

ESTRATEGIAS MULTILINGÜES EN ALGUNAS TRADUCCIONES DE SHAKESPEARE AL CASTELLANO (LOS CASOS DE MIGUEL ÁNGEL MONTEZANTI, ALFREDO MICHEL MODENESSI Y NICANOR PARRA)

Belén Bistué

CONICET, Universidad Nacional de Cuyo
mbbistue@conicet.gov.ar

Resumen

La actividad de traducir implica con frecuencia la posibilidad de que una palabra del texto de partida tenga múltiples significados y de que pueda ser traducida de distintas maneras en el texto de llegada. Sin embargo, se espera normalmente que el traductor elija una sola entre las distintas opciones disponibles. Además, en general, existen otros requisitos asociados que apuntan a mantener la unidad de sentido del texto traducido, tales como el que el mismo presente unidad de estilo. Esta demanda es particularmente visible en la historia de la traducción de Shakespeare al castellano, a pesar de que sus obras juegan constantemente con la plurisemia y combinan múltiples registros y estilos. En gran medida, la convención de dar unidad lingüística y estilística a las traducciones de Shakespeare puede entenderse como un legado del contexto histórico neoclasicista en el que se comenzaron a traducir sus obras a nuestro idioma. Tras delinear brevemente esta tradición, el presente artículo indica algunos casos relativamente recientes de traducciones de Shakespeare (las versiones de Los Sonetos de Miguel Ángel Montezanti, las de Love's Labour's Lost realizadas por Alfredo Michel Modenessi, y la traducción del Rey Lear de Nicanor Parra) que desafían esta convención y desarrollan estrategias traductorales para lograr un

Boletín de Literatura Comparada

ISSN 0325-3775

Año XLII, 2017, 67-82.

Recibido: 05/05/17 **Aceptado:** 02/08/17

rescate de la multiplicidad lingüística que caracteriza a las obras del poeta y dramaturgo inglés.

Palabras clave: *William Shakespeare; traducciones al castellano; multiplicidad lingüística; Miguel Ángel Montezanti; Alfredo Michel Modenessi; Nicanor Parra.*

Abstract

Multilingual Strategies in Spanish Translations of Shakespeare (The Cases of Miguel Ángel Montezanti, Alfredo Michel Modenessi, and Nicanor Parra)

The activity of translating frequently implies the possibility that a word in the source text has multiple meanings and that it can be translated in different ways in the target text. Yet, it is normally expected that the translator will choose only one option among the different possibilities. In addition, there are usually other associated requirements that aim at maintaining unity of meaning in the text, such as the call for stylistic unity in the translation. This requirement is particularly visible in the history of Spanish translations of Shakespeare, even when his works constantly play with polysemy and combine multiple register and styles. To a large extent, the convention of giving linguistic and stylistic unity to Shakespeare's translations can be understood as a legacy of the neoclassicist context in which his works began to be translated into Spanish. After briefly delineating this tradition, the present article signals some relatively recent translations of Shakespeare (the versions of The Sonnets made by Miguel Ángel Montezanti, those of Love's Labour's Lost by Alfredo Michel Modenessi, and the translation of King Lear by Nicanor Parra) that challenge this convention and develop translation strategies that can rescue the linguistic multiplicity that characterizes the works of this English poet and playwright.

Key Words: *William Shakespeare; translations into Spanish; linguistic multiplicity; Miguel Ángel Montezanti; Alfredo Michel Modenessi; Nicanor Parra.*

A pesar de que la posibilidad de traducir una misma palabra de distintas maneras es una situación a la que los traductores se enfrentan con frecuencia, una traducción que ofreciera múltiples versiones de una misma frase o palabra no se adecuaría al modelo de traducción al que estamos acostumbrados. No es frecuente encontrar, por ejemplo, un texto que presente tres versiones alternativas de un mismo poema, una después de otra, ni uno en el que una frase o palabra esté traducida con dos o tres opciones distintas —a pesar de que dichas estrategias de traducción fueron utilizadas con frecuencia por traductores medievales y renacentistas—.¹ La expectativa es, en general, la de leer una sola versión que funcione como si fuera el texto original y en la que el lenguaje de la traducción “sustituya” y “reemplace” el lenguaje de partida (Grutman, 1998: 157).² Así, mientras que en la base misma de la actividad de traducir nos encontramos con la posibilidad de que una palabra, una frase o incluso todo un texto tengan múltiples acepciones, y de que puedan ser leídos e interpretados de distintas maneras, al traductor se le impone el requisito de elegir una sola entre estas posibilidades y de dar unidad y univocidad de sentido a la traducción. Este requisito representa de alguna manera una reducción de los significados que podría transmitir la traducción, e implica la adaptación de la traducción a la manera en que funcionan los textos que no son traducciones. Sin embargo, es considerado como un principio fundamental y casi incuestionable a la hora de realizar una traducción literaria. Además, el mismo implica otras condiciones con las que debe cumplir la traducción, tales como la de poseer unidad de estilo.

Esta última condición es particularmente visible en la historia de la traducción de Shakespeare al castellano. Uno de los principales legados del contexto histórico en el que se comen-

Estrategias multilingües en algunas traducciones de Shakespeare al castellano

zaron a traducir las obras de Shakespeare a nuestro idioma es justamente la idea de que las mismas tienen que ser traducidas con un estilo uniforme. Las traducciones más tempranas fueron hechas a partir de versiones francesas. La primera de la que se tiene noticia es una traducción de *Hamlet* de 1772, atribuida a Ramón de la Cruz y realizada a partir de la versión francesa que Jean-Francois Ducis había hecho en 1769. Este tipo de traducción indirecta continuó siendo usado a lo largo del siguiente siglo (Campillo Arnaiz, 2005: 466-453). Algunas de estas versiones eran, además de traducciones, adaptaciones de las obras de Shakespeare a los principios neoclásicos de unidad y decoro, los cuales constituían un requisito fundamental en el teatro francés de la época. Este contexto de traducción tuvo una influencia tan fuerte en la recepción de Shakespeare en España que inclusive cuando Leandro Fernández de Moratín tradujo *Hamlet* directamente del inglés, en 1798, sintió la necesidad de justificar su traducción como una especie de ejemplo negativo, cuyo propósito era dar a los lectores españoles una idea directa del “monstruoso” estilo dramático de Shakespeare y del mal gusto del público inglés. En particular, Moratín critica la “variedad de estilo” de la obra: “unas veces fácil y suave, otras enérgico y sublime, otras desaliñado y torpe, otras oscuro, ampuloso y redundante, [hasta el punto que] no parece producción de una misma pluma” (reproducido en Pujante y Campillo, 2007: 35-35). Y es precisamente esta falta de unidad estilística la que algunas de las traducciones neoclásicas buscaron compensar.

De hecho, la necesidad de dar unidad estilística a las traducciones de las obras de Shakespeare continuó siendo un principio para sus traductores inclusive después de que los estándares neoclásicos fueran reemplazados por las nuevas ideas románticas y de que Shakespeare comenzara a ser considerado un “genio”. Por ejemplo, Joseph Blanco White, uno de los primeros en abrazar esta nueva valoración de Shakespeare y el primero en traducir fragmentos de algunas de sus obras para audiencias hispanoamericanas, recomienda al traductor no preo-

cuparse por la riqueza del lenguaje shakespeareano. Blanco White reconoce que “[u]na expresión, una palabra sola de este hombre extraordinario dice más, a quien lo entiende, que un tomo entero de otros”, pero explica que, en realidad, lo más importante para el traductor no es reproducir el lenguaje particular de Shakespeare sino el tono general de su pensamiento, lo que de alguna manera todavía constituye un principio para dar unidad y decoro a la traducción.

En efecto, por mucho tiempo, la principal justificación para traducir a Shakespeare no fue su variedad y riqueza lingüística sino su valor universal —lo cual ha implicado la búsqueda de un estilo de traducción que refleje esta universalidad—. La estrategia más usada en este sentido es, como lo explica Blanco White, la de alejar la traducción de la particularidad del lenguaje de Shakespeare. Cuando en 1929 Luis Astrana Marín realiza su canónica traducción de las *Obras Completas*, nos presenta a Shakespeare como “el autor dramático más grande de todo el universo”, para decirnos acto seguido que su obra será accesible ahora en “la lengua más hermosa del mundo” (Astrana Marín, 1961: 13). En el contexto de una ideología nacionalista que busca resaltar el prestigio del idioma español, Astrana entiende la universalidad de Shakespeare como la posibilidad de separarlo de la localidad de su lengua original. Y en la tradición hispanoamericana, la universalidad y belleza lingüística de las traducciones al español de Shakespeare se han entendido también, no como una transposición de las características lingüísticas y estilísticas del autor, sino de su prestigio, el cual ha sido generalmente asociado con el uso de un registro “culto” y “elevado” del castellano, que se siga acercando, en lo posible, al vocabulario y a las normas de “hermosura” del castellano peninsular (Modenessi, 2015: 77-78; Zaro, 2015: 221). Esta postura, que en gran medida también se relaciona con la lucha de los traductores hispanoamericanos por acceder a la “universalidad”, está sintetizada en las reflexiones metodológicas del prestigioso traductor argentino Rolando Costa Picazo, quien explica su elección de una “variante culta” del español, que tenga

un carácter “universal y a la par correcto, elegante”, y que se acerque dentro de lo posible a la corrección del lenguaje escrito y a las normativas de la lengua, como una estrategia para que la traducción pueda ser “comprensible en la mayoría de los países hispanohablantes” (Costa Picazo, 14-15).

Es en este contexto donde podemos ver el valor innovador de los casos de traducción que señalaré brevemente en el presente trabajo. A través de distintos acercamientos, estos casos nos muestran cómo el recurso a la multiplicidad lingüística (a la multiplicidad de registros e inclusive de idiomas) es una estrategia renovadora que permite nuevos acercamientos a importantes aspectos de la obra de Shakespeare.

El traductor argentino Miguel Ángel Montezanti delineaba ya la necesidad de prestar atención a la plurisemia de los textos de Shakespeare en su múltiple traducción del poema “The Phoenix and the Turtle” (la cual incluye tres distintas versiones castellanas en verso, además de una versión literal en prosa presentada como nota al pie). En la introducción, Montezanti explica que “ni siquiera la más dura literalidad puede asegurar la monosemia del texto”. Esto es particularmente relevante para un texto como este poema alegórico de Shakespeare. El mismo trata básicamente sobre el funeral de dos aves enamoradas (el palomo y el ave fénix) y ha dado lugar a muchas interpretaciones alternativas sobre el significado de la alegoría y sobre la posible identidad del par de amantes al que podría hacer referencia en su contexto histórico. Pero inclusive en el nivel más inmanente de su traducción, Montezanti justifica el ofrecimiento de versiones alternativas con carácter de “ensayos”, que pueden ser corregidos, y que permiten una particular libertad de interpretación. Por ejemplo, explica que “cuando una palabra tiene dos interpretaciones (por ejemplo right – rite) [él se ha] permit[ido] emplear una en una traducción y otra en otra”. Además, sugiere que en las distintas versiones se pueden percibir los distintos niveles de

significación del poema y que las mismas formalizan la invitación a que se hagan distintas lecturas del mismo (Shakespeare, 1989: 16-23).

Es interesante tener también en cuenta otra instancia en la que Montezanti ha hecho más de una versión de una obra de Shakespeare, como es el caso de su traducción de *Los Sonetos*, de los cuales hizo una primera versión de carácter tradicional y estilo “culto” (Shakespeare 1987) y luego una segunda versión, publicada casi quince años después, en la que vierte los sonetos al registro rioplatense (Shakespeare, 2011). Lo interesante es que, inclusive en este caso, las dos versiones no consisten en textos que se reemplazan o excluyen mutuamente, sino en *lecturas* que de alguna manera se complementan para poder dar cuenta de las distintas dimensiones que la traducción puede rescatar. Por ejemplo, mientras que en el prólogo a la versión de 1987, Montezanti explica que su traducción responde a la búsqueda de las “resonancias más profundas” del lenguaje poético (Montezanti, 2003: 5-6), en la versión rioplatense se interesa por el uso de coloquialismos, anacronismos y giros propios del lenguaje popular, con la consecuencia de que en algunos sonetos se hace más patente la dimensión cómica que los mismos poseen.

Por ejemplo, en el *Soneto 130*, donde Shakespeare hace una presentación de la rareza de su amada en comparación con los estándares poéticos renacentistas, la versión de 1987 propone la siguiente opción para los primeros versos:

No son soles los ojos de mi amada,
junto al coral su boca es bien modesta
la albura de sus pechos no es nevada
negros cordones crecen en su testa.³

En esta versión, solo la traducción del difícil cuarto verso denota cierto grado de humor en el contraste que se genera entre el resto del vocabulario y la palabra “testa” (una palabra que parece referirnos más a un animal que a la amada). Sin embargo, en la

*Estrategias multilingües en algunas traducciones de
Shakespeare al castellano*

versión de 2011, el humor surge ya desde el segundo verso, en el uso de giros coloquiales como “hay buena brecha”, “tirando a morochones” y el uso de “mechas” para referirse a los cabellos:

Los ojos de mi amada no son soles
de su labio al coral hay buena brecha
sus pechos son tirando a morochones
sus pelos negros son... son casi mechas.

En este soneto de Shakespeare el humor tiene un papel clave en la crítica de las fórmulas poéticas usadas en la época renacentista para describir a la amada ideal, y anticipa la conclusión del soneto en la que se delata la falsedad de las comparaciones frente al amor que el poeta tiene por su amada. Por lo tanto, podemos decir que ambas versiones enfatizan aspectos clave del juego crítico: la primera, al resaltar el lenguaje poético de las fórmulas de comparación para los ojos, la boca, los pechos y el pelo, y la segunda, al enfatizar el humor que sirve de base para la crítica de estas fórmulas. Es en este sentido que la necesidad de Montezanti de recurrir a más de una versión y a más de un registro para traducir los sonetos se relaciona intrínsecamente con la riqueza de significados del poema traducido y con las posibilidades implícitas en la tarea de la traducción literaria.

Otro ejemplo de un traductor que ha recurrido a la producción de versiones dobles de la misma obra shakespeariana es el de Alfredo Michel Modenessi, quien ha traducido activamente las obras de Shakespeare para la escena mexicana y quien ha sido también invitado a colaborar en el proyecto de traducción de las obras completas de Shakespeare del reconocido traductor peninsular Ángel Luis Pujante. En sus traducciones para el proyecto español, Modenessi se ha mantenido dentro del estilo y las estrategias propuestas por Pujante, que enfatizan la correlación de la traducción con la forma y la métrica del original

(Modenessi, 2015: 78). Por otro lado, en sus traducciones para audiencias mexicanas, Modenessi parece haberse interesado más en experimentar con el uso de coloquialismos, vocabulario, giros idiomáticos y juegos verbales que le permiten traspasar la variedad de registros y estilos del texto shakespeariano al habla local.

Como nota Juan Jesús Zaro, una de las diferencias que puede verse entre la versión destinada a audiencias peninsulares y la destinada al escenario mexicano, es que en esta última hay juegos de palabras que Zaro asocia con el estilo de enredos verbales cómico característico de personajes mexicanos populares tan conocidos como Cantinflas o El Chavo. Por ejemplo, en la versión peninsular de *Love's Labour's Lost* de Modenessi, traducida como *Afanes de amor en vano*, uno de los personajes jura en forma de sofisticado verso de la siguiente manera:

Pues juro entonces estudiar con brío
para alcanzar lo que [me] esté prohibido:
dónde encontrar maravillosas viandas
cuando me estén vedados los banquetes,
saber ganarme alguna bella dama,
donde el saber común no es suficiente;
o tras haber jurado lo imposible,
romper mi voto y mantenerlo firme.
De ser tal lo que el estudio me conceda,
nada sabe el estudioso aunque algo sepa.
(citado en Zaro, 2015: 232)

Por su lado, la versión destinada a audiencias mexicanas (con el título de *El vano afán del amor*) juega en prosa con la repetición de algunas palabras ('conocer', 'romper') y, en especial, con las vueltas y más vueltas en torno a la palabra estudiar:

Pues bien, juro entonces estudiar así, para conocer
lo que me está prohibido conocer; esto es: estudiar

*Estrategias multilingües en algunas traducciones de
Shakespeare al castellano*

cómo puedo cenar bien cuando me están expresamente prohibidos los banquetes; o estudiar dónde puedo encontrarme con una hermosa dama cuando para ello no basta el ingenio común; o bien, habiendo jurado cumplir un voto imposible de cumplir, estudiar cómo romperlo sin romper la promesa. Si eso es lo que se gana al estudiar, el estudio sabe lo que todavía no sabe. (citado en Zaro, 2015: 232)

En este caso, también podemos ver que, mientras la traducción peninsular en verso destaca el sabor académico y cortesano del parlamento cómico, la segunda versión se enfoca más en la dimensión humorística y un poco ridícula del personaje. Sobre todo, las distintas versiones permiten a Modenessi establecer relaciones locales con sus distintas audiencias y enriquecer las versiones con estas perspectivas. En particular, Modenessi ha explicado que, en su versión mexicana de esta obra, incorpora la perspectiva postcolonial de la audiencia, por ejemplo, cuando la obra se burla del personaje del español Don Adriano, no desde el punto de vista de cómo se burlaría el público inglés del Renacimiento de un enemigo español, sino desde el punto de vista de cómo se burlaría un mexicano de nuestro siglo de un español peninsular del periodo colonial (Modenessi, 2004: 242-250).

Una última traducción que me gustaría mencionar como ejemplo de ruptura con los lineamientos tradicionales sobre unidad estilística es la que el poeta chileno Nicanor Parra hizo de la tragedia del *Rey Lear*, por encargo de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile. Esta traducción, puesta en escena en 1992 y publicada en 2004, ha sido considerada, tanto por los críticos como por Parra mismo, parte integral de su labor *antipoética*. Parra ve importantes conexiones entre su antipoesía y el lenguaje dramático de Shakespeare, sobre todo en la importancia que tiene el ritmo del habla en los parlamentos

shakesperianos y en la combinación de distintos registros que se da dentro de su verso blanco: un verso que, en palabras de Parra, “se alarga y se acorta, y que oscila entre la academia, la calle y la feria” (Hurtado, 1992: 26). Es tal vez la conceptualización de esta conexión lo que permite a Parra entrar en contacto con la particularidad y variedad del lenguaje de Shakespeare.

La tragedia original combina en su texto distintos registros, incluidos el lenguaje usado en la corte y los discursos retóricos, junto con dialectos de regiones inglesas rurales, refranes y bromas populares, insultos y la forma de hablar de los locos y los mendigos. Como señala Catherine Boyle, la traducción de Parra sigue estos cambios de registro con gran cuidado, por ejemplo, cuando en el segundo acto, el Conde de Kent, disfrazado como sirviente del rey, pasa de un estilo de habla “simple”, como él mismo la define, y en que utiliza insultos vulgares, a asumir un estilo cortesano marcado por el uso de figuras retóricas (Boyle, 2005: 125). Parra también emplea estrategias que transgreden las normas tradicionales y le permiten representar el efecto de yuxtaposición de registros que se da en la obra de Shakespeare. Esto sucede cuando su traducción combina términos que parecen más cercanos al registro peninsular, como “bellaco” y “lacayo”, con vocabulario propio de variantes hispanoamericanas, como “carajo”, “cabrón”, “quiltro”, “tata”, “huasca”, “coscachos” y “laucha” (Kristal, 2014: 124; Zaro, 2015: 232-233), o cuando alterna el uso de la forma peninsular del pronombre de segunda persona (“vosotras”) con la forma americana “usted”, para luego pasar al registro informal del “tú”, en un mismo parlamento (Shakespeare, 2014: 15-19).

Pero sobre todo, me interesa destacar que en algunos puntos de la obra, Parra, de manera similar a lo que hace Montezanti, tiene la necesidad de recurrir a más de una versión para traducir un pasaje o frase. En el caso de Parra, no son dos versiones en castellano las que se ofrecen, sino que se presentan la versión inglesa y la castellana una al lado de la otra. Por un lado, esto bien puede verse como parte de la intención expresada por Parra de hacer que el público tome conciencia del

*Estrategias multilingües en algunas traducciones de
Shakespeare al castellano*

la condición ficcional de la obra y del hecho de que fue escrita en otro idioma (Hurtado, 1992: 29-30). Pero por otro, la inclusión de la doble versión también parece tener una conexión profunda con la interpretación que Parra hace de estos pasajes.

Los pasajes doblados aparecen en la cuarta escena del primer Acto y son parte del intercambio entre Lear y el Bufón, quien le critica al rey la decisión de haber renunciado a su poder y haberlo delegado en sus hijas. En general, corresponden a las adivinanzas y refranes del Bufón:

FOOL

<i>That lord that counsell'd thee</i>	<i>Aquel que te aconsejó</i>
<i>To give away thy land,</i>	<i>Que regalaras tu lar</i>
<i>Come place him here by me.</i>	<i>Que comparezca a mi lado</i>
<i>Do thou for him stand.</i>	<i>O ponte tú en su lugar</i>
<i>The sweet and bitter fool[s]</i>	<i>Entonces</i>
<i>Will presently appear;</i>	<i>Ambos locos: el amargo</i>
<i>The one in motley here,</i>	<i>Y el dulce podránse ver</i>
<i>The other found out there.</i>	<i>Uno en traje de payaso</i>
	<i>Y el otro... en traje de Rey.</i>

(Shakespeare, 2014: 46)

O, un poco más adelante:

FOOL

.....

<i>Fools had ne'er less grace in a year,</i>	<i>Hoy por hoy no hay cuerdo que</i>
<i>For wise men are grown foppish,</i>	<i>no sea loco de atar</i>
<i>And know not how their wits to wear</i>	<i>En un año como este</i>
<i>Their manners are so apish</i>	<i>Los locos están de más</i>
	<i>No hallan qué hacer con su</i>
	<i>ingenio</i>
	<i>Pues sólo saben copiar.</i>

(Shakespeare, 2014: 47)

Y lo mismo pasa con algunos otros parlamentos similares del Bufón. Pero los dos citados más arriba me interesan en particular porque tratan sobre situaciones en las que se confunden e intercambian la posición del rey con la del bufón y la posición del loco con la del cuerdo. De alguna manera, la doble versión repite esta posibilidad de intercambio de identidad (lingüística) a nivel formal.

Y esto mismo vuelve a suceder en el último pasaje ofrecido en doble versión, el cual corresponde esta vez no a un parlamento del bufón sino al del rey. Tras haber abandonado su posición y haber sido rechazado por sus hijas, Lear se pregunta en la doble versión de Parra: “Quién podría decirme quién soy yo? / Who is it that can tell me who I am?” (Shakespeare, 2014: 50). En este sentido, aquí también quiero proponer una posible conexión entre la incertidumbre que siente Lear sobre su identidad (‘¿quién soy?’ ‘¿un rey o un mendigo?’) y la breve sensación de incertidumbre que se genera para el lector de la traducción sobre la identidad lingüística del texto (‘¿leo este texto en inglés o en castellano?’).

De esta forma, podemos ver que las estrategias de Parra para incorporar una multiplicidad de estilos y registros, y para generar una multiplicidad lingüística aun mayor en su texto, están en conexión con algunos de los problemas y cuestionamientos más profundos que nos presenta esta tragedia, como lo son el del intercambio de posiciones sociales y el de la pérdida de la identidad.

Ahora, para concluir, solo me gustaría agregar que, aunque las brevísimas discusiones que he desarrollado no hacen justicia a la riqueza de aspectos que cada traducción logra rescatar a través de distintas estrategias de multiplicidad estilística y lingüística, espero haber podido dar una idea del importante cambio que estos ejemplos indican en los estándares de traducción dentro de la historia de las traducciones de Shakespeare al castellano. Los acercamientos de estos traductores —al humor

*Estrategias multilingües en algunas traducciones de
Shakespeare al castellano*

del lenguaje poético de Shakespeare, a las perspectivas locales que pueden abrirse en sus obras, a la importancia que los distintos registros de la oralidad y las distintas identidades lingüísticas tienen en las mismas— se basan en la destreza con que logran incorporar la multiplicidad a sus textos de manera integral. Podemos ver que, en cada uno de estos casos, la clara ruptura con los requerimientos de traducir a Shakespeare en un estilo uniforme y “elevado” permite una revalorización de distintas dimensiones de la obra del autor inglés.

Notas

¹ Ver, por ejemplo, los estudios de Prince 1995 y de Bistué 2009, 2013 y 2016-2017.

² Inclusive en el caso de ediciones académicas de textos canónicos en las que el original va a veces acompañado de una traducción instrumental, esta última no suele ofrecer múltiples opciones para cada frase o palabra, sino que funciona como un texto unificado paralelo.

³ “My mistress’ eyes are nothing like the sun; / Coral is far more red than her lips’ red; / If snow be white, why then her breasts are dun; / If hairs be wires, black wires grow on her head” (Sonnet 130, 1-4).

Bibliografía

- ASTRANA MARÍN, Luis, “Estudio preliminar,” en: William Shakespeare, *Obras completas*, vol. 1. Madrid: Aguilar, 1961.
- BISTUÉ, Belén, *Collaborative Translation and Multi-Version Texts in Early Modern Europe*. Farnham, Reino Unido: Ashgate, 2013.
- , “Juegos de sinonimia en el *Quijote*: Una intersección entre la narrativa de ficción y la historia de la traducción”, en: *Letras 74-75* (2016-2017): 29-49.
- , “Multilingual Translation and Multiple Knowledge(s) in Alfonso X’s *Libro de la ochava esfera* (1276)”, en: *Comitatus* 40 (2009): pp. 99-122.

-
- BOYLE, Catherine M., "Nicanor Parra's Transcription of King Lear: The Transfiguration of the Literary Composition", en: *Latin American Shakespeares*, ed. by Bernice W. Kliman and Rick J. Santos. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2005. pp. 112-129.
- CAMPILLO ARNAIZ, Laura, "Estudio de los elementos culturales en las obras de Shakespeare y sus traducciones al español por Macpherson, Astrana y Valverde". Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2005.
- COSTA PICAZO, Rolando, "Traducir a Shakespeare," en: *Actas del II Simposio Nacional Ecos de la Literatura Renacentista Inglesa, 3/5 de noviembre de 2004*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2006. pp. 12-21.
- GRUTMAN, Rainier, "Multilingualism and Translation", en: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. por Mona Baker. Londres: Routledge, 1998, p. 157-160.
- HURTADO, María de la Luz, "Parra traduce a Shakespeare", en: *Apuntes* 103 (1992): 24-35.
- KRISTAL, Efraín, "Soneto XVIII, *Hamlet* y *El Rey Lear*: Los Shakespeare de Nicanor Parra", en: *Estudios Públicos* 136 (2014): 111-136.
- MODENESSI, Alfredo Michel, "A Double Tongue within your Mask: Translating Shakespeare into Spanish Speaking Latin America", en: *Shakespeare and the Language of Translation*, ed. Ton Hoenselaars. London: Thomson Learning, 2004.
- , "'Every like is not the same': translating Shakespeare in Spanish today," en: *Shakespeare Survey 68: Shakespeare, origins and originality*, ed. by Peter Holland. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 73-86.
- MONTEZANTI, Prólogo, en *Sonetos completos*, de William Shakespeare. [primera edición publicada por la Universidad Nacional de La Plata, 1987] Buenos Aires: Longseller, 2003.
- Miguel Ángel, "Solo vos sos vos. Los sonetos de Shakespeare en traducción rioplatense", en: *Letra Urbana, al borde del olvido: Revista digital de cultura, ciencia y pensamiento* 33, <<http://letraurbana.com/articulos/solo-vos-sos-vos-los-sonetos-de-shakespeare-en-traduccion-rioplatense>>.
- PRINCE, Dawn Ellen, "Negotiating Meanings: The Use of Diatopic Synonyms in Medieval Aragonese Literary Translations," en: *La traducción en España ss. XIV – XVI*, ed. Roxana Recio, León, Universidad de León, 1995, pp. 79-90.

*Estrategias multilingües en algunas traducciones de
Shakespeare al castellano*

- PUJANTE, Ángel-Luis / CAMPILLO, Laura, eds. *Shakespeare en España: textos, 1764-1916*. Granada: Universidad de Granada; Murcia: Universidad de Murcia, 2007.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *Lear Rey & Mendigo*, trad. de Nicanor Parra, 5^a ed. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2014.
- , *Sólo vos sos vos. Los sonetos de Shakespeare en traducción rioplatense*, trad. de Miguel Ángel Montezanti. Mar del Plata: EUDEM, 2011.
- , *Sonetos Completos*, trad. de Miguel Ángel Montezanti. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1987.
- , *El tórtolo y la fénix. Tres ensayos poéticos*, trad. de Miguel Ángel Montezanti La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1989.
- ZARO, Juan Jesús, "La traducción de Shakespeare en la América de lengua española: entre la tradición y la transculturación," en: *Traducción y representaciones del conflicto desde España y América. Una perspectiva interdisciplinar*, ed. By Icíar Alonso Araguás, Alba Páez Rodríguez and Mario Samaniego Sastre. Salamanca: Universidad de Salamanca; Temuco, Chile: Universidad Católica de Temuco, 2015, pp. 219-240.