

Emir Rodríguez Monegal en la escena de la traducción

*Sobre la traducción
a dos manos de Hamlet (1964)*

Lucía Campanella

Una de las tantas facetas de la obra de Emir Rodríguez Monegal es la relacionada a la traducción literaria. La posibilidad de hacer un recuento comprensivo de esa faceta escapa a los límites de este artículo, por lo que propongo centrarme en uno de sus aspectos (su condición de agente traductor) y en una traducción –inédita– en particular (la realizada en conjunto con la poeta Idea Vilariño de *Hamlet*, para el Teatro Odeón, en 1964). Esta elección se justifica por al menos tres motivos. En primer lugar, el acceso al material de archivo que permite realizar una primera aproximación de crítica genética a esa traducción, gracias a la generosidad de la albacea del archivo de Idea Vilariño e investigadora de la Biblioteca Nacional, Ana Inés Larre Borges.¹ En segundo lugar, esta traducción se ubica en las postrimerías de la relación entre ambos autores y en el marco de la segunda y breve época de la revista *Número* (1963-1964), que ha sido menos estudiada que la primera (1949-1955), especialmente en relación con la traducción literaria. Finalmente, un tercer motivo es que varios años después, en 1974, Idea Vilariño publicará otra traducción de *Hamlet*, esta vez firmada solo por ella.

Procederé entonces en cinco pasos, en el primero de ellos describiré a Emir Rodríguez Monegal y al grupo de *Número* en el marco de sus actividades traductivas. Luego, en relación con la traducción de *Hamlet* de 1964, examinaré brevemente su contexto de producción, y en un tercer punto, la relación laboral y personal en torno a la traducción que lo unió a Idea Vilariño. Pasaré, en un cuarto momento, al análisis de algunos pasajes del manuscrito de *Hamlet*, para hacer algunas hipótesis sobre las formas que tomó

1 Agradezco también por su orientación en diversos momentos de la preparación de este artículo a: Lisa Block de Behar (Anáforas, UdelaR), Gastón Borges (Archivo Literario, BNU) y Lucía Girard (CIDDAE - Teatro Solís); y a Leticia Hornos por su atenta lectura y sugerencias.

esa práctica de traducción colaborativa entre ambos. Finalmente, cierro este trabajo con algunas consideraciones sobre la evolución del pensamiento traductivo de Emir Rodríguez Monegal en los años siguientes de su vida.

Un agente y una escena complementarios

La relación múltiple de Emir Rodríguez Monegal con la traducción literaria puede comprenderse mejor si lo consideramos, siguiendo a Milton y Bandia (2009) como “agente de traducción”, es decir, aquellos individuos e instituciones que no solamente producen traducciones desde el rol específico de traductores, sino que además fomentan su existencia a través de canales de publicación, como las revistas literarias, y de difusión, como la crítica literaria y la enseñanza. Los agentes de traducción dedican tiempo, energía y toman riesgos (sobre su prestigio o su posición en el campo, pero también eventualmente sobre sus propias vidas), para innovar e ir en contra de lo establecido, introduciendo literaturas, autores y escuelas en el campo cultural al que pertenecen. En el sentido que le dan Milton y Bandia, los agentes de traducción son mucho más que los “gate-keepers” concebidos por Pierre Bourdieu,² sino que son activos renovadores de las prácticas traductivas, que modifican el “habitus” del traductor.



Políglota por historia familiar y por formación, Emir Rodríguez Monegal aprendió tempranamente, además del español, el portugués, el inglés y el francés.³ La atención a los traductores de los textos que reseña y comenta y la valoración de las traducciones en tanto que tales es una de las marcas de su trabajo como crítico literario en *Marcha* (1944 - 1957). A este respecto, dice Claudia Gilman que su incorporación al seminario

[...] inicia el ciclo de vanguardización estética, con opciones bien recordadas y definidas en torno a la literatura de corte más moderno. Kafka, Joyce, Eliot y Borges son los autores favoritos. Además, Nathaniel Hawthorne, Thomas Mann, Katherine Mansfield. La sección se torna una verdadera guía de difusión de un estilo literario. Se moderniza también y pasa a cubrir el mundo editorial, a registrar las novedades –sobre todo en la literatura anglosajona [...].⁴

2 En este sentido, es quizás más conveniente considerarlos ya sea “aduaneros” o “contrabandistas” como sugieren Diana Roig-Sanz y Reine Meylaerts en *eLiterary Translation and Cultural Mediators in ‘Peripheral’ Cultures Customs Officers or Smugglers?* Palgrave-Macmillan, 2018.

3 Rodríguez Monegal, Emir. *Las formas de la memoria (I): Los magos*, Montevideo, Vuelta, 1989, 144.

4 Gilman, Claudia. Entrada “Marcha”. *Diccionario Enciclopédico de las letras de América Latina*. Caracas: Monte Ávila, 1995, 2884.

Como director de revistas (*Número, Mundo Nuevo*) su atención y promoción a las traducciones fueron incesantes. Como señala Julia Ortíz, “La actividad traductora de Monegal era permanente. No se constituía por hechos aislados, sino que ejercía una práctica constante [...]”⁵ tanto en la página literaria de *Marcha* como en *Número*. Tiempo después, en su etapa en Yale, estuvo vinculado a un proyecto de traducción de “una serie de obras latinoamericanas hechas por un nutrido grupo de jóvenes norteamericanos como Suzanne Jill Levine, Elliot Weinberger y Thomas Colchie”, como recuerda John Dwyer.⁶

En ocasiones, su labor como traductor que, al menos durante la etapa de *Número*, estuvo en estrecha dependencia con su situación económica. En 1959, por ejemplo, estando en Londres, donde se radicó entre 1957 y 1960, para proseguir sus estudios sobre Andrés Bello (González Echevarría), escribe a Mario Benedetti sobre unas traducciones que complementan sus ingresos como becario:

[...] Sigo trabajando y leyendo como un enano, pero me he tenido que racionar últimamente porque para poder mantenerme aquí tuve que aceptar un empleo de traductor en el Central Office of Information, además de las traducciones que hago para Ilsa. Entre ambas cosas saco £25 por mes, a veces más, y con eso me mantendré hasta el término de la beca (en octubre) si el peso uruguayo no sigue cuesta abajo.⁷

Si es posible pensar que estas traducciones presumiblemente “técnicas” (de las que no tengo más información) tuvieran un objetivo puramente alimentario, es relevante saber que en esos años de estrecheces Rodríguez Monegal consideraba también la traducción literaria, y al inglés, una lengua que no se contaba dentro de sus lenguas maternas, dentro de los posibles apoyos económicos a intentar:

[...] Mi trabajo con Ilsa marcha bien. He leído una buena cantidad de novelas españolas, buscando la más adecuadas para traducir en inglés, y pienso ensayarme, bajo la experta guía de Ilsa, en la traducción al inglés. Si resulta, sería una buena fuente de ingresos.⁸

La “guía experta” y también destinataria de algunas traducciones era Ilsa Barea-Kulcsar (1902 - 1973), periodista austríaca y traductora. Fue esposa de

5 Ortíz, Julia. “Prácticas traductoras en el Río de la Plata: el caso T. S. Eliot”. *Revistas culturales del Río de la Plata Diálogos y tensiones (1945-1960)*. Pablo Rocca Editor. CSIC-UdelaR, Montevideo, 2012, 91.

6 Dwyer, John P. “Emir Rodríguez Monegal: autor/actor y guionista”. *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*. Montevideo: Barreiro y Ramos, Ministerio de Educación y Cultura, 1980, 13.

7 Emir Rodríguez Monegal a Mario Benedetti, Londres, 25 de febrero de 1959.

8 Estas cartas, facilitadas por Gastón Borges, son copias digitalizadas de los originales conservados en el archivo de la Fundación Mario Benedetti.

Arturo Barea, de quien tradujo buena parte de la obra al inglés. La pareja ya había trabado amistad con Rodríguez Monegal durante su primera estadía en Inglaterra, en 1949 - 1950. De hecho, en la extensa nota que Rodríguez Monegal publica en *Marcha* en 1952 (“Con Arturo e Ilsa Barea en Inglaterra”), se destaca especialmente el rol de Ilse como traductora. Los Barea trabajaban para la BBC y es posible que Rodríguez Monegal haya obtenido un empleo allí gracias a su intervención, más específicamente, la de Ilsa. En la misma carta anteriormente citada, agrega: “Mis notas y traducciones para la BBC van viento en popa”.

Esta manera de encarar la labor de traducción, guiada sin duda por el interés intelectual pero también por la necesidad, puede ser concebida en el marco más amplio, una “escena de traducción” (adapto este término de Guzmán),⁹ conformada por el grupo editor de *Número*¹⁰ en sus dos épocas desde principios de los años 50, hasta mediados de los 60. La noción de “escena” remite en Guzmán a los colectivos y redes intelectuales, especialmente aquellos involucrados en la publicación de revistas,¹¹ cuya historia y relación con la traducción pueden ser recuperadas a través del rastro material que dejan sus publicaciones. En este caso, no solamente importan las traducciones publicadas por la revista, que han sido analizadas para el caso del inglés y en su primera época en Robaina (2005), sino también las prácticas traductivas de sus integrantes en relación con otros espacios, como el teatral.

En lo que respecta a las traducciones aparecidas en *Número*, Rodríguez Monegal las destaca como particularidad de la revista, particularidad de la que parecía estar no poco orgulloso, cuando menciona que la primera traducción de Lukács al español apareció en *Número* en 1949.¹² En el primer número de su segunda época, la revista comienza mencionando las traducciones en un lugar destacado y al mismo nivel que la publicación de textos no traducidos:

Hace algunos años [...] un grupo de escritores uruguayos publicó la revista NÚMERO. En sus veintisiete entregas se recogieron trabajos de escri-

9 En el Río de la Plata también se ha utilizado recientemente este concepto, por ejemplo, en el proyecto de investigación “Escenas de la traducción en Argentina” dirigido por Patricia Willson en el marco del Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas Juan Ramón Fernández, en 2005-2007.

10 La revista es fundada por Rodríguez Monegal, Idea Vilariño y Manuel Claps, a los que se suman Mario Benedetti y Sarandy Cabrera para la parte gráfica. La primera época va de 1949 a 1955. Para la segunda época (1962-1964), Vilariño abandona la dirección y Cabrera la publicación. Se suman entonces Benito Milla y Carlos Martínez Moreno.

11 Horacio Tarcus lo dice con otras palabras y sin relación explícita con la traducción: “A lo largo de todo el siglo XX las revistas constituyeron los vehículos de expresión preferidos por los más diversos colectivos que disputaron posiciones dentro del campo intelectual. [...] Las revistas expresan al mismo tiempo que producen a estos colectivos, les dan cohesión y contribuyen a forjar su identidad” (s.d.).

12 González Echevarría, Roberto. “Interview: Emir Rodríguez Monegal”. *Diacritics*, vol. 4, n.º 2, 1974, 38-43.

tores nacionales e hispánicos, se tradujeron ilustres escritores del pasado y del presente.¹³

Esta editorial “de retorno”, sin firma, se hace eco de aquella del primer número de la primera época, donde, como señala Robaina la “deliberada prescindencia de nacionalismo” se relaciona intrínsecamente con el programa traductivo. El grupo editor de *Número*, era políglota y tenía diversas conexiones con potenciales traductores, lo que multiplicó su capacidad de ofrecer textos traducidos a su público.

El continuum entre textos traducidos y textos no traducidos presentes en *Número* da cuenta de un programa que se alejaba del chauvinismo y se ponía voluntariamente en la senda que había trazado *Sur* en Argentina. Como explica Rocca,¹⁴ el programa traductivo de *Número* (así como el de *Sur*) no estaba exento de problemas: las acusaciones de desinterés por lo nacional y de carencia de sentimiento patriótico arrecian en diversos momentos de la publicación, que se mantiene sin embargo incólume. A esto se suma que, sin duda por influencia de Rodríguez Monegal, el foco de atención en el marco de la literatura mundial se desplaza a las literaturas anglosajonas, lo que propicia el peso que las traducciones del inglés tendrán en *Número*. Mario Benedetti repasa en un extenso artículo aparecido en *Número*, en 1963, ese movimiento en lo que respecta a los textos y culturas fuente:

Están, además, las voces de Europa. Durante muchos años, les hemos puesto amplificadores para escucharlas mejor y las hemos sintonizado por riguroso turno. Hubo una generación que solo escuchaba a España; otra, que solo escuchaba a Francia; otra más, que solo escuchaba a Inglaterra.¹⁵

No es posible dejar de notar el reproche a esa actitud, considerada pasiva, de “escucha” y “sintonización”. En este mismo artículo, Benedetti defiende la revolución cubana como un catalizador “altamente positivo” que dio entrada al “tema de América” en la vida cultural uruguaya “que siempre había padecido una dependencia casi hipnótica frente a lo europeo”.¹⁶ Aunque en este pasaje la referencia a la traducción solamente puede ser respuesta mediante la interpretación posiblemente algo intencionada, lo cierto es que las discusiones sobre el nacionalismo se reactualizan en torno al americanismo, durante la segunda época de la revista, a raíz del evento político mayor de esos años: la revolución cubana que tuvo justamente lugar en los años en que se interrumpió la revista, entre 1955 y 1963.

13 Prólogo, *Número*, año 1, n.º 1, segunda época, abril 1963.

14 Rocca, Pablo. “Las revistas: invención y construcción de lectores (Un dilema a dos orillas, 1947-1962)”. *Revistas culturales del Río de la Plata Diálogos y tensiones (1945-1960)*. Montevideo: Pablo Rocca Editor. CSIC-UdelaR, 2012, 24-27.

15 Benedetti, Mario. “La literatura uruguaya cambia de voz”. *Número*, año 1, n.º 2, segunda época, 1963, 173.

16 Benedetti, Mario. “La literatura uruguaya cambia de voz”, 189.

En la segunda época, *Número* reaparece luego de ocho años de silencio y solo por tres entregas, en las que se cuentan tres traducciones: cuatro “sketches” (“Parada de ómnibus”, “Test psicológico”, “Diurno y nocturno” y “El último”) de Harold Pinter, traducidos por Raúl Boero (n.º 1); el poema de Jack Spicer “Psicoanálisis: una elegía” en versión bilingüe de Mario Benedetti (n.º 2) y la pieza dramática *El cajón de arena* de Edward Albee, traducido nuevamente por Raúl Boero (n.º 3-4). Como puede verse, se mantiene la tendencia hacia la literatura anglófona (los autores elegidos son respectivamente un inglés, y dos estadounidenses) y el interés por la literatura contemporánea. En efecto, los sketches de Pinter, “Request stop”, “Applicant”, “The Black and White” y “The last to go” fueron todos escritos en la segunda mitad de los años 50; mientras que *The Sandbox*, de Albee, fue escrita en 1959 y estrenada en 1960. Finalmente, “Psychoanalysis: An Elegy” de Spicer (poeta beatnik tempranamente desaparecido, en 1965) fue publicado en su versión original en el segundo número de *Evergreen Review*, según informa el “Inventario” incluido al final de *Número*. La fecha adjudicada a esa publicación, 1967, es sin duda una errata por 1957, año en que la revista fue fundada. Un elemento quizás novedoso sin embargo es la insistencia en los textos dramáticos anglófonos: en la primera época (que constó de 27 números, es decir nueve veces más números que la segunda) solo aparecieron dos traducciones de esa índole: *Crimen en la catedral*, ya mencionado, publicado en entregas en los tres primeros números y *Retrato de una madonna* de Tennessee Williams en el n.º 2, según el recuento realizado por Robaina. El universo de lo dramático parecía estar tomando un mayor peso en las prácticas traductorales de la revista, cuando ésta dejó de aparecer.



2. Un *Hamlet* entre varios

En el caso de la traducción que me ocupa aquí, que coincide con el final de la segunda época de *Número*, la cuestión económica aparece nuevamente en la evocación que Rodríguez Monegal realiza en una de sus últimas entrevistas. Propone a esta traducción como ejemplo de una forma de operar en el campo cultural que reposaba en un trabajo denodado y que no solía tener recompensa económica:

Nosotros hacíamos milagros, revistas y páginas literarias, espectáculos, traíamos gente de cine, se ponían obras de teatro, todo con muy poco dinero y mucho sudor. Por ejemplo, Idea Vilarriño y yo tradujimos *Hamlet*, luego lo hizo Taco Larreta y nosotros no recibimos ni un centavo y seguramente Taco no debe haber ganado mucho.¹⁷

¹⁷ Rodríguez Monegal, Emir. “Me habían sacado del país, pero ahora es mío otra vez.” Reportaje de Miguel Ángel Campodónico. *Aquí*, Montevideo, 5 de noviembre de 1985, 24.

Cuando Idea Vilariño, a su vez, evoca la traducción, no menciona la cuestión del dinero, pero sí señala que el origen es la solicitud de Larreta. Para la poeta se trata de la primera¹⁸ de una larga lista de textos shakesperianos traducidos, publicados en editoriales uruguayas y argentinas, que contribuyeron, sin duda, a su sustento:

Empecé porque Antonio Larreta quiso hacer *Hamlet*. Entonces nos pidió a Rodríguez Monegal y a mí que se la tradujéramos. Yo no me tenía mucha confianza. Mi conocimiento del inglés se limitó a... Yo nunca estudié inglés más que en el liceo, pero toda la vida seguí leyendo en inglés todo lo que había. Entonces, la tradujimos con Rodríguez Monegal. Yo lo traducía en verso y lo corregíamos con él.¹⁹

Sin quitarle credibilidad a este testimonio, en la prolija cronología que Larreta traza de su relación con *Hamlet*, y que comienza en su infancia, aparece mencionado otro posible traductor, Mario Trajtenberg.²⁰ En esta versión, la iniciativa no proviene del teatrero sino de los traductores e incluso se dan algunos pasos en la tarea, pasos que no aparecen en el recuerdo de Vilariño:

Marzo 1959: Mario Trajtenberg me llama para decirme que ha hablado con Idea Vilariño de la posibilidad de traducir “Hamlet” para mí. No quiero comprometerme, pero dejo que empiecen. Mario me trae unos primeros versos, espléndidos, de Idea. Pero todo se disuelve en la nada. O en la espera.²¹

18 Para Emir Rodríguez Monegal se trata de la segunda traducción de Shakespeare para teatro, ya que más temprano ese mismo año, tradujo también en conjunto con un miembro de *Número*, esta vez Mario Benedetti, *Twelfth night*. La obra se estrenó en abril de 1964 en el Teatro Solís, con dirección de Eduardo Schinca y elenco de la Comedia Nacional (con Estela Medina y Jaime Yavitz en los roles protagónicos). Ambos traductores están mencionados en el programa de mano, donde se especifica que Benedetti se encargó de la traducción de las canciones. El libreto, depositado en el CIDDAE - Teatro Solís, sin mencionar a ninguno de los dos traductores, da cuenta de esta colaboración: las canciones aparecen pegadas en los folios escritos a máquina. Es esta misma versión la publicada por Losada en 1994 (Francisco Alvez Francese, 2017).

19 Entrevista con Javier Uriarte y Verónica D’Auria realizada en 2001, en Uriarte, Javier. “Una esclava fiel: Idea Vilariño y sus traducciones de Shakespeare”. *Revista de la Biblioteca Nacional*, año 6, n.º 9. Montevideo, 2014, 255. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/31606>

20 Mario Trajtenberg, escritor, crítico de cine y periodista, fue uno de los corresponsales extranjeros de *Marcha*. En 1964, bajo la rúbrica “Carta de Inglaterra” publica allí un largo artículo sobre Shakespeare titulado “No perteneció a una época, sino a todos los tiempos” (*Marcha*, 17 de julio de 1964, 24-25). En él presenta las diferentes puestas en escena que tienen lugar en Londres con motivo del cuarto centenario del nacimiento del autor. No menciona la versión montevideana de *Hamlet* que se estrenaría tres meses después, sino que hace una reseña extensa de la versión cinematográfica estrenada ese mismo año por el soviético Grigori Kozintsev. Este director de cine y teatro, que utilizó la traducción al ruso de Boris Pasternak para su película, tenía, como Larreta, una larga relación con la pieza. En su libro sobre Shakespeare, publicado en inglés en 1967, *Shakespeare: Time and Conscience*, dedica un capítulo entero a esos “años con Hamlet”.

21 Larreta, Antonio. “Preludio en Hamlet sostenido. Una confesión para Marcha”.

Son entonces tres versiones del origen de la traducción que se contraponen: o bien la iniciaron Rodríguez Monegal y Vilariño y luego Larreta la tomó, o bien Larreta solicitó a Vilariño y Rodríguez Monegal para esa tarea, o bien Trajtenberg y Vilariño le proponen la idea a Larreta, la comienzan, pero no prospera. En el relato de Larreta, Rodríguez Monegal aparece como uno entre los muchos que lo impulsan a poner en escena la obra, sin relación con su trabajo como traductor:

Agosto de 1962: De vuelta de la gira europea,²² reponemos “Porfiar hasta morir”. Emir viene a verla. (No estaba en Montevideo cuando el estreno). Asoma la cabeza en el camarín “¿Cuándo hacés Hamlet?”²³

En un artículo de la época, el mismo Rodríguez Monegal explica mejor lo sucedido, bajo el revelador intertítulo de “Se forma equipo”. Luego de retomar la historia personal de Antonio Larreta y Laura Escalante (quien terminó dirigiendo la puesta) con *Hamlet*, atribuye a Trajtenberg la iniciativa de la traducción, que él retoma luego:

También Idea Vilariño [como Escalante] había trabajado el texto en sus clases de Literatura y por iniciativa de Mario Trajtenberg había ensayado algunos fragmentos de una traducción en verso. La ida de Trajtenberg a Londres dejó en suspenso el proyecto de una traducción conjunta. Yo mismo estaba convencido hace tiempo de que Larreta era el intérprete ideal para una versión montevideana. En 1949 yo había traducido con Idea Vilariño la pieza en verso de T. S. Eliot, *Crimen en la catedral*, para Teatro del Pueblo. Las satisfacciones de este trabajo conjunto me decidieron a proponerle que encaráramos *Hamlet* para el TCM [Teatro de la Ciudad de Montevideo].²⁴

No es solamente la cuestión de la traducción la que pasa de mano en mano, sino también la dirección de la obra. Según refiere Laura Escalante, en 1964 Larreta le propuso hacer *Hamlet* con el Teatro de la Ciudad de Montevideo, que tenía su sede en el Odeón. Sobrevienen diversas dificultades (una renuncia, enfermedades, el duelo de uno de los actores que había perdido un hijo) e incluso un posible cambio de sala que al final no se concretó. En la puesta, estrenada finalmente en octubre de 1964, Hamlet es encarnado por Larreta, Ofelia por Graciela Gelós, Gertrudis por Carmen Ávila y Polonio por Claudio Solari.²⁵ En otro programa de mano, diferente al reproducido en las memorias de Escalante, aparece Larreta como encargado de la “Dirección

Marcha, 9 de octubre de 1964, segunda sección, 2.

22 El Teatro de la Ciudad de Montevideo había realizado una gira en Europa en 1962.

23 Larreta, Antonio. “Preludio en Hamlet sostenido. Una confesión para *Marcha*”, 2.

24 Rodríguez Monegal, Emir. “El Hamlet del T.C.M.”. *El País*, Montevideo, 15 de octubre de 1964, s.d.

25 Escalante, Laura. *Memorandum. El tormento tan querido*. Montevideo: Banda Oriental, 1983, 58-62.

general". También en los afiches de la obra se reproduce esta ambigüedad, algunos mencionan como director a Larreta y otros a Escalante.²⁶

En lo que refiere a la recepción, las críticas citadas por Escalante (de *Acción*, *El Popular* y *Época*) son todas elogiosas del trabajo actoral de Larreta y eventualmente de la dirección de Escalante, aunque, como se verá, Rodríguez Monegal no compartía esa opinión. La misma directora admite que el trabajo conjunto con Larreta no dio los frutos esperados: "quizás la versión no fue exactamente la que queríamos, a pesar de haber trabajado fortaleciéndonos mutuamente, en leal entendimiento".²⁷ Al parecer, no fue esta la única colaboración en torno a la puesta de *Hamlet* en 1964 que hubiera podido ser mejor.

En su relato, que incluye, entre otras cosas, las opiniones de sus alumnos de secundaria que fueron a ver la obra, Escalante no menciona a los traductores. La traductora del inglés de varias de sus obras estrenadas en esa época fue Ida Vitale, quien aparece nombrada en el listado que cierra las memorias de Escalante bajo el título "Mis colaboradores".²⁸ No es el caso de Vilariño y Rodríguez Monegal, que fueron introducidos en este proyecto por Larreta y no por ella. Es posible que existiese algún resquemor entre traductores y directora. De hecho, una carta fechada en México el 20 de mayo de 1964, donde se hace mención a la traducción de *Hamlet*, da testimonio de un compartido disgusto por la elección de Escalante, que se extiende, al menos para Rodríguez Monegal, a una valoración negativa de la práctica traductora de Vitale:

[...] También a mí me cayó mal la elección de Laura Escalante, persona que estimo pero que me resulta difícil seguir; como directora es la lentitud personificada, tiene hábitos de lenguaje muy arraigados, cree que Ida Vitale sabe inglés, y aunque se demuestre lo contrario (una vez me tomé el trabajo, con el original de *The Entertainer*, de Osborne, y la traducción, frente a frente) sigue empecinada, no es mi elección para el compromiso de *Hamlet*. Por otra parte, veo que Taco [Larreta] no puede dirigir y protagonizar la obra, así que habrá que vigilar a Laura de cerca.²⁹

Sin embargo, unos años antes, en 1957, Rodríguez Monegal había colaborado con Escalante en la toma de una decisión relativa a una traducción - adaptación. Según ella misma refiere, cuando Escalante dirigió *Madre Coraje*, hubo alguna indecisión en lo concerniente a los insultos proferidos por los personajes de la pieza: los actores se sentían incómodos con ellos, pero

26 Documentos depositados en el CIDDAE - Teatro Solís, parte del fondo de Antonio Taco Larreta. Agradezco a Lucía Girard por su colaboración en esta búsqueda.

27 Escalante, Laura. *Memorandum. El tormento tan querido*, 59.

28 Escalante, Laura. *Memorandum. El tormento tan querido*, 111.

29 Rodríguez Monegal a Vilariño, México, 20 de mayo de 1964, "Anexo documental" *Revistas culturales del Río de la Plata Diálogos y tensiones (1945-1960)*. Pablo Rocca Editor. Montevideo: CSIC-UdelaR, 2012, 294.

la directora insistía en no cambiarlos. Se reunió entonces un “tribunal”, en su departamento, compuesto por Taco Larreta, Ángel Rama, China Zorrilla (en el rol protagónico), Roberto Fontana (que también tenía un papel en la pieza) y Emir Rodríguez Monegal, que examinó la situación y se pronunció a favor de mantenerlos.³⁰

Este *Hamlet* plural, “entre varios”, traductores, directores, promotores de la idea, revela unas dinámicas habituales del campo cultural uruguayo de la época, permeadas por las prácticas traductivas. En ellas se transparenta el entusiasmo por la labor desafiante que implica la traducción, que es considerada imprescindible para la puesta en escena de este texto clásico. A esto se suma un dominio de la lengua extranjera a menudo considerado precario (no en el caso de Rodríguez Monegal) y una remuneración escasa cuando no inexistente, por una actividad que, en otras condiciones, podía ser fuente no solo de estímulo intelectual sino también de sustento. La presencia de varios miembros de *Número* en torno a esta puesta no es anodina. No solo Vilariño y Rodríguez Monegal aparecen vinculados a ella, sino también Carlos Martínez Moreno, quien firma el texto que presenta la obra en el programa de mano. Ese mismo año, recordemos, Rodríguez Monegal y Benedetti habían realizado la traducción de *Noche de reyes* para el Teatro del Pueblo. Y *Número*, que se había estrenado, en su primera época, publicando la traducción de *Murder at the Cathedral*, publicaba, en la segunda, sendas piezas breves de Albee y Pinter. Finalmente, la mancomunidad de un elenco, de una dupla de directores, de varios traductores y de algunos miembros del grupo de *Número* dan cuenta de la importancia que todos ellos adjudican a esta puesta en escena y en definitiva al gesto de apropiarse de la tradición shakesperiana desde el campo cultural vernáculo. Apropiación en la que la traducción juega un papel central.



3. Unos “cotraductores peleadores”

La relación, por momentos destemplada, que mantuvieron Vilariño y Rodríguez Monegal ha sido analizada especialmente en términos de consagración. En efecto, en tanto que crítico, Rodríguez Monegal fue el “artífice” del ingreso de Vilariño al canon nacional (Torres). Sin embargo, también trabajaron mano a mano en tareas de traducción, que Rodríguez Monegal recuerda con cariño unos años después en su correspondencia desde Inglaterra, a principios de los años 50:

Y me acuerdo de tantas otras charlas y del trabajo en la Biblioteca traduciendo a Eliot y los miles de litros de Coca-Cola que nos hemos repartido.³¹

30 Escalante, Laura. *Memorandum. El tormento tan querido*, 37.

31 Rodríguez Monegal a Vilariño, México, 20 de mayo de 1964, “Anexo documental”

Hace una semana estuvo aquí Patrick Dudgeon (profesor inglés, vive en la Argentina, eliotista) y elogió mucho nuestra traducción de *Crimen*.³²

Unos quince años después, en el artículo ya citado donde explica los motivos que lo llevaron a traducir *Hamlet*, reaparece la buena experiencia del trabajo compartido con Vilariño a propósito de Eliot: “Las satisfacciones de este trabajo conjunto me decidieron a proponerle que encaráramos *Hamlet* [...]”.³³ En esas fechas, en una misiva enviada desde México donde comenta el avance de la traducción de *Hamlet* y otros proyectos editoriales conjuntos (especialmente la publicación de un volumen sobre Herrera y Reissig, que finalmente nunca apareció), el crítico firma como “su co-traductor, co-autor y amigo”.³⁴

Sin embargo, la relación entre ambos no estuvo exenta de malentendidos, especialmente durante el final de la primera etapa de *Número* (1954-1955), presumiblemente debida, en partes iguales a desavenencias entre los miembros del equipo y a la asfixia económica³⁵. En una reveladora carta de 1954, dirigida a Vilariño cuando ella se encuentra de viaje en Europa, Rodríguez Monegal expone el punto de quiebre al que han llegado, que los involucra no solo como individuos sino como actores del campo intelectual:

Idea querida: qué injusta es conmigo y usted lo sabe. Cómo voy a tener yo la culpa de todo lo que ha pasado y no ha pasado entre nosotros. Yo la quiero y usted lo sabe pero no podemos vivir sin pelearnos. Y la única manera de sobrevivir y de que sobreviviera todo lo que hay entre nosotros (no solo *Número* sino Manolo y Zoraida) es poner pausas en la pelea. Yo no lo he hecho conscientemente pero ahora entiendo por qué nos fuimos separando (o por qué me fui separando): para proteger algo de lo que podía quedar entre nosotros, para no matar con la cólera y con el insulto y hasta con la pequeña agresividad cotidiana (que gasta más que todo), lo que podía quedar entre nosotros.³⁶

Es notoria la contigüidad de lo personal (“Manolo y Zoraida”, son Manuel Claps y Zoraida Nebot, parejas de ambos) y lo intelectual (*Número*) en las razones que llevan al distanciamiento. El motivo de la pelea como forma de relacionamiento se retoma más adelante “Qué vamos a hacer con nosotros. Qué otra cosa podemos hacer sino pelearnos, que es la única manera de



Revistas culturales del Río de la Plata Diálogos y tensiones (1945-1960). Pablo Rocca Editor. Montevideo: CSIC-UdelaR, 2012, 159.

32 Rodríguez Monegal a Vilariño, “Anexo documental”, 170.

33 Rodríguez Monegal, Emir. “El Hamlet del T.C.M.”, 1964, s.d.

34 Rodríguez Monegal a Vilariño, “Anexo documental”, 294.

35 En ese sentido, es provechosa la lectura de un diálogo entre Vilariño, Claps y Benedetti, reunidos por Pablo Rocca en 1994. Pablo Rocca. “De las revistas literarias y otros quehaceres (Diálogo con Idea Vilariño, Manuel A. Claps y Mario Benedetti)”. *Jornal de Poesia. Projeto Editorial Banda Hispânica*, 2020 Disponible en: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh9rocca.htm>.

36 Rodríguez Monegal a Vilariño, “Anexo documental”, 188.

existir para nosotros, que es el único acuerdo entre nosotros. [...] ¿Ve alguna salida? Dígamelo, para pelearla.”³⁷ La correspondencia sin embargo se continúa por unos meses más, tratando temas sobre todo laborales (23 de setiembre, 15 de octubre, transcritas en “Anexo documental”), para interrumpirse luego por cuatro años.³⁸ En una carta en donde retoman contacto, Rodríguez Monegal le reprocha a Vilaríño la falta de comunicación verdadera y recupera la idea de la pelea como única forma de diálogo posible: “Lo malo es que hace ya unos cuantos años que hemos dejado de hablarnos [...] ¿Pero no se anima a escribirme de veras y tratar de reanudar aquellas conversaciones-peleas, o lo que fueran?”³⁹ No tengo noticias específicas de las circunstancias en las que se reanuda el trato entre ambos, y desconozco si Vilaríño compartía esa valoración sobre la relación. Lo que sí puede decirse es que este vínculo, permeado por la escritura y por la disputa, es el que en 1964 dará lugar a la traducción de *Hamlet*.

4. *Hamlet* como traducción-pelea

En el marco de una llegada algo demorada del llamado “giro archivístico” a los estudios de traducción, se ha considerado recientemente que es en el archivo donde el trabajo de traducción aparece, o puede aparecer, enteramente en sus innumerables dimensiones, desde la etapa anterior al texto hasta su recepción, pasando por todas las etapas de la elaboración: composición, supresiones, correcciones, correspondencia del autor, contratos, propuestas de pago, notas de lectura, pruebas de imprenta revisadas, reseñas.⁴⁰ Como lo explican Ferrer y Hersant los estudios de traducción clásicos se suelen basar en la comparación entre texto fuente y texto meta (y agrego: en valorar esa comparación en términos exclusivamente de fidelidad del segundo al primero), mientras que desde los estudios genéticos de la traducción se propone considerar un tercer elemento, que arroja luz sobre los otros dos: el archivo genético de traducción.

En el completo artículo de Ortiz sobre la traducción de *Crímen en la catedral*, no se hace referencia al proceso de trabajo de ambos traductores, quizás porque los documentos de archivo disponibles no dan cuenta del mismo,⁴¹

37 Rodríguez Monegal a Vilaríño, “Anexo documental”, 188.

38 Según explica Rocca, las razones de la interrupción están explicadas en los efectos poco felices de la carta (citada aquí parcialmente) del 9 de julio de 1954. Sin embargo, la correspondencia se mantuvo al menos con dos cartas más en los meses siguientes, en las que es posible reparar en otro motivo del posible distanciamiento, que Rocca por lo demás señala: la publicación del “primer poema político” (“Anexo documental”, 190, nota al pie) de Vilaríño sobre Guatemala en *Marcha*, a la que Rodríguez Monegal se resistió en un primer momento.

39 Rodríguez Monegal a Vilaríño, “Anexo documental”, 191.

40 Cordingley, Anthony y Patrick Hersant. “Translation archives: an introduction”. *Meta*, vol. 66, n.º 1, 2021, 9-27. <https://doi.org/10.7202/1079318ar>

41 Según la página web de la Sección Archivo y documentación del Instituto de

como sí lo hacen los de *Hamlet*. Para enmarcar el estudio del manuscrito que me interesa, es necesario presentar su “dossier genético de traducción”, compilación de documentos relacionados a la génesis de esa traducción, a partir del cual se estudia la evolución de las estrategias allí utilizadas. Ese dossier se amplía con todo lo expuesto en los puntos 2 y 3, consideraciones de índole contextual sobre la escena de traducción en la que se inscribe y sobre la relación y colaboración previa entre los traductores. Abundantes huellas escritas conforman el dossier: pasajes de cartas y el artículo de Rodríguez Monegal, ya citado; el testimonio y una breve esquela de Vilaríño al respecto, además de varios manuscritos, de los que seleccioné uno en que la interacción entre las manos traductoras es la más visible.

Del testimonio de Vilaríño previamente citado emergen dos ideas clave, la primera relacionada con un método de trabajo en el que la tarea se dividía: “Yo lo traducía en verso y lo corregíamos con él”. Eso explica que los manuscritos permanecieran en su archivo personal y que fuera ella quien haya asumido la mayor parte de la tarea. Las diversas etapas de traducción que pueden distinguirse en la carpeta “Hamlet” dan cuenta de ello y permiten recuperar, aunque sea en forma de hipótesis el proceso. Un conjunto de folios manuscritos en hojas de cuaderno sueltas, parecen ser una primera versión a mano alzada del Acto I, escena I (carpetín IV). En una etapa siguiente (carpetín III) ese mismo pasaje aparece mecanografiado, bajo el título “Hamlet. Príncipe de Dinamarca” y con la atribución “Traducción de Idea Vilaríño”. Sin embargo, en un momento que presumo posterior (carpetín V), la traducción casi completa del Acto II es atribuida a ambos “Traducción de Idea Vilaríño y Emir Rodríguez Monegal”. Esta alternancia en la atribución indica posiblemente esa dinámica de traducción - revisión que Vilaríño mencionaba. En otra etapa también ulterior, correspondiente a la traducción del Acto IV y firmada “I. V. set. 3, 64” (carpetín I), se encuentra una nota dirigida a Rodríguez Monegal, manuscrita sobre el ángulo de uno de los folios mecanografiados. Cabe señalar que en los folios de este carpetín se encuentran varios que son copias carbónicas: el texto por partida doble sirve sin duda a los propósitos de la revisión: Emir, falta muy poco del [acto] 4º. El lunes 31⁴² tengo que ir al médico y casi seguramente llevaré más material. En realidad falta poco y me dieron 15 días en vez de los 5 que pensaba pedir. Así que terminaré con H[amlet]. (Parte inferior derecha del folio 33, bolígrafo negro, Carpetín I, Carpeta “Hamlet”, Archivo Idea Vilaríño)



Letras (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay), el archivo cuenta con “un cuaderno que consta de 67 folios, numerados, aunque interrumpidamente ya que varias hojas fueron arrancadas”. Información disponible en: <https://www.fhuce.edu.uy/index.php/letras/seccion-de-archivo-y-documentacion-del-instituto-de-letras/acervo-documental/miscelaneas/587-vilarino-idea>, consultada el 7 de octubre de 2021.

42 Se trata posiblemente del 31 de agosto de 1964.

Esta forma de trabajo, intercambiando manuscritos, manteniendo algunos encuentros personales e intercalando la traducción con otras ocupaciones laborales (y las limitaciones del estado de salud de Vilaríño) es también notorio en una esquila de Rodríguez Monegal, sin fecha, escrita al dorso de un volante de la Gremial de Profesores de Montevideo (lo que indica que la nota fue redactada posiblemente en un liceo, donde ambos se desempeñaron como docentes): “Querida Idea: Le dejo el acto cuarto, con los cortes.[...] Hágame el favor de llamarme hoy a mediodía (70430) para arreglar algún encuentro”.⁴³

A esta división de tareas (traducción - revisión), se suma otra, relacionada con los pasajes a traducir, uno ocupándose de la prosa y la otra del verso. Esto puede verse en un pasaje de una carta ya citada, donde Rodríguez Monegal asume responsabilidad por la selección de texto a recortar de la obra (labor que es explicada en más detalle en su artículo) y por la traducción de las partes en prosa: “Mi querida Idea: Ya se habrá enterado por Taco [Larreta] que: A) envié los cortes de Hamlet; B) me comprometí a traducir todas las partes en prosa, que son bastantes”.⁴⁴ En efecto, *Hamlet* es la tragedia shakesperiana que presenta un mayor porcentaje de prosa (una tercera parte del texto), lo que se explica por la abundancia de escenas cómicas. Consciente de esto, Rodríguez Monegal afirma que en su traducción anterior (la ya mencionada de *Twelfth Night*, bajo el título *Noche de Reyes*) se desprecupó del verso, a diferencia de lo que sucede en esta traducción:

Pero como Hamlet es una tragedia, como muchas de sus escenas están escritas en estilo noble, era imposible pensar en una traducción exclusivamente en prosa. Había que traducir en verso los pasajes que están en verso y en prosa los prosísticos.⁴⁵

La presencia de Vilaríño es sin duda decisiva para la calidad del verso frecuentemente apreciada por la crítica, que ve en su labor traductiva de Shakespeare “lucidez” y “versos endecasílabos conscientemente construidos y en los que se exprime el significado del original”.⁴⁶ La división de la tarea no era sin embargo absoluta, ya que Rodríguez Monegal propone trabajar en conjunto un pasaje en particular: “Hay una escena (la de Ofelia loca) que tendríamos que traducir juntos porque es prosa y verso”.⁴⁷

Un segundo tema que aparece en el testimonio de Vilaríño es la necesidad de la proficiencia en la lengua inglesa, que la poeta pensaba no poseer

43 Rodríguez Monegal a Vilaríño, “Anexo documental”, 192.

44 Rodríguez Monegal a Vilaríño, “Anexo documental”.

45 Rodríguez Monegal, Emir. “El Hamlet del T.C.M.”, 1964, s.d.

46 Silva-Santisteban, Ricardo. “Idea Vilaríño y sus traducciones de William Shakespeare”. *Revista de la Academia Nacional de Letras*, año 13, n.º 16, Montevideo, 2020, 124.

47 Rodríguez Monegal a Vilaríño, “Anexo documental”, 193.

suficientemente: “Yo no me tenía mucha confianza. Mi conocimiento del inglés se limitó a... Yo nunca estudié inglés más que en el liceo”. Como se vio anteriormente, Rodríguez Monegal no dudaba de su propio dominio de la lengua (tanto es así que se proponía traducir novelas españolas al inglés), así como tampoco dudaba en evaluar negativamente el de otros. El manejo de la lengua meta es central en el discurso sobre la traducción, en el que la fidelidad parece ocupar un lugar capital, como puede notarse en el testimonio de Vilariño y no solamente.⁴⁸ De hecho, a partir de su testimonio, Uriarte entiende que Vilariño parece concebir la traducción “en una dirección opuesta a la creación poética”. La poeta se define a sí misma como “extremadamente obediente” y “fiel”, “como si la traducción se tratara de un espacio de eficiencia, de corrección, de sumo respeto y hasta de sometimiento al llamado texto original”.⁴⁹ La postura de Rodríguez Monegal, que también apela al binomio fidelidad / infidelidad pero mediante una reveladora lótopo, entiende de antemano que no hay “obediencia” posible que pueda llevar a la feliz consecución de la traducción. En un pasaje de su artículo en *El País*, paratexto de traducción en toda ley, que lleva el inequívoco título de “Tradittori”, expresa:

Toda traducción es una derrota aceptada porque si realmente se admira el texto original, es imposible no advertir que el traslado a otro idioma es una mera ilusión. Pero el traductor sabe esto y se consuela pensando que su recompensa está en intentar no ser demasiado infiel al espíritu.⁵⁰

“Yo soy extremadamente obediente y trato de ser fiel [al texto]”⁵¹ dice la poeta traductora, mientras que el crítico traductor pone como límite de lo posible el “no ser demasiado infiel al espíritu [del texto]”. Fidelidad a la letra, no infidelidad al espíritu ¿Cómo es posible trabajar en conjunto desde visiones tan diversas de la esencia de la traducción?⁵² Trataré de dar respuesta



48 En uno de los últimos números de *Número*, Benedetti ataca las traducciones “infieles”, especialmente las retraducciones: “A menudo nos parece que las voces latinoamericanas hablan un idioma que no es el nuestro, pero en cambio no nos damos cuenta de que muchos traductores de libros europeos *nos falsifican su mercadería*. (Recuérdese, por ejemplo, que tanto los primeros Tolstoy como los primeros Dostoievsky que llegaron al lector de habla hispana, hicieron su arduo camino a través de retraducciones del francés). (Benedetti, “La literatura uruguaya cambia de voz”, 173, el énfasis es mío).

49 Uriarte, Javier. “Una esclava fiel: Idea Vilariño y sus traducciones de Shakespeare”, 252.

50 Rodríguez Monegal, Emir. “El Hamlet del T.C.M.”, 1964, s.d.

51 Uriarte, Javier. “Una esclava fiel: Idea Vilariño y sus traducciones de Shakespeare”, 258.

52 Es necesario señalar, sin embargo, que el discurso sobre la traducción no necesariamente “coincide” con lo que efectivamente luego se materializa en el texto traducido. El acceso al manuscrito se vuelve aquí una fuente clave que auxilia al investigador para definir si lo que se dice en los paratextos se efectiviza en la práctica. En este sentido han trabajado Leticia Hornos Weisz y Rosario Lázaro Igoa en su ponencia de próxima publicación sobre el discurso y la práctica traductiva de uno de los personajes que aparecen involucrados en la escena que describo, Ida Vitale: “Sobre el discurso metatraductivo de Ida Vitale en su primera fase como traductora” Coloquio sobre Ida Vitale “abrir palabra por palabra el páramo”, organizado por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay (APLU), Biblioteca Nacional, 5 de octubre de 2021.

observando las variantes que Rodríguez Monegal sugiere⁵³ a la traducción propuesta por Vilariño de algunos pasajes del Acto V, escena I (carpetín II).

Ingresa el cortejo fúnebre de Ofelia, pero Hamlet y Horatio no saben aún de quién se trata, solo observan que se trata de un cortejo pobre y que posiblemente haya un suicidio detrás de esa muerte. Laertes, que acompaña el cadáver de su hermana, ha preguntado ya en tres ocasiones si este es la única ceremonia que ha de realizarse, a lo que el primer sacerdote (“First Priest”) responde afirmativamente, explicando que no es posible cantar, para alguien que se ha suicidado, los mismos himnos que se cantan para aquellos que se van en paz:

No more be done:

We should profane the service of the dead

To sing a requiem and such rest to her

As to peace-parted souls.

Versión de Vilariño

-----Nada más.

Profanaríamos, si no, el servicio

funeral si cantáramos los himnos

como para el descanso de las almas

que parten en paz.

Versión de Rodríguez Monegal

----- Nada más.

Profanaríamos el servicio fúnebre

cantando el requiem con el que se implora

el descanso del alma para aquellos

que parten en paz.

Como puede verse, los cambios no son mayores, pero Rodríguez Monegal repone el “réquiem” que Vilariño había reemplazado por “himnos” y simplifica el modo verbal proponiendo “cantando” por “si cantáramos”. Si ambos

53 Se trata de anotaciones a mano sobre el texto mecanografiado. La identificación de la caligrafía se hizo comparándola con otras muestras de escritura y con la ayuda de Ana Inés Larre Borges.

eluden el explicativo “to her” Rodríguez Monegal alarga la explicación del réquiem “con el que se implora el descanso [...] para aquellos” que Vilariño había mantenido sintético con “como para el descanso”. En la elección de Rodríguez Monegal la explicación del sacerdote gana en claridad (en su artículo de 1964 señala que las traducciones para teatro al prescindir de las notas aclaratorias deben ser explícitas en los parlamentos), sin romper la versificación endecasílabo, excepto en el primer verso.

La tensión sube. Hamlet y Laertes saltan sobre la fosa de Ofelia trabándose en lucha. Hamlet declara su amor por ella:

I loved Ophelia: forty thousand brothers
 Could not, with all their quantity of love,
 Make up my sum. What wilt thou do for her?

Versión de Vilariño

----- Yo la amaba
 Cuarenta mil hermanos no podrían
 sumando sus amores, alcanzarme.
 ¿Qué harías tú por ella?

Versión de Rodríguez Monegal

----- Yo la amaba
 Cuarenta mil hermanos no podrían
 juntos, haberla amado más que yo
 ¿Qué harías tú por ella?

En este caso se nota una sola variante en el tercer verso. Donde Vilariño propone el verbo “sumando sus amores”, apegada a la letra del texto fuente, Rodríguez Monegal vierte la idea de suma con el adjetivo “juntos” y reposiciona la acción de amar a Ofelia en el pasado (“haberla amado”), cosa que el texto no sugiere directamente. Señala así indefectiblemente la muerte de Ofelia, que hace que las acciones vinculadas a ella sean evocadas en pasado, como sucede al inicio del parlamento (“I loved Ophelia”).

Un último ejemplo algo más adelante en el texto, cuando ya más calmados, Hamlet intenta dialogar con Laertes:

Hear you, sir;
 What is the reason that you use me thus?
 I loved you ever

Versión de Vilarriño

Oíd, caballero. ¿Por qué razón
me tratáis de tal modo? Siempre os quise.

Versión de Rodríguez Monegal

Oye, Laertes. ¿Qué razón te mueve
para tratarme así? Siempre te quise.

Lo que se aprecia aquí es una elección obligada en español en el tratamiento, ya que el “you” inglés admite ser vertido como “tú” y como “vos”. Rodríguez Monegal posiblemente consideró que en este caso se trataba de dos jóvenes de la nobleza (aunque uno sea príncipe y el otro no), cuyo estatus y edad compartidas habilitarían el tuteo. Para reforzar ese efecto de cercanía, Rodríguez Monegal sustituye el “Sir” por el nombre de pila del personaje. Este tratamiento intensifica la buena voluntad y la vulnerabilidad de Hamlet frente a Laertes, momentos antes del desenlace de la obra, en la que Laertes, conchabado con el rey Claudio, intentará asesinarlo.

Lo que se aprecia en estos tres ejemplos puede entenderse en términos de la fidelidad / infidelidad que divide a ambos traductores en sus concepciones. Las propuestas de Rodríguez Monegal intensifican los sentidos del texto y tienden a hacer más evidentes algunas situaciones, desviándose de la literalidad que domina la traducción de Vilarriño. Lamentablemente, no es posible saber si encontraron una solución de compromiso entre ambas formas, como sí parece que fue en el caso de la primera traducción compartida.⁵⁴ A falta del libreto con el que se hizo la puesta, que no pudo ser ubicado en el CI-DDAE, no es posible saber qué versión fue la que prevaleció para la puesta de 1964. Lo que sí es posible saber es que para la edición anotada de *Hamlet* que Vilarriño publicó en 1974 en Banda Oriental, se mantuvo, con ligeras variantes, al menos en estos tres casos, con la versión que había propuesto en este manuscrito. Según Pablo Rocca, en una comunicación personal en 1988, Vilarriño señaló que su traducción en Banda Oriental tenía como objetivo “desprenderse por completo de aquel trabajo realizado con quien, después de tanto tiempo de amistad, había roto todo lazo”.⁵⁵

Imposible zanjar la cuestión: por un lado, no cabe duda de que es en ese año 1964 que se rompe finalmente el grupo de *Número*. Un folio mecanografiado firmado “versión de I. V.” fechado el 9 de junio de 1964, que forma parte del archivo Vilarriño, da cuenta de lo violento de la misma. El *Hamlet* se estrena en octubre de ese año y algunas de las comunicaciones entre los

54 Ortíz, Julia. “Prácticas traductorales en el Río de la Plata: el caso T. S. Eliot”, 94.

55 “Anexo documental”, 192, nota al pie.

traductores no están fechadas. La que sí lo está, es de mayo, es decir previa a la ruptura, pero si se considera aceptable la fecha del 31 de agosto para la nota de Vilaríño a Rodríguez Monegal intercalada en el manuscrito, los traductores habrían seguido en comunicación luego de la disputa que signó el final de la revista. Como se dijo previamente, la relación entre ambos no era especialmente pacífica, pero Rodríguez Monegal entendía que en ese marco era posible trabajar colaborativamente. Recuérdese además que ese año compartían el proyecto de publicar en conjunto sobre Herrera y Reissig, proyecto que no prosperó. En octubre, Rodríguez Monegal publicaba el artículo entusiasta en *El País*, dando cuenta del “equipo” armado en torno al *Hamlet* de Larreta y sin mencionar desencuentros.

En ese mismo artículo exponía su credo traductor, que lo señala como innovador de las prácticas traductivas ya en ese momento, al menos en el marco del grupo de *Número*, coincidiendo con su calidad de agente de traducción que señalé al inicio. La condición efímera del espectáculo teatral nos condena a no saber si la traducción de *Hamlet* fue finalmente un espacio de fructífera disputa o de quiebre innegociable. Fue, en todo caso, una última colaboración, conversación-pelea, traducción-pelea, de la que el archivo da cuenta.

5. Algunas conclusiones

En los años siguientes, Rodríguez Monegal siguió desarrollando su pensamiento en torno a la traducción literaria y sus efectos en el campo. Su artículo en *El País* y la correspondencia que he comentado son a estos efectos una temprana indicación de cómo concibe la práctica traductiva asumida en primera persona, experiencia que en principio no renovará más adelante. Es posible que estas experiencias de traducciones compartidas y de traducciones “d’appoint”, para mejorar magros ingresos, hayan informado su pensamiento como crítico literario especialmente atento a la interacción y la influencia entre sistemas literarios por vía de la traducción. Así, en su artículo de 1972 en la *Revista Iberoamericana*, “Una traducción inexcusable”, señala cómo criticables decisiones editoriales y traductivas condicionaron la recepción de Borges en Estados Unidos. De modo inverso, la traducción al español del *Orlando* de Virginia Woolf, realizada justamente por Borges, hace ingresar, según él, la novela inglesa a un canon al que no estaba destinada: la “perfección” de la traducción borgeana “lo convierte en un libro capital de las letras latinoamericanas”.⁵⁶

Otro artículo relevante, recogido en el segundo tomo de *Narradores de nuestra América*, es “Un juego de espejos enfrentados”, publicado

56 Rodríguez Monegal, Emir. “Novedad y anacronismo de *Cien años de soledad*”. *Narradores de esta América II*. Buenos Aires: Alfa, 1974a, 286.

originalmente en *Life en español* en febrero de 1965⁵⁷, apenas unos meses después de la traducción de *Hamlet*. Allí, desde la perspectiva de la literatura mundial (que no era ya la *Weltliteratur* goethiana pero tampoco aún la *World Literature* actual), evalúa la “revolución tranquila” que implica la recepción de la literatura latinoamericana en el mundo a través de la traducción, por ejemplo, al alemán de Guimarães Rosa, al francés y al italiano de Sábato, y al inglés de Donoso y de Cortázar. Reconociendo la existencia de “célebres malentendidos”, originados no solo por la ignorancia, sino por la dificultad de “trasladar y aclimatar a un escritor extranjero”,⁵⁸ decide destacar dos casos “simétrico[s]”, de “desenfoces” en los que traductores y editores dejaron de lado cualidades esenciales de las obras: la traducción de *Grande Sertão: Verdades* al inglés y la de *The Catcher in the Rye* al español.⁵⁹ Con un espíritu similar al expresado en el artículo de *El País*, sobre la traducción como “derrota aceptada de antemano”, considera a estas situaciones “accidentes que parecen inevitables y que, sin embargo, deberían evitarse”.⁶⁰

Es notorio cómo en su elección terminológica (“malentendidos”, “accidentes”, “desenfoces”), Rodríguez Monegal rechaza una visión rígida y evaluada en términos de buena o mala traducción, al tiempo que evita atribuir mala fe a las elecciones de los traductores (compárese, por ejemplo, con las “falsificaciones” evocadas por Benedetti). Al contrario, su visión está marcada por la sutileza y la complejidad de los procesos de influencia y contacto entre las lenguas y las culturas. Sin dudas esta apertura conceptual sobre el tema fue central para su encuentro, que tendría lugar al año siguiente, en 1966, con el poeta, traductor y teórico de la traducción brasileño Haroldo de Campos.⁶¹ De Campos había presentado ya en 1962 la ponencia “Da tradução como criação e como crítica” en el III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, donde habría aparecido por primera vez el neologismo “transcrição”,⁶² concebido a partir de la imposibilidad, al menos en principio, de la traducción de textos creativos. No solo hay coincidencia entre



57 Esta información no figura en *Narradores...*, donde solo se indica “(1965)” al final del artículo, sino que la tomo de la tesis de doctorado de Luz Teresa Gómez de Mantilla *Revista LIFE en Español, 1955-1965: O de la poética del giro efrástico en América Latina* (Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2017). Comparando la publicación en *Narradores...* con los pasajes citados por la tesista, es posible afirmar que se trata del mismo texto o de una versión previa muy similar.

58 Rodríguez Monegal, Emir. “Un juego de espejos enfrentados”. *Narradores de esta América II*, Buenos Aires, Alfa, 1974b, 451.

59 Rodríguez Monegal, Emir. “Un juego de espejos enfrentados”, 451.

60 Rodríguez Monegal, Emir. “Un juego de espejos enfrentados”, 452.

61 Calasans Rodríguez, Selma. “Haroldo de Campos y Emir Rodríguez Monegal. amistad y literatura. *Haroldo de Campos, Don de poesía. Ensayos críticos sobre su obra*. Lisa Block de Behar Editora. Montevideo: Linardi y Risso - Embajada de Brasil, 2009, 238.

62 Lázaro, Rosario. “Haroldo de Campos: recorrido por sus textos teóricos sobre traducción y estado de traducción al castellano”. *Mutatis Mutandis*. Vol. 5, n.º 2, 2012, 373.

Rodríguez Monegal y de Campos en esta constatación, que se resuelve para el teórico brasileño a través de la recreación / transcreación, sino también en el rechazo de la traducción literal. Juntamente con eso, la intervención de de Campos traería la idea de la traducción como la forma más profunda posible de la lectura, es decir, de la tarea del crítico.

En uno de los últimos textos que produjo en su vida, Rodríguez Monegal volvería a su interés por la traducción, a su preocupación por la aproximación entre las culturas (en este caso, la lusófona brasileña y la hispanófona latinoamericana) y a su amistad por de Campos y Octavio Paz. Se trata del texto que escribe para la publicación de la traducción de “Blanco” por Haroldo de Campos. Allí se inscribe en la reflexión de Walter Benjamin sobre la traducción –tal como lo haría también el teórico brasileño–, citando en epígrafe su ensayo de 1921, *La tarea del traductor* y conjugando estas ideas con la noción del gran texto universal y colectivo de Borges. Concluye en la celebración de esta traducción “conjunción galáctica entre Octavio Paz y Haroldo de Campos” que hace que el poema sea otro y el mismo a la vez.⁶³ Diríase que, veinte años después del *Hamlet* a dos manos, su camino de reflexión y práctica en torno a la traducción literaria había encontrado un buen puerto.

.....



63 Rodríguez Monegal, Emir. “Blanco / Branco: Transblanco”. *Transblanco (em torno a Blanco de Octavio Paz)*. Octavio Paz y Haroldo de Campos Editores. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986, 16.

