que Petruchio había intentado confundirla y lo transforma en el insulto convencional *buzzard*. Éste es un término que tiene al menos tres significados aplicables en este contexto. El primero de ellos, según el *OED* en la época de Shakespeare, es el de 'an inferior kind of hawk, useless for falconry', siendo ésta una de las primeras referencias de la obra a la cetrería como símil de la doma de esposas díscolas. En segundo lugar, el término posee en la época el sentido figurado de 'a worthless, stupid, or ignorant person' (*OED*), que Hibbard asocia en su edición de esta comedia con la imagen del *scandal-monger* o *tale-bearer*<sup>24</sup>. Por último, el *OED* nos

---

<sup>23</sup> Ridden, G. M. *York Notes on The Taming of the Shrew*. 1990 ed. London: Longman York Press, 1981. 26.

<sup>24</sup> Hibbard, George R. (ed), *op. cit.*, 200-01.

proporciona aún otro significado más, que ilustra precisamente con este fragmento de *The Taming of the Shrew*: 'a name applied to various insects that fly by night, e. g., large moths and cockchafers'<sup>25</sup>. Es más, a propósito de este significado se apunta incluso en dicho diccionario la posibilidad de que estemos ante uno de los retruécanos característicos de Shakespeare (con 'perhaps, a play on this sense'). No obstante, y a juzgar por la abundancia de juego verbal y doble sentido de los términos mencionados más arriba, quedan muy pocas dudas de que lo que en el *OED* se presenta como hipótesis es un hecho.

En esta misma escena, concretamente en las líneas 213 a 216, aparece uno de los juegos de palabras más recurrentes de las obras de Shakespeare<sup>26</sup>. El juego se perfila a partir del carácter homofónico de *tale* y *tail* /teɪl/, que Ridden califica de 'obscene innuendo'<sup>27</sup>. Las insinuaciones de corte obsceno se derivan de las connotaciones sexuales que Shakespeare deja asomar con respecto al segundo de los mencionados términos, ya que como afirma J. Barry Webb, *tail* denota también 'in humans, the hinder, lower part of the body where the genital and anus lie'<sup>28</sup>. Este retruécano entraña una enorme dificultad para el traductor, por la práctica imposibilidad de verter su contenido al castellano sin perder ese equívoco de naturaleza manifiestamente obscena, pues, como afirma Colman<sup>29</sup>,

...the anus may be meant, but *pudendum* is more likely, if only because Petruchio mentions his tongue, and one would suppose cunnilingus to be what he has in mind.

Apenas unos versos más adelante, se establece un ingenioso juego retórico que Shakespeare vuelve a poner en boca de Katherina. Tras golpear a Petruchio y oír su amenaza de que le devolverá el golpe si ella persiste en esta actitud, Katherina le dirige una advertencia tan ingeniosa como amedrentadora:

So may you loose your arms.  
If you strike me, you are no gentleman,  
And if no gentleman, why then no arms.  
(II, i, 219-21)

Varios autores<sup>30</sup> coinciden en señalar aquí la presencia de un retruécano entre *loose* ('release (a person, an animal, or their limbs) from bonds or physical restraint' [*OED*]) y *lose* ('To be deprived of or part with' [*OED*])<sup>31</sup>. Esto, a su vez, se ve reforzado por la doble acepción de *arms* como armas y como extremidades superiores. El significado de 'lose your arms [=weapons]' cobra pleno sentido si se tiene en cuenta que las armas

---

<sup>25</sup> *OED*, *op. cit.*, vol. I.

<sup>26</sup> Este juego de palabras aparece también en *Othello* III, i, 6-10; *Romeo and Juliet* II, iv, 95 y ss.; *The Two Gentlemen of Verona* II, iii, 54 y ss.; y *As You Like It* II, vii, 28.

<sup>27</sup> Ridden, G. M. *op. cit.*, 27.

<sup>28</sup> Webb, J. Barry. *Shakespeare's Erotic Word Usage*. Hastings: Cornwallis, 1989. 115.

<sup>29</sup> Colman, E. A., *op. cit.*, 217.

<sup>30</sup> Véanse al respecto las obras de estudiosos tan autorizados como Kökeritz, Helge, *op. cit.*, 125; Hibbard, George R. (ed), *op. cit.*, 201; y Webb, J. Barry, *op. cit.*, 7.

<sup>31</sup> *OED*, *op. cit.*, vol VI.

eran a la vez el privilegio y la marca distintiva de los caballeros y, por lo tanto, perderlas suponía perder también tal condición. Así, Katherina, a la vez que ordena a Petruchio que la suelte ('loose your arms'), le amenaza con que, si osa pegarla, perderá sus armas ('so may you lose your arms') y, con ellas, el rango de caballero.

En la muestra que se ha comentado —que me atrevería a asegurar que, desde la perspectiva de este trabajo, es absolutamente representativa, no sólo de *The Taming of the Shrew*, sino incluso de la totalidad de la obra de Shakespeare— la comprensión cabal del significado y la función de la ambigüedad y del juego verbal en general son imprescindibles para hallar el sentido profundo del texto. Y si esta comprensión de los segmentos textuales más complejos es necesaria para hacer una lectura directa auténtica del texto isabelino, con mayor motivo lo será para el traductor, que no sólo debe captar todos los entresijos fonológicos, léxicos y sintácticos de la obra, sino que además ha de hallar la correspondencia aceptable de cada uno de ellos en la lengua a la que traduce. Esto quiere decir, simplemente, que un análisis filológico y textual como el que aquí se propone debe preceder a la labor traductora. No hacerlo así, precisamente por el ingente cúmulo de material crítico existente y por la gran cantidad de estudios analíticos que se están realizando actualmente, no tiene justificación alguna. Dicho de otro modo, sólo la desidia o la aceptación no siempre justificable del trabajo 'a destajo', por no pensar en la simple ignorancia, pueden explicar el desinterés del traductor por las preciosas explicaciones textuales existentes o la lexicografía especializada en el inglés isabelino.

Desgraciadamente, en mayor o menor grado, pero siempre rebasando los límites mínimos de lo aceptable, esto es lo que ocurre con las traducciones españolas de *The Taming of the Shrew* realizadas por Luis Astrana Marín, Juan B. Bergua y José María Valverde. De los nueve escollos léxicos identificados y analizados a lo largo de estas páginas, el primero de los traductores mencionados no logra verter la serie de matices señalados en cinco, en concreto; y en dos de los cuatro restantes la solución propuesta es sólo medianamente válida, pues únicamente consigue trasladar parte de los componentes semánticos y connotaciones comentados. En tres ocasiones suple Astrana su incapacidad para traducir esa variopinta gama de conceptos con sendas anotaciones a pie de página, que no sirven más que para proclamar su frustración. En cuanto al comentario que hace este traductor, también a pie de página, en el sentido de que la riqueza de matices, que él califica de 'intraducible juego de voces', justificaría un corte semejante al que llevó a cabo Schlegel al traducir *Romeo and Juliet* al alemán, su impertinencia queda patente por el hecho de que en ningún traductor concreto se agota el potencial expresivo de una lengua. Censurar invocando esa incapacidad supondría un acto de extrema petulancia.

Con respecto a la traducción de Juan B. Bergua, se observa que, a pesar de los treinta años que la separan de la de Astrana, con el consiguiente incremento tanto en cantidad como en calidad de los avances críticos sobre *The Taming of the Shrew*, las mejoras no son sustanciales. Este traductor vuelve a dejar sin solución satisfactoria cuatro de los nueve escollos, mientras que para los cinco restantes sólo ofrece respuestas que no transmiten al español la riqueza semántica y estilística de los escollos en cuestión. Comprobamos, además, que estas carencias de su versión no son debidas a la desidia o a la ignorancia de las que se hablaba anteriormente, como lo demuestran las nada menos que cinco notas sacadas del texto en las que el traductor reconoce la existencia de los correspondientes focos de dificultad. Es lamentable, sin embargo, que su versión no prescinda de tales comentarios añadidos que no hacen sino demostrar su incapacidad para incorporar en su traducción esos matices que apunta.

Un caso muy similar se da en la traducción de José María Valverde, con el agravante de que la distancia temporal con la versión de Astrana es aún mayor en este caso. Las únicas mejoras de esta versión las constituyen las traducciones de los escollos referentes al juego homofónico entre *hard* y *heard* y al verbo *bear*. Sin embargo, este último caso viene acompañado de una nota a pie de página explicando la versatilidad significativa del mismo, lo que nos sugiere que acaso el traductor no quedara demasiado satisfecho con su versión y por ello decidiera incluir la nota por si no hubiera quedado clara la existencia de este juego. Y es que, de modo similar a como ocurre con Bergua, Valverde inserta seis notas al pie de las páginas en que aparece la parte de su traducción correspondiente al fragmento analizado en este trabajo.

Veamos ahora las soluciones concretas propuestas por los tres traductores para cada uno de los escollos traductológicos examinados:

Al traducir la frase de Katherina que contiene el juego homofónico entre *heard* y *hard* como 'Habéis oído bien; sin duda tenéis largas las orejas', a Astrana se le escapa toda una serie de matices a la vez que propone un significado que es, a todas luces, diametralmente opuesto al que transmite la segunda oración del original. Por su parte, Bergua ofrece el significado exacto de la frase, pero no logra ese retruécano que contiene el fragmento original ('Sordo no sois, pero sí, sin duda, duro de oídos'). Por último, Valverde, al mismo tiempo que ofrece el significado correcto, consigue repetir en español ese juego fónico del inglés mediante la repetición de *oído(s)*: 'Bien habéis oído, pero sois un poco duro de oído').

No se observa, sin embargo, en otros de los puntos comentados esta mejora de las versiones anteriores. Así, el término *bony-bonny*, que Astrana traduce como *buena* en su versión, aparece traducido de la misma manera en el texto de Bergua, y como *caprichosa* en el de Valverde. Es evidente que ninguna de las dos traducciones apunta siquiera en uno de los dos sentidos que, como se ha señalado páginas atrás, podía tener el término en la época isabelina.

No cabe duda de que el escollo de más difícil solución es el referido al nombre de la protagonista, dadas la cantidad y la variedad de los significados que éste tiene en el texto, tal y como se demostró en el apartado dedicado a su comentario. Los tres traductores, conscientes de estas dificultades, intentan, con mejor o peor suerte, compensarlas a base de todo tipo de atribuciones. De este modo, Astrana, al traducir *Kate* por *Cata*, mantiene esa sugerencia de mujer arisca del original en virtud de la similitud fonológica de la palabra española con *gata*. Además, el sintagma 'mi cata de miel' conserva íntegra la idea de golosina (*dainty*, *delicacy*) del término en el texto de partida, a la vez que juega del vocablo *cata*, que funciona no sólo como forma del verbo *catar*, sino también como hipocorístico de Catalina. Bergua, por su parte, traduce *Kate* como *Lina*, que pierde por completo el sentido de mujer arisca: 'Lina, apetitosa como una exquisita golosina. Lina, la deliciosa, pues decir Lina es como decir golosina'. Retiene, como se puede observar, y hay que reconocérselo, el significado adicional de golosina, aunque es evidente que se extiende en demasía, pues el original inglés expresa con apenas cinco palabras lo que en esta versión precisa de dos líneas de texto. Como si temiera que no quedase bastante clara la intención lúdica de este fragmento, Bergua considera necesario explicar en nota sacada del texto la existencia de este retruécano, acaso por no sentirse plenamente contento con su propia versión. Tampoco parece estarlo Valverde, que también incluye no ya una sino dos notas a pie de página apuntando algunos de los significados adicionales de *Kate*. Hay que decir en su favor, no obstante, que su versión resulta más acertada a la hora de reproducir algunos

de los juegos del original: 'La Cata que yo quiero catar en catarata [...] Cata, acátame y acéptame'. Sin embargo, ninguno de los traductores logra incluir en sus respectivas obras matices tan dispares como el apelativo cariñoso mediante el nombre del ave o esa velada nota de carácter injurioso con la que Petruccio llama prostituta a Katherina.

En cuanto al término *joint-stool*, de función claramente insultiva, los tres autores que nos ocupan coinciden en optar por una traducción literal. Tanto Astrana como Bergua vierten esta palabra como *taburete*, mientras que Valverde escoge una fórmula innecesariamente larga: *una banquetta de tres patas*. Los tres traductores sacrifican el carácter de impropiedad del término inglés en favor del sentido general del texto pues, cualquiera que fuese su versión, ésta habría de enlazar con el apelativo que acaba de proferir Katherina (*movable*) y con la frase que añade Petruccio a continuación (*sit on me*).

Los términos *bear* y *jade* tienen en el texto shakespeariano una íntima relación estructural, por cuanto que se refuerzan mutuamente en la segunda lectura que cada uno de ellos puede tener por separado. La traducción de Astrana conserva ese vínculo estructural puesto que, al traducir *bear* como *la carga* y *jade* como *jaca*, las connotaciones sexuales de los términos españoles —y especialmente del segundo de ellos que, al igual que el original, es también un nombre despectivo para un caballo— transmiten de manera fiel las que tenían por sí solas las palabras del texto inglés, a la vez que se refuerzan entre sí. Menos afortunada es la traducción que propone Bergua:

KATHERINA: Quisierais llevarme, ¿verdad? No me extraña; para llevar se han hecho los asnos.

PETRUCHIO: Habiendo sido hechas las mujeres para llevar también (*hace señas refiriéndose al embarazo*), aplícate lo mismo.

KATHERINA: Si yo tuviese que llevar y soportar, jamás sería a un mostrenco de vuestra especie.

Vemos que Bergua trata de dotar al texto, mediante una acotación textual inexistente en la obra de Shakespeare, de las connotaciones señaladas sobre *bear*. No obstante, esto parece innecesario, pues lo logra, aunque de forma sólo aproximada, en el siguiente verso de Katherina, mediante el desdoblamiento del verbo original en *llevar* y *soportar* que, si bien pierde el matiz obsceno, da a entender al menos la doble posibilidad mencionada. Y en cuanto a su traducción de *jade* (*mostrenco*), aunque también pierde su connotación sexual, es en parte aceptable por cuanto que es un insulto habitual en español, como lo es el término original en el inglés de la época de Shakespeare, además de ser un nombre despectivo para un tipo concreto de caballo. Con respecto a la versión de Valverde, ésta es sin duda muy acertada también:

KATHERINA: Los burros están hechos para la carga, y tú, también.

PETRUCHIO: Las mujeres están hechas para cargarse de hijos, y tú también.

KATHERINA: No soy tan burra como tú, si hablas de mí.

Vemos cómo el traductor solventa de manera afortunada el doble sentido de *bear* sin necesidad de utilizar dos palabras distintas en español. Sin embargo, al igual que le ocurre a Bergua, omite en su versión de *jade* (*burra*) cualquier tipo de referencia, velada o abierta, al comportamiento íntimo de Katherina.

A pesar de ser reconocida como tal por los traductores —como demuestra el hecho de que los tres apunten su existencia en notas a pie de página—, la rica variedad de matices contenidos en la secuencia *be-bee*, *buzz* y *buzzard* tiene poca fortuna

en los tres casos al ser traducida al español. Aunque es de justicia reconocer que Astrana, Bergua y Valverde intentan sendos juegos léxicos para suplir la ausencia de esas connotaciones en sus textos, las correspondencias distan demasiado del original. Astrana intenta crear un pequeño juego léxico con la fórmula (*re*)*convenir*. No mucho más acertado es Bergua al traducir del siguiente modo:

PETRUCHIO: Eso lo veremos bien, tanto por cuanto que veo que te ciernes a maravilla.

KATHERINA: ¿Cerner? No está mal para haberlo dicho un cernícalo.

PETRUCHIO: El cernícalo te cogerá, ¡tortolilla de vuelo lento!

A pesar de que procura suplir la similitud morfológica entre *buzz* y *buzzard* mediante el juego entre *cerner* y *cernícalo*, los términos españoles no tienen las connotaciones señaladas de las dos palabras inglesas, si exceptuamos la de un tipo de ave rapaz de baja categoría. En cuanto a los matices de *be* y *bee* indicados, éstos desaparecen del todo de la traducción. Algo parecido le ocurre a la versión de Valverde:

PETRUCHIO: ¡Que no me quita, mosquita!

KATHERINA: Bien dicho; tú eres un moscón.

PETRUCHIO: ¡Ah, mosquita de lento vuelo! ¿Te pillaré un moscón?

Las analogías animales son, si cabe, menos acertadas que las de Bergua. El propio traductor avisa, en nota a pie de página, de que hace 'algunas sustituciones en la cadena de juegos de palabras'. Su versión, no obstante, aparte del tono lúdico del original, no reproduce ninguno de los significados adicionales de las palabras del texto shakespeariano.

Esto mismo es lo que sucede con las diferentes versiones que ofrecen Astrana, Bergua y Valverde a propósito del juego homofónico de *tail* y *tale*. Veamos juntas sus tres traducciones:

ASTRANA      PETRUCHIO: En la cola.

KATHERINA: En la lengua.

PETRUCHIO: ¿En la lengua de quién?

KATHERINA: En la vuestra, si no tenéis mejor historia que contar.

Y con esto, adiós.

PETRUCHIO: ¡Cómo! ¿Me mandas con la lengua a paseo?

\* \* \* \* \*

BERGUA      PETRUCHIO: ¡En la cola!

KATHERINA: En la lengua.

PETRUCHIO: ¿En la lengua de quién?

KATHERINA: En la vuestra, que habla sin ton ni son. Adiós (*Hace ademán como para irse*)

PETRUCHIO: Ea, Lina, no te vayas.

\* \* \* \* \*

- VALVERDE PETRUCHIO: En la cola.  
 KATHERINA: En la lengua.  
 PETRUCHIO: ¿En la lengua de quién?  
 KATHERINA: En la tuya, si hablas de colas: así que adiós.  
 PETRUCHIO: ¡Qué! ¿Con mi lengua llevándote la cola?

Los tres traductores recurren a la consabida nota a pie de página para comentar, de forma más o menos explícita, las insinuaciones de carácter obsceno que contiene el original del autor inglés. Y en cuanto a sus versiones, vemos que en ninguna de ellas se logra condensar con la maestría de Shakespeare las variadas connotaciones de los términos ingleses en el contexto de la obra.

Finalmente, con respecto al juego que producen *lose/loose* y el doble sentido de *arms*, Astrana se limita de nuevo a advertirnos en nota a pie de página de que estamos ante un nuevo juego de voces, y añade que '*arms* significa armas y brazos', ofreciendo una traducción que nada tiene que ver con dicha advertencia: 'Perderíais vuestros brazos. Si me pegáis, no seréis caballero. Y si no sois caballero, no tendréis armas'. Y exactamente lo mismo ocurre con las versiones de Bergua ('Entonces perderíais vuestros escudos. Si pegáis a una mujer, no sois hidalgo; y si no sois hidalgo, ¡adiós blasones!') y Valverde ('Entonces quedarías desarmado: si me pegas, no eres caballero, y si no eres caballero, pierdes las armas'). Los traductores se ven forzados a escoger una sola de las acepciones del binomio *lose-loose* (*perder*, en el caso de Astrana y Bergua, y *quedar desarmado*, en el de Valverde), dejando aparte el significado adicional de 'soltar, aflojar la presión'. Igual sucede con la doble dirección semántica de *arms*: tanto Bergua como Valverde se limitan a transmitir únicamente su sentido armamentístico, mientras que Astrana ofrece los dos significados del término (*brazos* y *armas*), aunque no tienen en español esa similitud fonológica que es la que, en suma, confiere al original inglés su carácter de juego verbal<sup>32</sup>.

En conclusión, las traducciones cotejadas no vierten el auténtico sentido del pasaje analizado, lo que, por la importancia literaria del mismo en el conjunto de la obra, equivale a decir que estas versiones españolas no guardan el grado de fidelidad al original que el lector hispanohablante debe exigir. Y esto demuestra que en el largo camino de la traducción creadora existe aún un trecho muy largo por andar. Pues la imagen que de Katherina se ofrece al lector y al espectador de lengua española no se corresponde con la que Shakespeare pretendía proyectar en su obra, es decir, la de una mujer que con su agudeza y su ingenio se pone, como mínimo, al mismo nivel que su consorte, con lo que el dramaturgo isabelino pone en tela de juicio la conveniencia de que esas convenciones atávicas que arrastraba el tipo de cuento en el que se inspiró su obra merezcan vigencia en un momento en que el Humanismo empieza a despertar la conciencia europea.

Cáceres, abril de 1994

<sup>32</sup> Todas las citas comentadas proceden de las obras de Luis Astrana Marín (trad. *La doma de la bravia. Comedia*. Madrid: Espasa Calpe, 1928, pp. 83-89), Juan B. Bergua (trad. *William Shakespeare. Comedias*. Madrid: Ed. Ibéricas, 1958, pp. 334-335) y José María Valverde (*La doma de la furia*. Barcelona: Planeta, 1967, pp. 711-712).