

EL COLEGIO DE MÉXICO



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**¿Ser o no ser *mujer*? Transformaciones en los personajes femeninos en las traducciones al español de tres monólogos de Shakespeare: desarrollo de una metodología desde una perspectiva de género**

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

**MAESTRA EN TRADUCCIÓN**

PRESENTA

**JIMENA HERNÁNDEZ LEÓN**

DIRECTOR

**DR. JUAN CARLOS CALVILLO**

CIUDAD DE MÉXICO

16 DE NOVIEMBRE DE 2022

COMISIÓN LECTORA

**DRA. PAULA BALDWIN LIND**

**DR. ERIK FRANCO TRUJILLO**

Los estudios de posgrado, así como su conclusión con la presente tesis, fueron realizados gracias al apoyo del PNPc del CONACyT.



## **Agradecimientos**

Para la realización de este proyecto, sin duda, agradezco el apoyo de El Colegio de México, así como del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, por permitirme formar parte del programa académico con el que concluyo esta investigación. Del mismo modo, no hubiera sido posible desarrollar esta tesis sin el respaldo económico del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y la beca de extensión otorgada por la dirección del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

A mi asesor, el Dr. Juan Carlos Calvillo, quien me acompañó desde la génesis de este proyecto, por su guía y mentoría en cada etapa del desarrollo del mismo, por la lectura, aportes y comentarios que sin duda se reflejan en los resultados obtenidos, y, finalmente, por secundar una investigación de esta índole en un tema que, sin duda, a ambos nos apasiona, pero visto desde una lente completamente distinta.

A mis lectores, el Dr. Erik Franco Trujillo con quien perfilé la idea de este proyecto desde el inicio y cuyas correcciones críticas me ayudaron a fijar las directrices y trazar el mapa que seguiría hasta su culminación. A la Dra. Paula Baldwin Lind por creer en esta investigación, abrirme las puertas a este campo académico y por su lectura atenta y precisa de la misma.

A los profesores de la Maestría en Traducción, particularmente la Dra. María Elena Madrigal Rodríguez, cuyas clases me permitieron hacerme las preguntas correctas y formar el núcleo teórico sobre el que se asienta esta tesis. Y a la Dra. Niktelol Palacios Cuahtecotzi y el Dr. Sergio Bogard por su altísima calidad pedagógica.

A mis compañeros de generación Tay, Lihit, Sandra, Carlos, Julia, Daniel, Lina, Mayra y Gisela, por compartir conmigo estos dos años atípicos en los que nos apoyamos mutuamente en condiciones de estrés, angustia y una pandemia, pero también durante grandes momentos de risas y camaradería. Será un honor compartir el ámbito laboral con ustedes.

A mi familia y amigos por estar siempre. A Santiago por su ánimo incondicional en todo este proceso.

Finalmente, a mis padres por haberme otorgado su apoyo y amor infinito durante todas las etapas de mi vida y, por supuesto, durante mi estancia como alumna en El Colegio. Esta tesis es para ustedes.

Never forget why you started  
Towards the light, beyond all the walls  
Yuzuru Hanyu, bicampeón Olímpico

## Índice

1.	Introducción	8
2.	Marco teórico	12
2.1	La traducción feminista y los estudios de género en la traducción	12
2.1.1	El giro ideológico y los estudios de traducción	12
2.1.2	Los estudios de género y los ET	14
2.1.3	La práctica de la traducción feminista	16
2.1.4	Género y lenguaje	19
2.1.5	La crítica literaria feminista	21
2.2	Shakespeare, género y feminismo	24
2.2.1	El origen en la lectura: la crítica feminista de Shakespeare	24
2.2.2	Los diferentes enfoques y acercamientos de los estudios feministas en Shakespeare	27
2.2.3	¿Por qué analizar desde la contemporaneidad?	29
2.3	Los personajes femeninos en Shakespeare	33
2.3.1	Presencia	33
2.3.2	Sexualidad	35
2.3.3	Oralidad	37
2.3.4	Agencia	39
2.3.5	El caso de la tragedia	41
2.4	El monólogo dramático	44
2.4.1	Monólogo y soliloquio	47
2.4.2	El monólogo dramático en Shakespeare	50
3.	Metodología de análisis	53
3.1	Categorías de análisis	57
3.1.1	Transformaciones en cuanto a los estereotipos de feminidad asignados a los personajes femeninos	57
3.1.2	Transformaciones en cuanto a los dispositivos de nulificación de los personajes femeninos	60
3.1.3	Transformaciones en cuanto a las estructuras patriarcales que rodean a los personajes femeninos	61
3.2	Síntesis analítica de las transformaciones observables en las traducciones al español	63
4.	Procedimiento de selección y reducción del corpus de la investigación	64
4.1	La metodología de la historia de la traducción	64
4.2	La selección preliminar de monólogos de personajes femeninos	65

4.3 La conformación de la base de datos y criterios de reducción	71
4.4 La selección final de monólogos y personas traductoras a partir de los datos obtenidos	79
5. Análisis	82
5.1 Perfiles de traducción	82
5.1.1 Luis Astrana Marín	82
5.1.2 María Enriqueta González Padilla	84
5.1.3 Ángel-Luis Pujante	86
5.2 Análisis del monólogo de <i>Macbeth</i>	88
5.2.1 Lady Macbeth en el contexto de la obra	88
5.2.2 “The raven himself is hoarse that croaks the fatal entrance of Duncan...”	94
5.2.3 Análisis al español de las traducciones del monólogo de Lady Macbeth	99
5.3 Análisis del monólogo de <i>Othello</i>	106
5.3.1 Emilia en el contexto de la obra	106
5.3.2 “But I do think it is their husbands’ faults...”	112
5.3.3 Análisis al español de las traducciones del monólogo de Emilia	116
5.4 Análisis del monólogo de <i>Antony and Cleopatra</i>	122
5.4.1. El personaje en el contexto de la obra	122
5.4.2 “No more, but even a woman, and commanded by such poor passion...”	128
5.4.3 Análisis al español de las traducciones del monólogo de Cleopatra	131
6. Consideraciones finales sobre el análisis y posibles aportes de una retraducción de los monólogos desde una perspectiva de género	139
7. Conclusiones	143
8. Anexos	148
9. Fuentes de información	152

There is no such thing as a “view from  
nowhere”.  
Phyllis Rackin

Si hubiera estado cómoda con el mundo  
en el que vivía, nunca hubiera escrito  
una palabra.  
Cristina Rivera Garza

## 1. Introducción

“¿Ser o no ser?” es uno de los monólogos más citados y difundidos por la cultura occidental como un pilar de la literatura teatral. Los personajes masculinos de Shakespeare, como Hamlet, Macbeth, Otelo, Ricardo III, Claudio, Yago, Julio César, y sus monólogos, son ampliamente difundidos y estudiados. Sin embargo, esta investigación se centró en otro universo: el de los monólogos femeninos y las mujeres que los pronuncian, como son Lady Macbeth, Emilia y Cleopatra.

Los estudios de género en la traducción son una perspectiva teórica de la traductología que se desprendió de los estudios culturales de la traducción y que toma como base la teoría feminista. Estos comprenden desde la retraducción feminista de algunos textos canónicos hasta la recuperación de obras femeninas que se perdieron en el patriarcado, entre otras prácticas. Dentro del marco de esta investigación, la teoría de la traducción feminista se entiende como aquella que pone el género en primer plano: “whether of an author, translator, character, or pronoun, gender is a legitimate concern”.<sup>1</sup> Es importante mencionar que, si bien la práctica de la traducción feminista y los estudios de género en la traducción son los dos pilares teóricos para el desarrollo de esta tesis, la finalidad principal de la misma es desarrollar una propuesta para la crítica de traducciones al español desde una perspectiva de género, como una aportación innovadora dentro del feminismo y la traducción para poder analizar tres monólogos femeninos de Shakespeare.

Por ello, esta investigación tiene dos objetivos principales. El primero es realizar un análisis contrastivo de tres monólogos femeninos de Shakespeare<sup>2</sup> y sus traducciones al español, a partir de los planteamientos teóricos de los estudios de género dentro de los estudios de traducción, con el propósito de identificar las transformaciones que atraviesan los personajes femeninos. Aunado a este, el segundo objetivo principal de la investigación, y que va de la mano con el ya mencionado, es proponer una metodología de análisis y crítica de traducciones sistematizada y estructurada desde la perspectiva feminista.

De estos dos objetivos principales que se plantean para este proyecto se desprenden varios objetivos secundarios. En primera instancia se busca indagar en los personajes de Lady Macbeth, Cleopatra y Emilia, dentro del contexto de las obras en las que aparecen, desde los fundamentos de la crítica feminista de Shakespeare. Con el fin de comprender a profundidad los textos fuente, se propone llevar a cabo un análisis de cada monólogo en inglés a partir de

<sup>1</sup> Eshelman, David J. “Feminist Translation as Interpretation.” *Translation Review*, vol. 74, no. 1, 2007, p. 16.

<sup>2</sup> Para conocer los textos fuente analizados ver **Tabla 6**, p. 80-81

los conceptos planteados por la crítica feminista de Shakespeare, principalmente, la agencia, la oralidad, la sexualidad y la presencia.

En cuanto al análisis que se realiza en esta tesis, se tienen como objetivos también concluir si en las traducciones al español existen transformaciones en los personajes femeninos en cuanto a los estereotipos de feminidad que se les asignan y dar cuenta de sus características; determinar si en estas traducciones existen transformaciones en los personajes femeninos en cuanto a dispositivos de nulificación que se les aplican; y concluir si existen transformaciones en los personajes femeninos en cuanto a las estructuras patriarcales que los rodean. Para complementar el análisis, es objetivo de la presente contraponer el etiquetado de transformaciones halladas en las traducciones con paratextos (prólogos de traductor) que permitan generar vínculos adicionales que esclarezcan la toma de decisiones traductoras.

A modo de conclusión, el propósito del trabajo es la evaluación de las aportaciones de una posible retraducción desde una perspectiva de género de estos monólogos a partir de los hallazgos de esta investigación.

Los objetivos anteriores se plantean como consecuencia de dos interrogantes primarias. La primera de ellas es ¿qué transformaciones ocurren en los personajes de Lady Macbeth, Cleopatra y Emilia en las traducciones al español? La otra interrogante que guía el desarrollo de esta investigación, a partir de las aportaciones de los estudios feministas de la traducción a la práctica traductora, es ¿qué elementos se pueden utilizar para desarrollar una metodología de análisis y crítica de traducciones basada en el género?

Existen otras interrogantes secundarias que también son fundamentales para los objetivos de la presente, como: ¿cuáles son las características y la función de los personajes de Lady Macbeth, Cleopatra y Emilia en las obras *Othello*, *Antony and Cleopatra* y *Macbeth* de Shakespeare?, y ¿qué elementos de la crítica feminista de Shakespeare se observan en los tres monólogos dramáticos seleccionados para esta investigación?

Sobre el análisis también surgieron diversas preguntas a resolver. ¿Qué transformaciones se observan en la traducción al español de los monólogos en los personajes femeninos en cuanto a los estereotipos de feminidad que se les asignan? Del mismo modo, ¿qué transformaciones se observan en cuanto a dispositivos de nulificación que pueden presentarse? Y, finalmente, ¿qué transformaciones se observan en cuanto a las estructuras patriarcales que los rodean? Sobre los paratextos, ¿qué información podemos obtener a partir de los prólogos de traducción y notas que se presentan en las ediciones consultadas de las traducciones que se comparan en esta investigación?



A modo de conclusión, la última interrogante que busca responder este proyecto es ¿qué elementos podría aportar una posible retraducción feminista de los monólogos?

Por motivos de claridad, conviene desde ahora presentar, aunque de forma abreviada, los argumentos que se desarrollan a lo largo del trabajo. En el siguiente capítulo se realiza un recorrido por el marco teórico que delimitó los fundamentos conceptuales para este proyecto. Primero, se describe el vínculo entre los estudios de género y la traducción. Una vez que se plantea este contexto, se ahonda en la traducción feminista para conocer cómo se presenta esta ideología en la práctica y cómo se puede plantear una metodología de análisis con base en ella. También se habla de la importancia del género en el lenguaje para obtener nociones sobre cómo impactan los binarismos, especialmente en idiomas como el español, que es la lengua de traducción de los textos de esta investigación.

En la última sección de este subcapítulo, se utiliza la crítica literaria feminista como puente para poder profundizar en Shakespeare y cómo se ha leído desde el feminismo. Aquí se especifican las características de la crítica literaria en los textos de este autor, así como los diferentes enfoques teóricos que esta ha tenido. Dentro de ellos, se describen los que resultaron más pertinentes en términos conceptuales para el desarrollo de la metodología. Además, realizo un comentario sobre la relevancia de analizar estos textos en la contemporaneidad.

El siguiente apartado de este capítulo analiza de lleno los personajes femeninos en Shakespeare desde cuatro aristas principales: la sexualidad, la oralidad, la presencia y la agencia. Estos cuatro conceptos constituyen la base del enfoque desde donde se analizan los tres personajes objeto de este estudio y también son esenciales en el procedimiento de análisis. Se dedica también un espacio a describir las características de los personajes femeninos en la tragedia, género al que pertenecen las tres traducciones. Finalmente, la última parte del capítulo de marco teórico tiene como propósito describir el objeto de estudio, los monólogos, y describir sus características para poder contextualizar el acercamiento a los textos fuente.

En el Capítulo 3, se diseña la metodología de análisis que se emplea para el procedimiento de comparación de las traducciones a partir de tres ramas principales: los estereotipos de feminidad, los dispositivos de nulificación y las estructuras patriarcales. Estas tres se subdividen, a su vez, en once categorías de análisis que se derivan directamente de los conceptos presentados en el marco teórico.

Para la selección de las traducciones al español que se contrastan en el análisis comparativo, se lleva a cabo un proceso de reducción, tanto de los monólogos a elegir como de las traducciones disponibles, mismo que se detalla en el Capítulo 4. En este también se

introducen los principios de la arqueología de la traducción, dentro de la historia de la traducción, que son los que guían la selección final de las traducciones.

En el Capítulo 5, comienzo por presentar los perfiles de los tres traductores cuyas traducciones fueron elegidas para el análisis: Luis Astrana Marín, María Enriqueta González Padilla y Ángel-Luis Pujante. Después, se efectúa la comparación de los tres monólogos, pertenecientes a *Macbeth*, *Othello* y *Antony and Cleopatra*, siempre empezando por el análisis de personaje, seguido del comentario del texto fuente y finalmente la comparación de las tres traducciones al español.

A modo de reflexión, en el Capítulo 6 realizo una breve argumentación, con base en los hallazgos del análisis, sobre las aportaciones que ofrecería una traducción al español de los monólogos desde una perspectiva de género.

Es importante mencionar que el enfoque de esta investigación es solo uno de múltiples que existen dentro de los estudios de traducción. La elaboración de esta tesis se alinea con los estudios de género, pero no se asume que sea la única perspectiva desde la cual se puede abordar este objeto de estudio. Lo anterior también podría decirse de la crítica literaria de Shakespeare y la crítica feminista de Shakespeare. En este trabajo se han adoptado las perspectivas y conceptos que resultaron más funcionales para aprehender los textos fuente y desarrollar un sistema para entender las traducciones al español desde el género y el feminismo, nuevamente, sin asumir que esta sea la única vía de aproximación posible. No obstante, la aportación de esta investigación es abrir camino en la crítica de traducciones al español desde una perspectiva de género que permita poner énfasis en los personajes femeninos y cómo se leen estos en las traducciones, a diferencia del texto fuente. Del mismo modo, este enfoque permite observar tendencias de traducción para poder comprender mejor las transformaciones en los personajes y proponer criterios de traducción a partir de estos hallazgos. Se espera que la novedad de esta investigación consista en la formulación de una metodología, además de la aplicación de una perspectiva de análisis también original para las traducciones de los monólogos de Shakespeare.

En mi experiencia académica, la lectura de Shakespeare ha sido, con frecuencia, androcéntrica. Durante mi recorrido en la Maestría en Traducción, han resultado de interés y relevancia cada vez mayores el género y el feminismo. Por ello, fue mi intención generar un vínculo entre un tema que me ha interesado desde hace muchos años, como es la obra de Shakespeare, y las nuevas perspectivas que pueden proponerse para aprehender el fenómeno de la traducción. Asimismo, al enfocarme en los personajes femeninos, mi objetivo es, en principio, fomentar la difusión y el conocimiento de estas mujeres shakespearianas en la

academia, y también descubrir si aquellas que se presentan para los lectores en español conservan las características que las definen en su idioma original.

## **2. Marco teórico**

### **2.1 La traducción feminista y los estudios de género en la traducción**

En este capítulo se analizarán de manera panorámica algunos de los conceptos principales de la convergencia entre los estudios de género y la traducción, tomando como punto de partida el giro ideológico en los estudios de traducción. También se exponen los fundamentos de la práctica de la traducción feminista, así como la importancia del género en el lenguaje y, finalmente, la crítica literaria feminista.

#### **2.1.1 El giro ideológico en los estudios de traducción**

El análisis de la unidad textual, además de otros elementos de carácter lingüístico, aunados a la contraposición entre original y traducción, experimentaron una transformación con la integración de la dimensión cultural en los Estudios de traducción (“ET” en adelante). Se buscó ampliar el enfoque que sostenía el estudio de la traducción como la búsqueda de unidades lingüísticas equivalentes y se consideraron aspectos tales como la interacción entre la traducción y la cultura, y la manera como esta impacta la práctica traductora. De este modo, cobraron importancia el contexto, la historia y las convenciones sociales para teóricos como Bassnett y Lefevere, en su obra *Translation, History and Culture* (1990) y Mary Snell-Hornby (1990), quien definió el nuevo enfoque como el “giro cultural” en los ET. Estas aproximaciones se basaban en estudios de caso que abordaban temas como: “[...] the changing standard in translation over time, the power exercised in and on the publishing industry in pursuit of specific ideologies, feminist writing and translation, translation as ‘appropriation’, translation and colonization, and translation as rewriting”.<sup>3</sup>

En los ET, los estudios culturales se han derivado en tres ramas principales: la traducción como reescritura, la traducción y el género y la traducción y el poscolonialismo.<sup>4</sup> Se discutirá brevemente el primer aspecto: la traducción como reescritura, para introducir el factor ideológico, a partir de los preceptos presentados por André Lefevere.

---

<sup>3</sup> Munday, Jeremy. “Cultural and Ideological Turns.” *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, Routledge, Londres, 2016, p. 198.

<sup>4</sup> Munday, Jeremy. *op. cit.* p. 199.

Una de las ideas más importantes que incorpora el panorama cultural es la de las tensiones de los sistemas de poder.<sup>5</sup> Por ejemplo, Lefevere presenta el concepto de *ideología* como uno de los ejes que gobiernan la traducción como reescritura. La reescritura puede ser *ideológica*: es decir, que se presenta como posible oposición ante la ideología dominante, o *poetológica*: a la poética dominante.<sup>6</sup> Como se mencionó, Lefevere y el paradigma cultural buscan remontar lo puramente lingüístico, pero vincularlo al plano cultural: “translation [rewriting] is not primarily ‘about’ language. Rather, language as the expression (and repository) of a culture is one element in the cultural transfer known as translation”.<sup>7</sup> También la ideología involucra no solo la de la persona traductora<sup>8</sup>, sino también la impuesta por el patrocinio<sup>9</sup>, como se puede observar en la siguiente cita de Lefevere, que recupera Matthew Wing Kwong-Leung en su artículo “The Ideological Turn in Translation Studies” (2006):

Two factors basically determine the image of a work of literature as projected by a translation. These two factors are, in order of importance, the translator’s ideology (whether he/she willingly embraces it, or whether it is imposed on him/her as a constraint by some form of patronage) and the poetics dominant in the receiving literature at the time the translation is made. The ideology dictates the basic strategy the translator is going to use and therefore also dictates solutions to problems concerned with both the “universe of discourse” expressed in the original (objects, concepts, customs belonging to the world that was familiar to the writer of the original) and the language the original itself is expressed in.<sup>10</sup>

El llamado “giro ideológico” de los ET subrayó la dimensión ideológica propuesta por Lefevere, pero no se consolida solamente en una derivación o ramificación de los estudios culturales, en tanto que se determina por características particulares tales como la “toma de postura” por parte de las personas que traducen o, como lo llama Matthew Wing Kwong-Leung, “escoger un bando”; es decir, se politizan creencias personales y sociales, se arraigan ideologías divergentes y se contraponen unas a otras:

---

<sup>5</sup> Otras propuestas teóricas trascendentales, que no se discuten en la presente investigación por no ser esenciales en el marco teórico y el enfoque de la misma, son la teoría de los polisistemas de Even-Zohar y la teoría de las normas de Gideon Toury.

<sup>6</sup> Munday, Jeremy. *idem*.

<sup>7</sup> Wing Kwong-Leung, Matthew. “The Ideological Turn in Translation Studies.” *Translation Studies at the Interface of Disciplines*, no. 68, 2006, p. 131.

<sup>8</sup> En el plano general, se evitará hablar de “el traductor” al referirnos al sustantivo en general, así como la utilización del lenguaje marcado por género a este respecto. En pro de un lenguaje incluyente y de un futuro con una teoría de la traducción no marcada por el género masculino, se utilizará “la persona traductora”, “la persona que traduce”, “quien traduce”, u otras opciones equivalentes, en esta investigación.

<sup>9</sup> Se entiende por “patrocinio” a los agentes y sistemas que promueven y financian la traducción.

<sup>10</sup> Wing Kwong-Leung, Matthew. *idem*. El texto de André Lefevere al que refiere Wing Kwong-Leung es *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992).

These ideologically committed translators have a focus which is much more specific than the culturally oriented ones, and most strike out with a sense of mission. The goal of translation is not just a fairly vague one of improving cultural understanding, rather it is the spread of a particular ideology, an act which its advocates think is the ethical and altruistic thing to do. Many of these ideologies deal with social groups which are less powerful or being dominated over. Other than feminism (Godard 1990; Massardier-Kenney 1997; von Flotow 1997), they also include race (Kadish & Massardier-Kenney 1994), colonialism and postcolonialism (Cheyfitz 1997; Niranjana 1992; Robinson 1997), homosexuality (Harvey 1998; Keenaghan 1998), democracy (Chang 1998), and a nationalistic translatology (Zhu 2004).<sup>11</sup>

Subrayar las cargas ideológicas en las propuestas traductoras y realizar estudios descriptivos de la traducción, desde esta perspectiva, tiene que ver no solo con la oposición, sino también con la visibilización de grupos y minorías que se han encontrado en desventaja ante los sistemas dominantes. Asimismo, a inicios de la década de los 90, ocurre una hibridación entre los ET y otras ramas académicas<sup>12</sup>, lo que permitió que se generaran nuevas preguntas de investigación basadas en la interdisciplinariedad e influidas, en gran medida, como ya se señaló, por los estudios poscoloniales y los estudios de género, asunto que se detallará en la siguiente sección.

### 2.1.2 Los estudios de género y los ET

Durante las décadas de 1970 y 1980, inició en Canadá la unión particular entre los estudios de traducción y los estudios de género. Este vínculo surgió de preocupaciones específicas sobre la traducción por parte de un grupo de autoras canadienses. Al mismo tiempo, el proceso involucró asuntos culturales e identitarios que provenían directamente de los cuestionamientos adoptados por el giro cultural de la traducción, los cuales se destacaron en la sección anterior. Además, los estudios sustentados en el género tienen su origen en los movimientos feministas en Occidente que, desde la década de los 60, que empezaron a cuestionar el sexismo en el lenguaje y sus fundamentos patriarcales, casi imperceptibles en el habla cotidiana. En consecuencia, se legitimaron estas interrogantes y la búsqueda de sus respuestas como un área de investigación académica establecida.<sup>13</sup>

En primer lugar, se debe definir *género*<sup>14</sup>: lo que se entiende y lo que abarca este concepto en el contexto mencionado. La idea de *género* proviene de una necesidad de examinar

<sup>11</sup> Wing Kwong-Leung, Matthew. *op. cit.* p. 133.

<sup>12</sup> Por ejemplo, la sociología y la historia.

<sup>13</sup> Meng, Lingzi. *Gender in Literary Translation: A Corpus-Based Study of the English Translations of Chenzhong De Chibang*. Springer, Singapur, 2019. p. 1.

<sup>14</sup> En esta investigación, la definición de “género” proviene en primera instancia de la ideología del feminismo, y más específicamente de los estudios de género. Posteriormente, se vincula a la importancia del género en el lenguaje en los estudios de traducción. (También véase profundización 2.2.1)

las diferencias entre las experiencias de hombres y mujeres más allá de sus semejanzas biológicas. Von Flotow retoma a Beauvoir, en *Translation and Gender: 'Translating in The Era of Feminism'*, y menciona que a partir de la educación y condicionamiento social se da el producto social llamado “mujer”. Este proceso puede variar dependiendo de las influencias dominantes a las que pueda estar sujeta durante su crecimiento, tales como la cultura, subcultura, grupo étnico, secta religiosa, etc. Este proceso les inculca a las niñas y mujeres atributos físicos, psicológicos y socioculturales que son específicos de una temporalidad y una cultura, y que por lo general difieren de aquellos infundidos a los hombres en el mismo periodo. Por lo tanto, el género lidia con las construcciones socioculturales asignadas y relacionadas con ambos sexos.<sup>15</sup>

De acuerdo con Von Flotow, otro derrotero de los movimientos feministas de las décadas de los 60 y 70 fue el de resaltar lo diferenciado en la mujer. Esto ocurre en dos instancias. La primera se refiere a que lo diferenciado en la mujer tiene que ver en muchas ocasiones con estereotipos artificiales de conducta que forman parte del condicionamiento de género (véase sección 3.1.1). Dado que estos estereotipos eran fabricados, se podían subvertir. La segunda es que el movimiento buscó difuminar los límites demarcados por las diferencias entre hombres y mujeres y optar por subrayar las experiencias compartidas entre mujeres, la comunidad y la solidaridad: “This led to the ideological and political conviction that women were more unified by the fact of being female in patriarchal society than [...] divided by the specificities of race and class”.<sup>16</sup>

Posteriormente, estas reflexiones en torno al género se fusionan con los ET. Lingzi Meng menciona que las primeras discusiones con respecto al género y la traducción tienen lugar durante la Segunda Ola del feminismo (1960-1980), en la que se originan prácticas literarias radicales cuyo objetivo es remediar el lenguaje patriarcal (véase 2.1.4). Las escritoras y traductoras feministas tenían como fin emancipar a las mujeres del lenguaje patriarcal, subrayando su especificidad a través de la renovación del lenguaje para identificar y criticar aquellos conceptos que relegaban a las mujeres y a la traducción de su literatura al peldaño más bajo de la escalera social y literaria.<sup>17</sup> Para lograrlo, las traductoras y críticas feministas

---

<sup>15</sup> Von Flotow, Luise. *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*. St. Jerome Publishing, Manchester, 1997. p. 5.

<sup>16</sup> Von Flotow, Luise. *op. cit.* p. 6.

<sup>17</sup> Este fenómeno no es exclusivo de la traducción; los estudios de género permearon otras esferas del conocimiento y la academia como destaca Von Flotow: “it was precisely the gendered difference of women’s lives that needed to be examined and understood. This led to women-centered perspectives which debunked claims of scholarly or political objectivity and rewrote history, literary history, sociology and psychology from women’s points of view”. Von Flotow, Luise. *op. cit.* p. 7

tomaron diversas rutas a fin de incorporar el feminismo en la traducción. Estas iban desde la práctica de la traducción feminista hasta la historia y crítica de la traducción, e incluso se generaron ideas innovadoras sobre la teoría de la traducción.<sup>18</sup> Así, se lleva a cabo una hibridación de los estudios de género y la traducción, con un enfoque ideológico evidente y fundamentado en el lenguaje, como menciona Sherry Simon (1990):

[A]s an emancipatory practice, feminist discourse is a political discourse directed towards the construction of new meanings and is focused on subjects creating themselves in/by language [...]. It seeks to expose ideological modes of perception through an expansion of messages in which individual and collective experience originates from a critical stance against the social contexts of patriarchy and its language. In this, feminist texts generate a theory of the text as critical transformation.<sup>19</sup>

En el siguiente apartado, se discutirá más a fondo cómo se ponen en práctica estos preceptos, qué vías se han tomado en la investigación y práctica de la traducción, y qué rutas quedan por explorar.

### 2.1.3 La práctica de la traducción feminista

La experimentación en la práctica traductora se origina con la escritura experimental femenina en Quebec. Esta preocupación es el eje rector de la Escuela Canadiense de traducción feminista, conformada principalmente por Luise von Flotow, Barbara Godard, Susanne de Lotbinière-Harwood y Howard Scott, entre otras personas.<sup>20</sup> La primera de ellas, Luise von Flotow, hace una descripción detallada y exhaustiva en *Translation and Gender: 'Translating in The Era of Feminism'* de los diferentes procedimientos e intervenciones que llevaron a cabo las traductoras para visibilizar lo femenino y adecuar el lenguaje para dar cabida a la experiencia femenina que retrataban estos textos. Por ende, la figura de “la traductora” se hace presente y es asertiva, como menciona Wing Kwong-Leung:

One effect of these practices is that these feminist translators are much more visible. They are very ready to assert their own feminist identity, and often use extra-textual means (prefaces or notes) to explain their purposes and translation methods. Massardier-Kenney (1997) writing on a similar topic summarizes that two major types of translation strategies are employed in feminist translation: author-centred strategies including recovery, commentary, resistance and thick translation, and

<sup>18</sup> Meng, Lingzi. *op.cit.* p. 3.

<sup>19</sup> Wing Kwong-Leung, Matthew. *op.cit.* p. 136.

<sup>20</sup> Godayol, Pilar. “Gender and Translation.” *The Routledge Handbook of Translation Studies*, Routledge, Londres, 2017, p. 174.

translator-centred strategies including commentary, use of parallel texts and collaboration.<sup>21</sup>

Ahora se expondrá brevemente en qué han consistido las estrategias de la práctica traductora feminista. Von Flotow plantea que existen tres grandes campos de abordaje: la traducción de obras experimentales de escritoras feministas, la traducción feminista intervencionista y la recuperación de obras perdidas en el patriarcado.

La escritura feminista experimental se empieza a observar en la década de los 70.<sup>22</sup> Estas obras tenían como objetivo subvertir el lenguaje, especialmente sus convenciones y su institucionalización respaldada en los medios, las casas editoriales y las grandes obras de la literatura occidental. El lenguaje fungía como un facilitador de la opresión femenina y, por lo tanto, gran parte de esta tendencia involucró la creación de nuevas formas lingüísticas:

Writers have tried out new words, new spellings, new grammatical constructions, new images and metaphors in an attempt to get beyond the conventions of patriarchal language that, in their view, determine to a large extent what women can think and write. The theory is that the language women have at their disposal will influence their creativity, affecting their ability to think in revolutionary terms and their capacity to produce new work.<sup>23</sup>

Aunado a lo anterior, el cuerpo y la experiencia de la corporeidad se vuelven fundamentales como medios de expresión y subversión en esta tendencia experimental; la sexualidad y el erotismo también son protagónicos como modos de ruptura de los estereotipos establecidos para el cuerpo femenino: “When women ‘write the female body’ they write on a subject that has hitherto been described in terms of these stereotypes of the lover (‘whore’), the devoted unsexed mother, or the untouchable Holy Virgin [...]”<sup>24</sup>

El proceso de traducción de estos textos conllevaba un reto formal y semántico. La práctica traductora debía ser creativa e innovadora, porque en muchas ocasiones los textos fuente estaban cargados de juegos de palabras, connotaciones y denotaciones, neologismos e incluso retos específicos asociados a los idiomas marcados por género. Este último aspecto se explorará con mayor profundidad en el siguiente apartado. Von Flotow ejemplifica algunas de las estrategias traductorales presentes en este tipo de textos, y del mismo modo afirma que una

---

<sup>21</sup> Wing Kwong-Leung, Matthew. *op.cit.* p. 137.

<sup>22</sup> Algunas exponentes de esta corriente son Verena Stefa, Nicole Brossard, Denise Boucher, Hélène Cixous entre otras.

<sup>23</sup> Von Flotow, Luise. *op. cit.* p. 15.

<sup>24</sup> Von Flotow, Luise. *op. cit.* p. 17.



buena parte de la discusión teórica que se abre con respecto a esto es una consecuencia directa de las vicisitudes y complejidades de la práctica:

¿So, what has experimental feminist writing meant for translation practice? Most importantly, it has foregrounded the issue of gender in language and caused translators to respond to the resulting technical and theoretical challenges. When confronted with texts full of wordplay and fragmented syntax, translators have had to develop creative methods similar to those of the source-text writers; they have had to go beyond translation to supplement their work, making up for the differences between various patriarchal languages by employing wordplay, grammatical dislocations and syntactic subversion in other places in their texts. In the translation of work that 'writes the body', they have dealt with the fact that in many languages words need to be created or recuperated to name and describe culturally taboo aspects of the female body. The practical work of translating experimental feminist writing has thus politicized numerous translators. Much of the theoretical discussion on gender and translation has been initiated by women translators first faced with these texts.<sup>25</sup>

El segundo campo en el que ha permeado el género es la traducción intervencionista, relacionada estrechamente con la traducción de los textos experimentales feministas, debido a que muchos de los preceptos y exploraciones adoptados en este primer campo se transfieren a la intervención de textos desde esta perspectiva; es decir, las traductoras empiezan a cuestionar los textos fuente desde el punto de vista del género y a realizar cambios cuando los textos no se apegan a su postura agentiva dentro del feminismo. El aspecto político es vital en este tipo de práctica porque el lenguaje se asume como una vía para exponer la ideología de la persona traductora.<sup>26</sup> No obstante, este enfoque ha sido muy controvertido, puesto que se opone directamente a posturas que favorecen la “invisibilidad” de la persona traductora y su “transparencia”. A pesar de ello, a modo de exoneración, las traductoras feministas han acompañado sus traducciones con paratextos, además de asumir la autoría de las estrategias que ponen en práctica: “(rewriting the feminine) is a conscious act that puts its cards on the table from the beginning. Its project is to imbue translation praxis with feminist consciousness [...] translation thus becomes a political activity that has the objective of making women visible and resident in language and society”.<sup>27</sup>

Finalmente, el último campo en el que ha incursionado la traducción feminista es la recuperación de textos perdidos en el patriarcado. Al establecerse los cánones patriarcales en la literatura, muchos textos escritos por mujeres quedaron en el olvido, y en gran medida esto

<sup>25</sup> Von Flotow, Luise. *op. cit.* p. 24.

<sup>26</sup> Von Flotow, Luise. *ídem.*

<sup>27</sup> Von Flotow, Luise. *op. cit.* p. 27.

se debe también a que nunca fueron traducidos y eso limitó su difusión. Por medio de la traducción, el conocimiento presente en estos textos se encuentra ahora disponible, y sitúa en primer plano a escritoras mujeres de épocas pasadas.<sup>28</sup>

Pilar Godayol señala en el capítulo “Gender and translation” de *The Routledge Handbook of Translation Studies*<sup>29</sup> algunas líneas de investigación que aún se pueden explorar en la traducción feminista y los estudios de género en la traducción. La primera es una expansión y profundización del tercer campo, la recuperación de obras perdidas en el patriarcado, y Godayol propone la metodología de la historia de la traducción para recuperar el pasado de las mujeres traductoras. La segunda plantea expandir la teoría de la intersección entre la traducción y el género, especialmente poniendo énfasis en asuntos poscoloniales e identitarios<sup>30</sup>, así como la exploración de nuevos medios, por ejemplo, la traducción audiovisual. La tercera constituye la crítica de traducciones: analizar, contextualizar y clasificar el material paratextual adyacente a traducciones feministas. A las propuestas de Godayol añado una cuarta, o quizá una extensión de la tercera: la crítica de traducciones, desde una perspectiva de género, de textos no feministas. Por lo que ya se ha expuesto anteriormente, y dado que este terreno aún no ha sido explorado por los estudios de género en la traducción, es necesario desarrollar una metodología de crítica de traducciones que permita la relectura de traducciones de textos canónicos<sup>31</sup> e incluso contemporáneos. Como se mencionó en 1.1 es uno de los objetivos principales de la presente investigación y se planteará más adelante.

#### 2.1.4 Género y lenguaje

Dado que esta investigación se basará principalmente en el análisis textual de algunas traducciones de monólogos de Shakespeare, el lenguaje y sus implicaciones en cuanto al género son trascendentales para el análisis que se realizará en el Capítulo 4 de la presente tesis. Como ya se subrayó anteriormente, el lenguaje ha sido la base sobre la cual se han sustentado tanto la práctica traductora como la teoría de los estudios de género en los ET.

En primera instancia, se debe resaltar la importancia que tiene el marcaje de género en la lengua. Esto ha sido explorado ampliamente y aquí se recurre al texto de Bruna di Sabato y

---

<sup>28</sup> Von Flotow, Luise. *op. cit.* p. 30.

<sup>29</sup> Godayol, Pilar. “Gender and Translation.” *The Routledge Handbook of Translation Studies*, Routledge, Londres, 2017, pp. 173–185.

<sup>30</sup> Estos asuntos han sido ya explorados por las teóricas fundacionales de los estudios de género y traducción, quienes han ampliado sus horizontes en consecuencia a las primeras críticas que se hicieron de esta perspectiva teórica, por ejemplo, en *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender* (2020), el cual tiene un enfoque transnacional y subraya la interseccionalidad.

<sup>31</sup> Lo anterior ha sido explorado principalmente en traducciones de la Biblia; sin embargo, no hay una metodología establecida para su análisis.

Antonio Perri “Grammatical Gender and Translation: A Cross Linguistic Overview” en *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*,<sup>32</sup> en el cual se hace la distinción entre lenguas con género gramatical y lenguas con género natural, de acuerdo con la lingüística descriptiva. Según lo expuesto por estos autores, 56% de las lenguas del mundo no tiene género gramatical ni un sistema de clases de sustantivos. En un sistema tal, los adjetivos pertenecen a una clase particular, que los clasifica por lo general como masculino, femenino o neutro, y eso determina la concordancia de género entre estos y otras categorías gramaticales como los determinantes, adjetivos y pronombres que adoptan el mismo género que el sustantivo<sup>33</sup>. Al mismo tiempo, existen diversas posturas al respecto de la importancia del género en el lenguaje:

Gender as a linguistic category is viewed either as a “marginal grammatical category” (Trudgill 2011, 162), “totally non-functional” (Trudgill 1999, 148), not marking “any real-world entity or category” nor serving “any communicative need” (McWhorter 2001, 129), or it is seen as possessing (an albeit partial) relevance in terms of meaning-making, also in those languages possessing natural gender (Deutscher 2011; McConnell Ginet 2014).<sup>34</sup>

Lo anterior es relevante porque los dos idiomas que constituyen el par de traducción presente en este proyecto difieren en este respecto: el inglés es un idioma no marcado por género, mientras que el español sí tiene género gramatical, y esto influye directamente en el proceso de traducción y las decisiones traductorales que se toman en su curso.

La traducción con enfoque de género ha buscado subvertir el lenguaje, especialmente en idiomas con marca de género, como el español o el francés. Lo anterior se ha realizado por medio de adecuaciones a la gramática, aunque en ocasiones también simplemente ha involucrado una toma de conciencia sobre el genérico masculino y otros modos masculinos que ocurren en la lengua y una búsqueda de maneras de incorporar el femenino dentro de nuestros usos cotidianos del lenguaje, y de forma aún más consciente en la práctica traductora. Von Flotow proporciona el ejemplo de una traducción de Lotbinière-Harwood, quien además utilizaba como estrategia traductora la modificación de todas las marcas de un genérico masculino en francés a femenino:

---

<sup>32</sup> Di Sabato, Bruna y Antonio Perri. “Grammatical Gender and Translation: A Cross Linguistic Overview.” *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*, Routledge, Londres, 2020, pp. 363–373.

<sup>33</sup> Por ejemplo: *La casa blanca es muy amplia y luminosa*. Aquí, el marcaje de género se presenta en el artículo y los tres adjetivos que acompañan al sustantivo “casa”.

<sup>34</sup> Di Sabato, Bruna y Antonio Perri. *op. cit.* p. 363.

My translation practice is a political activity aimed at making language speak for women. So, my signature on a translation means: this translation has used every possible feminist translation strategy to make the feminine visible in language. Because making the feminine visible in language means making women seen and heard in the real world. Which is what feminism is all about.<sup>35</sup>

Sherry Simon profundiza en este asunto en *Gender in Translation*, más todavía que Von Flotow, al mencionar que el género en el lenguaje no es simplemente una diferenciación sexual, no es un concepto extraíble a las cosas del mundo real. El género y la división entre masculino y femenino conlleva preconcepciones sobre lo que asociamos con esta dicotomía y se generan binarismos asociados posteriores a partir de ello: fuerte/débil, activo/pasivo, etc.,<sup>36</sup> por lo que subvertir el lenguaje no es solamente cambiar el género de lo conocido, sino modificar las estructuras de lo que entendemos y relacionamos con cada género.

Resulta interesante subrayar este asunto, pues la elección del género no siempre es inocente o neutral. Del mismo modo, no es tan solo una característica “dada” de la lengua: conlleva aspectos culturales, sociales e históricos que se entrelazan y van de la mano con él, cual lo afirman Di Sabato y Perri:

Indeed, any form of translation, be it from a diachronic, synchronic, interlingual or intersemiotic perspective, illustrates how the effects of a translator’s work in identifying gender aspects of a source text, and in determining the ideological impact of gender connotations in both the source and target text, are all but neutral [...]. Sociocultural biases have always influenced gender-related language production and nowadays provide fertile ground for debate at a social and political level in many national and international contexts.<sup>37</sup>

### 2.1.5 La crítica literaria feminista

Como se afirmó en la sección 2.1.3, la crítica de traducciones puede enriquecerse desde una perspectiva de género. Para ello, me parece pertinente realizar una introducción a la crítica literaria feminista y algunos de sus preceptos con el fin de que sirva de base para el desarrollo de la metodología de análisis de esta investigación y también para generar un vínculo con la siguiente sección de este capítulo teórico, la cual se enfoca en la crítica literaria feminista de Shakespeare, en específico.

---

<sup>35</sup> Von Flotow, Luise. *op. cit.* p. 29.

<sup>36</sup> Simon, Sherry. *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Routledge, Londres, 1996, p. 18.

<sup>37</sup> Di Sabato, Bruna y Antonio Perri. *op. cit.* p. 369.

En la década de los 80, Patrocinio Schweickart apuntó en su texto “Leyéndo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura” que la lectura no solo conlleva la apropiación de conocimientos sino también algo esencial: la construcción de identidades. La construcción “ser mujer” se ha visto marcada ampliamente por la idea que han tenido los pares masculinos de lo que esto significa:

En realidad, si las mujeres no hubieran existido más que en las obras escritas por los hombres, se las imaginaría como una persona importantísima; polifacética; heroica y mezquina; espléndida y sórdida, infinitamente hermosa y horrible a más no poder; tan grande como el hombre, y según algunos aún más grande. Pero ésta es una mujer de la literatura.<sup>38</sup>

Como se puede observar, las imágenes están cargadas de estereotipos asociados a la mujer. Schweickart propone que estas han construido las miles de realidades de las lectoras que se han enfrentado a ellas. Del mismo modo, las mujeres que han aspirado a identificarse con otras cualidades, con otro “protagonismo”, han tenido que simularse masculinas. Por ejemplo, a continuación, se presentan unos fragmentos de la crítica Lee Edwards sobre su experiencia con Shakespeare:

[...] si me identificaba genuinamente con un personaje, siempre elegía a un hombre; hubiera preferido ser Hamlet antes que Ofelia [...]  
[...] pronto aprendía que el poder era poco femenino y que las mujeres poderosas eran literalmente monstruosas [...] todas unas hijas de la chingada que debían ser eliminadas, o al menos condenadas [...] Aquellas pocas mujeres que aparecen dentro de la literatura como poderosas, además de admirables en algún sentido, lo son porque su poder está basado, si no en la belleza, al menos en la sexualidad [...]. Al imaginarme hombre intenté crearme hombre.<sup>39</sup>

Más allá del espejo que puede ser la literatura, Schweickart pone el dedo en la llaga sobre lo valioso que resulta el desarrollo de una “ginocrítica”,<sup>40</sup> una crítica de mujeres que leen textos escritos por mujeres para romper los estándares del canon literario androcéntrico y que han limitado durante siglos la participación de lo femenino en las letras. Sin embargo, lo anterior no se limita a los textos escritos por mujeres. Aparte del componente identitario, por medio de la ginocrítica es posible analizar y dismantelar diversos elementos encumbrados en el canon de la literatura patriarcal y sus traducciones; por ejemplo, los estereotipos de los lugares que pueden ocupar las mujeres dentro de una historia, como se muestra en la cita anterior de Lee.,

---

<sup>38</sup> Schweickart, Patrocinio. “Leyéndo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura.” *Otramente. Lectura y escritura feministas.*, PUEG-FCE, México, 1999, p. 116.

<sup>39</sup> Schweickart, Patrocinio. *op. cit.* p. 126.

<sup>40</sup> Schweickart, Patrocinio. *op. cit.* p. 121.

Schweickart afirma: “la diferencia pertinente no es entre la mujer como lectora y la mujer como escritora, sino entre la lectura feminista de textos escritos por hombres y la lectura feminista de textos escritos por mujeres”.<sup>41</sup>

Una de las vías por las que se puede realizar la crítica feminista es la identificación de las representaciones literarias de las mujeres. Mary Eagleton trata este tema a profundidad en su capítulo “Literary Representations of Women” en el compendio *A History of Feminist Literary Criticism*.<sup>42</sup> Se destaca, por ejemplo, la idea de la política sexual que se pone en práctica a través de la literatura y que ha fomentado la opresión de las mujeres, y cómo esta puede analizarse y emplearse metodológicamente en la crítica literaria feminista. Otra noción fundamental, y que es similar a la que presenta Schweickart, es la identificación de los modos y estrategias narrativas que han “inmasculado” a las mujeres. Sin embargo, Eagleton menciona que hay que tener cuidado sobre cómo realizamos esta crítica feminista, ya que nos puede llevar a reproducir los mismos patrones de conocimiento y reconocimiento masculinos:

The problem with this approach is that it is male-orientated: ‘If we study stereotypes of women, the sexism of male critics, and the limited roles women play in literary history, we are not learning what women have felt and experienced, but only what men have thought women should be’ (Showalter, 1979: 27). The danger of such work is in perpetuating a victimised view of women and a ‘temporal and intellectual investment’ (1979: 28) in the works of men. [...] the focus on women enables new methodologies. This perspective rescues women from being tokens or derided ‘also-rans’ in male literary culture. Showalter called the approach ‘gyno-criticism’ and it became the leading feminist literary mode in the Anglophone academy.<sup>43</sup>

Por tanto, la identificación y cuestionamiento son dos estrategias que pueden emplearse en esta crítica, pero con la cautela necesaria. La última aclaración pertinente, con respecto a lo anterior, es que en este proyecto no se busca realizar una crítica del texto fuente, más que para fines del análisis de cada monólogo y su contextualización dentro de cada obra. Las características inherentes del mismo pertenecen a un periodo de tiempo determinado, el cual no se desmantelará en este proyecto, aunque sí se utilizará como referente para contrastar lo que ocurre en las traducciones. La identificación y cuestionamiento, es decir, la crítica estará centrada en las traducciones y sus estrategias específicas.

<sup>41</sup> Schweickart, Patrocinio. *op. cit.* p. 122.

<sup>42</sup> Eagleton, Mary. “Literary Representations of Women.” *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, pp. 105–119.

<sup>43</sup> Eagleton, Mary. *op. cit.* p.108.

En este primer apartado del Capítulo 2 se han presentado los conceptos principales de los estudios de género y la traducción que enmarcan y sirven de punto de partida para esta investigación. En los dos siguientes apartados de este capítulo se discutirán los asuntos que atañen al género, específicamente en el ámbito de los textos fuente y Shakespeare, además de cómo se ha abordado esta perspectiva para sus obras y personajes femeninos.

## **2.2 Shakespeare, género y feminismo**

A partir de los elementos esbozados en la sección anterior, en esta el objetivo principal es trazar un puente, del mismo modo en que se realizó entre los estudios de género y los ET, entre género y feminismo y los textos de William Shakespeare. Para ello se iniciará con una breve revisión del desarrollo de la crítica literaria feminista de sus textos; asimismo, se detallarán cuáles han sido los enfoques, temas y aspiraciones de los estudios feministas a este respecto, especialmente en las áreas del historicismo y el psicoanálisis. Finalmente, se procederá a argumentar de manera sucinta sobre la pertinencia de analizar estos textos en la contemporaneidad, en especial desde el feminismo.

### **2.2.1 El origen en la lectura: la crítica feminista de Shakespeare**

Como afirma Dymphna Callaghan en *A Feminist Companion to Shakespeare*, en la historia de la crítica feminista de Shakespeare han existido distintas fases de una misma conversación, pero no distintas conversaciones por completo.<sup>44</sup> Los primeros acercamientos a diferentes interpretaciones de Shakespeare, especialmente aquellas enfocadas en la mujer o lo femenino, datan del siglo XVIII. Desde *The Ladies Shakespeare*<sup>45</sup> ha existido un interés genuino en la relectura, la descentralización, la reescritura, el refiguramiento y la reedición de los textos de Shakespeare desde la visión femenina.

La crítica feminista de los textos de Shakespeare, al igual que la crítica literaria feminista (esbozada en 2.1.5), empieza siempre en un acto de lectura, desde la academia, el teatro o en la individualidad. En esta experiencia con el texto, se trasladan a él las experiencias de la persona que lee, sus cuestionamientos o preocupaciones.<sup>46</sup> La crítica feminista de

---

<sup>44</sup> Callaghan, Dymphna. *A Feminist Companion to Shakespeare*. Wiley Blackwell, 2016. p. xvii.

<sup>45</sup> Edición mencionada en una impresión de 1925 en el *London Times*, que se enfocaba en la cuestión femenina y las “necesidades de las mujeres”. Recomendando leer el capítulo autorado por Dymphna Callaghan en *A Feminist Companion to Shakespeare* para ahondar en esta y otras ediciones antecesoras a la crítica feminista de este dramaturgo.

<sup>46</sup> Swift Lenz, Carolyn Ruth, et al. *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. University of Illinois Press, 1980. p. 13. (Edición PDF)

Shakespeare surge<sup>47</sup> de un interés en la mujer, “el papel de la mujer” o el “rol de la mujer” como lo definen Swift Lenz, Greene y Thomas Neely en *The Woman’s Part*.<sup>48</sup> A pesar de ello, este enfoque no es excluyente, sino que también explora las estructuras y relaciones que rodean a las mujeres en Shakespeare. Aquí existe una toma de postura en la que las feministas asumen que las mujeres son iguales que los hombres, pero que sus roles, de manera más frecuente que para los hombres, se han restringido, minimizado o plagado de estereotipos y su objetivo principal es el de liberar a las mujeres de estas restricciones. Además, se ponen en juego los fenómenos culturales de la subordinación y la marginalización de la mujer y la estereotipación de los roles de género: “the struggle for women is to be human in a world which declares them only female”.<sup>49</sup> Callaghan ahonda en lo anterior sobre cómo las obras de Shakespeare forjan ideas sobre la idea de “mujer” en cuanto a lo real y lo “fabricado” en el contexto dramático:

[...] feminist Shakespearians are also interested in how the plays may reflect real women, as well as how they help produce and reproduce ideas about women that then shape, perpetuate, or even disturb prevailing conditions of femininity. For “woman” is never an already accomplished, cold, hard, self-evident fact or category, but always a malleable cultural idea as well as a lived reality that, to use a Derridean formulation, *always already has a history*.

Del mismo modo, no es necesaria una “inclinación ideológica” feminista para ejercer la crítica y mucho menos se requiere ser mujer. Como menciona la triada de Swift Lenz, Greene y Carol Thomas Neely, se trata de una perspectiva, más que de un “tema” o de un género. Según estos mismos autores, algunas de las estrategias empleadas por las personas que realizan esta crítica son la humanización de los personajes femeninos, el desmantelamiento de estereotipos, el análisis de las estructuras patriarcales y las distinciones de género.<sup>50</sup>

Como señala Valerie Traub en su capítulo en *The Oxford Handbook of Shakespeare and Embodiment: Gender, Sexuality, and Race*,<sup>51</sup> existen cuatro proposiciones sobre el género que desde 1980 han desestabilizado la idea de “mujer” como concepto unificado y palmario y que, al mismo tiempo, han proporcionado coordenadas sobre las maneras en que se ha

---

<sup>47</sup> Según *The Woman’s Part*, los primeros artículos académicos enfocados en esta cuestión se publicaron en la década de los 70 a los cuales siguió la convocatoria que realizó Carolyne Lenz en 1976 para la Modern Language Association Special Session on Feminist Criticism of Shakespeare, a partir de lo cual se empezaron a solicitar más textos que se apegaran a esta perspectiva con el fin de realizar este compendio.

<sup>48</sup> Uno de los compendios fundacionales de esta inclinación teórica-crítica de la década de los 80 y que incluye diversos ensayos sobre los roles femeninos en Shakespeare, en sus diversos géneros.

<sup>49</sup> Swift Lenz, Carolyn Ruth, et al. *op. cit.* p. 12. (Edición PDF)

<sup>50</sup> Swift Lenz, Carolyn Ruth, et al. *op. cit.* p. 16. (Edición PDF)

<sup>51</sup> Traub, Valerie. *The Oxford Handbook of Shakespeare and Embodiment: Gender, Sexuality, and Race*. Oxford University Press, 2018. p. 5.



concebido, estudiado y movilizado el género en distintas disciplinas e historicidades. Tales proposiciones se detallan a continuación:

1. El género es un concepto construido y supeditado a un posicionamiento histórico. Asimismo, esta concepción se define de forma relacional a través de la aserción, elaboración y la imposición de un binarismo femenino-masculino. Por lo tanto, no existe la masculinidad ni la feminidad de forma independiente, y ninguna es inteligible sin la otra. Son diacríticos y funcionan solamente por distinciones jerárquicas, las cuales incluyen el otorgamiento de estados normativos. En consecuencia, el prestar atención a la mujer como objeto de estudio no solamente se vincula con la presión patriarcal, las figuraciones de la feminidad, las voces y la agencia femeninas, sino que también debe involucrar al hombre y la masculinidad.
2. El género también es performativo, de acuerdo con Judith Butler, y se crea y recrea en la acción y referenciación de este dentro de un sistema de restricciones. Por ello, este concepto carece de una ontología estable; es, en cambio, un proceso de iteración constante.
3. El género no es solo un término descriptivo para la organización social de masculino y femenino, sino una categoría de análisis amplia que se extiende más allá de los límites de un ser o cuerpo individual. Dado que el género es uno de los medios de la significación de las relaciones de poder, estructura el significado y la representación y, por lo tanto, es productivo (y no solo denotativo o descriptivo) de una gran cantidad de relaciones sociales.
4. El género se entrecruza con otras formas de identidad y opresión. Por ejemplo, al situar a las mujeres de color en el foco de análisis, el concepto de interseccionalidad tiene como premisa la idea de que las categorías de identidad, raza, género, clase y sexualidad no existen de modo independiente, sino que se entrecruzan en un carácter dinámico, bidireccional, e histórico.

A partir de estos cuatro postulados es posible concluir que el género es un concepto poliédrico e inconstante, que al mismo tiempo se entrelaza con sistemas y estructuras sociales determinados y que puede interactuar con otra multiplicidad de concepciones adyacentes.

La presentación de estos conceptos es fundamental para el desarrollo de la metodología de este proyecto de investigación. La propuesta de análisis de los monólogos seleccionados para esta tesis parte de los personajes femeninos y de su contexto/función en la obra, para luego analizar el texto fuente y poder llegar al análisis contrastivo de las traducciones. Esto se debe

en principio, también, a que, como se observó en esta síntesis breve de los objetivos de la crítica feminista de Shakespeare, el punto de partida de esta también han sido los personajes femeninos y el análisis de las estructuras que los rodean. Esta es principalmente la razón por la que la crítica feminista de Shakespeare me parece la base para el desarrollo de una metodología de una crítica feminista de traducciones. La estereotipación, los roles de género, el binarismo masculino-femenino, las estructuras patriarcales, entre otros que rodean a los personajes, son todos conceptos que se recuperarán como categorías de análisis en el Capítulo 3. Del mismo modo, los cuatro puntos en torno al género presentados por Valerie Traub son trascendentales porque nos permiten ver cómo el género se entrecruza con otras inquietudes, y que además es una cuestión que sigue generando aún más interrogantes en la actualidad, como se explorará en la sección 2.2.3, al colindar con aspectos como la raza y la interseccionalidad. En el siguiente apartado se presentarán dos perspectivas que han sido fundamentales para el desarrollo de la crítica feminista de Shakespeare y que son las que se alinean en mayor medida a los objetivos de esta investigación.

### **2.2.2 Los principales enfoques y acercamientos de los estudios feministas en Shakespeare**

El género como categoría de análisis, y definido por Robyn Wiegman en términos de “an intellectual object of inquiry, a social identity and an academic field formation”,<sup>52</sup> coexiste y se ha enriquecido con otros marcadores sociales y conceptuales que también participan de la crítica feminista, como son el travestismo teatral, la raza, la etnicidad, la estética de género, la sexualidad, la identidad, el estatus social, los proyectos textuales, la representación y la teoría crítica. Todos estos aspectos son constitutivos de la crítica feminista de Shakespeare.<sup>53</sup> Existen dos enfoques que vale la pena destacar de la década de 1980 que fueron trascendentales en el desarrollo de esta escuela: el historicismo y el psicoanálisis.

Uno de los primeros paradigmas del historicismo dentro de la crítica feminista de Shakespeare fue el debate que se suscitó entre quienes defendieron una suerte de profeminismo en la obra de Shakespeare y quienes sostuvieron, por lo contrario, que es una obra misógina, patriarcal, condicionada ideológicamente por el contexto sociohistórico en que fue escrita. En años recientes, esta discusión ha dado paso más bien a un análisis de los distintos sistemas y relaciones de poder existentes en la época. Valerie Traub menciona que a partir de la interpretación de sus textos podemos obtener información sobre las representaciones de

<sup>52</sup> Traub, Valerie. *op. cit.* Oxford University Press, 2018. p. 5.

<sup>53</sup> Callaghan, Dymphna. *op. cit.* p. xviii.

feminidad, la familia patriarcal y el “ciclo de vida” de la virginidad, el cortejo, el matrimonio, y la viudez, y de esas figuras que no se adecuaban a estas estructuras: las Amazonas, las brujas, las prostitutas, las guerreras y las esposas sanguinarias.<sup>54</sup>

Es esencial la perspectiva histórica para el análisis que se llevará a cabo en capítulos subsiguientes, porque los textos no pueden ser extraídos del contexto y la cultura que los originó. Sin embargo, se pueden utilizar esos parámetros para observar los usos del lenguaje que están presentes en ellos y cómo se modifican en una traducción. Como se puede observar, Callaghan explicita dichas redes de cuestionamiento que se pueden tejer a partir del lenguaje y las representaciones canónicas de la feminidad:

However, the way that history is always inextricably woven into the materiality of discourse applies not just to particular words relating to women, but to the entire edifice of gender organization itself. Thus, femininity is continually produced and reproduced in ways that may subvert conventional understandings or, more commonly, in ways that may further subjugate women, and the operation of this reiteration has to be carefully unraveled and examined in any given historical and/or discursive instance. If language in general is crucial to any understanding of gender organization, then canonical representations of women – that is, preeminent cultural representations, reiterations, self-conscious reenactments and rearticulations of the condition of femininity – hold a hugely important place. However, they do so only in relation to all manner of noncanonical knowledges and texts. That is, we can only tell what Shakespeare means about gender, sexuality, race, or social relations by reading his texts in the context of the culture in which he wrote them.<sup>55</sup>

No obstante, también es importante no considerar las representaciones de las mujeres que encontramos en Shakespeare como descripciones verídicas o fuentes históricas de las condiciones de este género para esta época en específico. Swift Lenz, Greene y Thomas Neely son enfáticos a este respecto e instan a las personas que realizan la crítica a reconocer la relación entre la vida y el arte. Las obras son creaciones estéticas y documentos sociales; aun así, no se les pueden extraer o imponer datos históricos. Este objetivo se puede lograr estableciendo relaciones con documentos y textos coetáneos: “Because the plays are literary texts, they must be seen within a literary as well as a historical context. Feminist critics find that comparison of the plays with their sources and analogues can illuminate what is traditional and what unique in Shakespeare’s portrayals of women”.<sup>56</sup>

Para inicios de la década de los 90 el marco psicoanalítico empezó a cobrar importancia para este objeto de estudio, como también lo hizo en múltiples otras disciplinas. Aunque la

<sup>54</sup> Traub, Valerie. *op. cit.* Oxford University Press, 2018. p. 8.

<sup>55</sup> Callaghan, Dymphna. *op. cit.* p. 3.

<sup>56</sup> Swift Lenz, Carolyn Ruth, et al. *op. cit.* p. 18. (Edición PDF)

crítica feminista de Shakespeare no se alinea por completo con los modelos freudianos del desarrollo sexual y psicológico femenino, sí se hace uso de estas herramientas para analizar la ambivalencia masculina en torno a la sexualidad femenina. Existen distintas posturas sobre el grado al que los textos idealizan o denigran a la mujer:

Throughout the canon these critics trace a persistent theme—men’s inability to reconcile tender affection with sexual desire and their consequent vacillation between idealization and degradation of women. They suggest how structures of male dominance grow out of and mask fears of female power and of male feminization and powerlessness. Critics differ in their estimate of how much conscious control is apparent in Shakespeare’s depiction of relations between the sexes”.<sup>57</sup>

A pesar de ello, la crítica ha llegado a un consenso general que evidencia que es imposible y, al mismo tiempo, poco trascendental definir la postura del autor: “No psychological models, no amount of data from the historical or aesthetic contexts, and no reading of the plays, however careful, can resolve the general issue of what relationship the man, Shakespeare, has to the texts that bear his name, or the narrower issue of whether these texts prove Shakespeare a feminist, a sexist, or something in between.”<sup>58</sup>

Por lo anterior, concluimos que lo trascendental del análisis no recae en etiquetar las obras como patriarcales o feministas, sino más bien buscar un enfoque que permita entrever todas las tensiones que ocurren en ellas. Del mismo modo, aunque no se busca realizar un psicoanálisis de los tres personajes femeninos que serán el objeto de estudio del Capítulo 4, sí es posible asirse del material y la bibliografía que han dejado los académicos de esta línea de investigación y que serán de gran ayuda para contextualizar y profundizar en los capítulos dedicados a los personajes femeninos dentro del entorno de cada una de las obras.

### 2.2.3 ¿Por qué analizar desde la contemporaneidad?

“Woman” nonetheless remains a fully operative idea in our world, and those operations, past and present, demand critical analysis.  
Dympna Callaghan

Una de las interrogantes que se pueden interpelar a este proyecto de investigación concierne a la pertinencia de realizar un análisis sobre textos fuente de un autor del que podría considerarse

---

<sup>57</sup> Swift Lenz, Carolyn Ruth, et al. *op. cit.* p. 19. (Edición PDF)

<sup>58</sup> Swift Lenz, Carolyn Ruth, et al. *op. cit.* p. 20. (Edición PDF)

que ya se han agotado las posibilidades de acercamiento académico. Al mismo tiempo, se podría generar una segunda interrogante sobre el enfoque teórico seleccionado, el feminismo, el cual se ha llegado a considerar falto de sustento o insuficiente dentro de la academia en general.

Trataré la primera interpelación. ¿Por qué es pertinente establecer proyectos de investigación en torno a Shakespeare en la actualidad? Una de las principales razones es, llanamente, por su pertenencia al canon occidental. Pero también, como establece Peter Saccio en la ponencia “Shakespeare Then and Now”,<sup>59</sup> el dramaturgo ha forjado los valores morales y patrióticos de la Inglaterra moderna. Unido a lo anterior, sus contribuciones no solo han sido para la literatura, aunque ese sea el plano en que se desarrolla esta investigación. Las aportaciones de Shakespeare al teatro, a partir del siglo XVII en adelante, han prevalecido hasta nuestros días. Por ejemplo, en el siglo XVIII se evaluaba la capacidad interpretativa de los actores con base en su representación de los personajes principales de sus obras. Este estándar sigue permeando el teatro contemporáneo: los actores se distinguen una vez que han tenido contacto con este material.

Además, Saccio enfatiza, basándose en múltiples críticos literarios y académicos del siglo XVII al siglo XX, las diferentes perspectivas que existen y que han justificado el valor intrínseco de la obra de Shakespeare, entre los que rescato el retrato que realiza este autor de la naturaleza y del comportamiento humano, su poder de observación y su capacidad para generar un espejo de la vida en su obra. Harold Bloom<sup>60</sup> hace referencia a Johnson, crítico de Shakespeare, en *Shakespeare: The Invention of the Human*<sup>61</sup> para detallar las diferentes razones por las que se ha cimentado el universalismo de Shakespeare, como por ejemplo, la diversidad de los personajes, “separate selves”, como los llama Bloom y la imitación de la esencia de la naturaleza humana, la cual es universal.<sup>62</sup> Igualmente, de acuerdo con Saccio, sus obras están cargadas de alusiones literarias, referencias al mundo clásico y conocimiento histórico. Saccio destaca la importancia de su presencia en nuestra cultura:

[...] for many generations Western culture, particularly English-speaking culture, has found Shakespeare important, found it necessary to relate to Shakespeare on those issues that seem to us to matter most, what we believe, what we find good evil, how we organize our relations with each other.

<sup>59</sup> Saccio, Peter. “Shakespeare Then and Now.” William Shakespeare: Comedies, Histories, and Tragedies.

<sup>60</sup> Si bien este autor realiza afirmaciones que la crítica ha considerado excesivamente subjetivas en cuanto a Shakespeare y su trascendencia, en esta investigación se destacan, con su debida distancia, la diversidad de los personajes y la universalidad del material como características que fomentan su análisis en la actualidad.

<sup>61</sup> Bloom, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. Riverhead Books, 2005.

<sup>62</sup> Bloom, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. Riverhead Books, 2005. p. 1.

Shakespeare is what anthropologists call a culture hero. A mythical figure who may or may not be based on a real person. A founder of the society, a law keeper, a prophet. Such a figure each age must reinterpret to its own needs [...]. Its fundamental impulse is one common to all readers of Shakespeare. Confronted with enormously stimulating artistic achievement. Achievement that encompasses a wide variety of human experience. Those of us who are stimulated are bound to find something that speaks to our needs, our preoccupations. [...] he writes with equal eloquence for the rulers and the oppressed, for women and for men, for young and for old.<sup>63</sup>

Esta manera “esencial” en la que podemos seguir vinculándonos con la realidad retratada en las obras, y seguirla reinterpretando, es lo que nos permite seguir estableciendo proyectos de investigación basados en estos textos fuente. Como menciona Bloom, Shakespeare es “the fixed center of the Western canon [...] he is a system of northern lights, an aurora borealis visible where most of us will never go”.<sup>64</sup>

Sobre la segunda interpelación, ¿por qué analizar a Shakespeare desde una perspectiva feminista?, Phyllis Rackin destaca al respecto en *Shakespeare and Women*<sup>65</sup> que es absolutamente necesario cuestionar la forma en la que leemos al escritor inglés y, además, dada su pertenencia e irrevocable presencia en los programas académicos de todos los niveles y en el *statu quo*, así como su prestigio cultural ya mencionado, sus lecturas y relecturas siguen forjando valores contemporáneos desde donde reconstruimos la historia pasada. Por lo tanto, podemos concluir que la permanencia de Shakespeare en el mundo contemporáneo hace necesario y posible que su lectura e interpretación se ejecute desde trincheras diversas, pero también informadas y propositivas.

Al mismo tiempo, lo anterior conlleva hacer un acto de conciencia que reflexione desde dónde se ha mirado Shakespeare en el contexto académico e institucionalizado y las posibilidades que aún nos puede brindar llevar a cabo esta indagación. Además, Rackin recurre a Jean E. Howard y menciona que se requiere transparencia sobre la situación particular en la que se encuentra una, como crítica feminista en el siglo XX(I):

[...]“there is no transcendent space from which one can perceive the past “objectively””. ‘Our view’, she continues, ‘is always informed by our present position’. It follows from this that ‘objectivity is not in any pure form a possibility’, that ‘interpretive and even descriptive acts’ are inevitably political, and that ‘any move into history is [therefore] an intervention’.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Saccio, Peter. “Shakespeare Then and Now.” William Shakespeare: Comedies, Histories, and Tragedies. [23:20, 33:20]

<sup>64</sup> Bloom, Harold. *op.cit.* p.3.

<sup>65</sup> Rackin, Phyllis. *Shakespeare and Women*. Oxford University Press, 2013. p. 16.

<sup>66</sup> Rackin, Phyllis. *op.cit.* p. 18.

Así como se toma una postura en la traducción feminista, del mismo modo debe abandonarse la aspiración a la objetividad en este tipo de enfoques. La persona que realiza la crítica y la persona que realiza la traducción siempre están situadas en un tiempo y espacio que influyen en sus decisiones y en su aprehensión del texto fuente: Shakespeare no es la excepción.

En adición a lo ya mencionado, existe un diálogo constante entre pasado y presente y que se alimenta continuamente de nuevas perspectivas teóricas que colindan con el feminismo y la corporalidad, como son los estudios de la raza, la interseccionalidad, la diversidad funcional y los estudios queer. Aunado a lo anterior, también se destacan la práctica de interpretación teatral moderna, los estudios sobre la interpretación y el uso de multimedia. Todos estos nuevos enfoques parten de interrogantes innovadoras. De este modo, los textos de la modernidad temprana continúan explorándose a través de la escenificación y la conversación en torno al género y la sexualidad, la representación y la inclusión.<sup>67</sup> Callaghan es enfática y también optimista sobre lo mucho que todavía se puede añadir a esta conversación:

My diffidence on that score stems rather from my conviction that a feminist perspective remains an immensely powerful lens through which to view literary texts, and its potential, far from being exhausted, continues to generate fresh insights about Shakespeare's plays and poems as well as about the early modern world in which they were written.<sup>68</sup>

Asimismo, esta autora acierta en su aproximación argumentativa sobre por qué es relevante seguir estudiando los textos del Renacimiento, como Shakespeare, no solo en nuestra contemporaneidad, sino también desde el feminismo. Afirma que es pertinente analizar la jerarquía de género en la Inglaterra de la modernidad temprana y las restricciones que se les impusieron a las mujeres como grupo sin importar el grado (en ocasiones considerable) que pudiesen ejercer de agencia<sup>69</sup> política o personal. Para el feminismo cambiar la historia no significa negar o restarle importancia a la subordinación en la que se encontraban las mujeres en el pasado, sino modificar el presente al arribar a un entendimiento mucho más profundo de la historia que la ha provocado.<sup>70</sup>

Lo anterior se presenta no como una defensa del presente proyecto, sino más bien como una exposición de algunas de las directrices que permiten que esta investigación pueda plantearse a décadas de distancia de los primeros cuestionamientos del feminismo y del género

---

<sup>67</sup> Aughterson, Kate y Ailsa Grant Ferguson. *Shakespeare and Gender: Sex and Sexuality in Shakespeare's Drama*. The Arden Shakespeare, Bloomsbury, 2020. p. 3.

<sup>68</sup> Callaghan, Dympna. *op. cit.* p. xvii.

<sup>69</sup> Este concepto se explicará a profundidad en el siguiente capítulo, 2.3 Los personajes femeninos en Shakespeare.

<sup>70</sup> Callaghan, Dympna. *op. cit.* p. xvix.

vinculados con Shakespeare. Aunque ya hay un camino bastante recorrido en cuanto a la crítica de los textos fuente que conciernen a este análisis, como ya se mencionó en el capítulo anterior, aún queda mucho por hacer en el terreno de la crítica de traducciones desde una perspectiva feminista. En el siguiente apartado, me enfocaré en los personajes femeninos de las obras de Shakespeare y las discusiones y aproximaciones que han girado en torno a ellos, poniendo énfasis en su función en la tragedia, género al que pertenecen las traducciones elegidas<sup>71</sup> para su análisis en este proyecto.

### 2.3 Los personajes femeninos en Shakespeare

Gertrude and Ophelia are characters who have an existence and importance beyond Hamlet's perceptions of them [...] Desdemona, Emilia, and Bianca significantly shape the plot, themes, conflicts, and movement of *Othello* [...] Lady Macbeth, and Cressida are hardly the saints, monsters, or whores their critics have often perceived them to be. Like the male characters the women are complex and flawed, like them capable of passion and pain, growth and decay.

Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Greene y Carol Thomas Neely

El objetivo de esta sección es realizar una aproximación a la manera en que se han estudiado y analizado los personajes femeninos de Shakespeare. Dado que posteriormente me enfocaré en tres personajes, Lady Macbeth, Emilia y Cleopatra, que serán protagonistas del análisis pormenorizado necesario para llevar a cabo un acercamiento a cada uno de sus monólogos, esta síntesis general se realizó tomando como punto de partida algunos de los temas principales que guían la crítica, como son la *presencia*, la *sexualidad*, la *oralidad* y la *agencia*. Por ello, no se lleva a cabo una descripción cronológica o monográfica de otros personajes femeninos pertenecientes a otras obras, excepto cuando haya ejemplos que son pertinentes para alguna conceptualización. Finalmente, en el último apartado de esta sección brindo un panorama generalizado de la situación de los personajes femeninos en las tragedias de Shakespeare, género al que pertenecen todas las obras que se estudian en el presente.

#### 2.3.1 Presencia

Lo primero que cabe señalar en cuanto a la *presencia* de los personajes femeninos en Shakespeare es que el tiempo que pasan las mujeres en el escenario es indudablemente menor,

---

<sup>71</sup> Véase Capítulo 4, Procedimiento de selección y reducción del corpus de la investigación.



comparado con el masculino. Por ejemplo, Tina Packer menciona en *Women of Will: Following the Feminine in Shakespeare's Plays* que en las obras de Shakespeare solo hay de dos a cuatro mujeres, en comparación con los diez a veinte hombres que hay, respectivamente.<sup>72</sup> Además, en toda la obra de Shakespeare existen alrededor de mil personajes masculinos y tan solo 160 femeninos, aproximadamente, dependiendo de si se considera a las hadas y brujas como personajes femeninos; por ejemplo, las brujas de *Macbeth*. Con estos datos se puede concluir que la presencia de personajes femeninos es menor, simplemente porque su número es menor en comparación con sus pares masculinos.<sup>73</sup>

A continuación, en la **Tabla 1**, podemos observar el porcentaje de líneas, número de parlamentos, número de escenas y número de monólogos que tiene cada personaje que concierne a esta tesis en comparación con su contraparte masculina. Estos datos corresponden a los presentados en la edición *The RSC Shakespeare: The Complete Works* editada por Jonathan Bate y Eric Rasmussen<sup>74</sup>:

Personaje	% de líneas	No. de parlamentos	No. de escenas	No. de monólogos
Macbeth	29%	146	15	5
Lady Macbeth	11%	59	9	3
Antonio	24%	202	22	1
Cleopatra	19%	204	16	5
Yago	31%	272	12	9
Emilia	7%	103	8	1

**Tabla 1.** Tabla comparativa de datos que indican la presencia de personajes femeninos y masculinos presentes en las obras analizadas. La columna “No. de monólogos” no está incluida en la edición de Bate y Rasmussen, se agrega para ofrecer contexto, dado el tema de esta investigación, de acuerdo con los datos presentes en <https://www.shakespeare-monologues.org/home><sup>75</sup>.

A primera vista, los datos permiten llegar a la misma conclusión que aquella que se basa en el número de personajes: la presencia femenina es menor. No obstante, cabe racionalizar un poco

<sup>72</sup> Packer, Tina. *Women of Will: Following the Feminine in Shakespeare's Plays*. Knopf, 2015. p. xiv.

<sup>73</sup> A este respecto, es necesario aclarar que, en el ámbito dramático y escénico, esto se debe a que todos los personajes femeninos eran representados por niños o jóvenes actores. Una mayor cantidad de personajes femeninos habría complicado, en términos prácticos, la representación y el montaje. No obstante, en esta sección el énfasis es en la presencia en el texto.

<sup>74</sup> Bate, Jonathan y Eric Rasmussen. *The RSC Shakespeare: The Complete Works*. Palgrave Macmillan, 2006. pp. 5570, 6239, 6452. (Edición Ebook)

<sup>75</sup> “Shakespeare's Monologues.” *Shakespeare's Monologues*, <https://www.shakespeare-monologues.org/home>.

la información. Por ejemplo, en el caso de Lady Macbeth, sí es evidente que su participación es menos de la mitad que la de Macbeth. No obstante, sigue siendo mayor en el número de líneas que la de Malcolm (8%), Macduff (7%), Banquo (5%) y Duncan (3%). Esto nos habla de una mayor importancia y presencia escénica que cualquiera de los personajes masculinos aparte de Macbeth. Por otra parte, en el caso de Antonio y Cleopatra, ocurre lo mismo en cuanto a porcentaje de líneas, número de parlamentos y número de escenas, de los que Antonio tiene más, pero resulta curioso que, a pesar de ello, Cleopatra siga teniendo más monólogos que Antonio y que la diferencia sea tan notoria. Por último, el caso de Emilia es singular porque la comparación realmente no es equivalente, ya que Yago es el personaje con mayor presencia escénica en toda la obra mientras que Emilia es realmente un personaje secundario. Lo anterior se puede corroborar, por ejemplo, observando la gran diferencia que existe en el número de monólogos con los que cuentan, mientras que Yago tiene 9, Emilia solo cuenta con uno: el que concierne a este proyecto.

### 2.3.2 Sexualidad

La construcción de Shakespeare de los personajes femeninos suele partir del sexo, antes de las construcciones sociales y culturales que se añaden. El sexo femenino es un símbolo arquetípico que despierta el amor y la aversión en el hombre para Shakespeare. Como ya se subrayó, el hecho de que existan menos personajes femeninos que masculinos en sus obras también genera la idea de la mujer como “lo otro”.

Uno de los principales recursos que explotan los personajes femeninos es el de recurrir al travestismo, por ejemplo, el caso de Viola en *Twelfth Night*. Por medio de este cambio, se adquieren posibilidades en cuanto al acceso que tienen las mujeres a ciertos espacios, conversaciones y, más que eso, a modificar su estatus social con el cambio de género:

Once Rosalind is disguised as a man, she can be as saucy and self-assertive as she likes. (We can observe a similar change come over sweet Viola of *Twelfth Night* as soon as she begins to play the clever page.) The characters, male and female, will accept her behavior because it does not offend their sense of propriety; the audience, male and female, because they know she's playing a role.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Swift Lenz, Carolyn Ruth, et al. *op. cit.* p. 138. [Edición PDF]

Además, según Paula S. Breggen en su capítulo “Female Sexuality as Power in Shakespeare’s Plays” en *The Woman’s Part*, la vestimenta era una de las formas con las que se limitaba la movilidad de la mujer:

Traditional female fashions are designed to hamper movement as traditional female roles hamper mobility, only an exceptionally gifted woman will dare cross the boundaries defined by both fashion and role. The disregard for these limitations underscored by the change in costume might suggest a radical criticism of society, but while the wearing of pants allows expression of a talent otherwise dampened by convention, it does not, in Shakespeare, lead to a direct challenge of the masculine order.<sup>77</sup>

Es muy atinada la aclaración que hace Breggen sobre el hecho de que, aunque las mujeres porten el atuendo masculino, esto no significa un desafío al orden masculino. Es más bien un artificio que, además de ser muy útil para el desarrollo de la trama y de la acción, le “presta” a la mujer ciertas capacidades que de otro modo no podría ejercitar. El ejemplo de Portia en *The Merchant of Venice* es adecuado en este caso en el que adquiere la facultad de juez: “Portia recalls Beatrice and Rosalind, but unlike them, she is allowed to engage her intelligence with matters more serious than the pairing of lovers. The law, the quality of mercy, the survival of a man—alone of Shakespeare’s heroines, Portia is allowed to confront a man over matters outside a woman’s sphere, and to win”.<sup>78</sup>

Otro asunto que tratar es la mudez de los personajes femeninos en su expresión del deseo sexual. Breggen subraya la poca frecuencia con la que las mujeres shakespearianas expresan su apetito sexual o incluso describen de manera ávida los cuerpos de sus amantes. Esta desexualización se extiende hasta el acto sexual en la tragedia, por ejemplo:

The climate of masculine prudery which seeks to deny male complicity in the “act of darkness” is inhospitable to nubile women, accounting in large measure for the powerlessness of the female in Shakespearean tragedy. As Barroll points out, even romantic heroines like Juliet and Desdemona are really “well-behaved ingenues”; 13 young women in these plays must be desexualized.<sup>79</sup>

En el caso de *Othello*, específicamente, el conflicto principal gira en torno a la negación de la capacidad de la mujer para ejercer su voluntad, especialmente en temas de su libertad sexual.

Existe aquí una ambivalencia extrema entre la mujer casta y pura y la “mujerzuela” en Shakespeare: “In Shakespeare’s world, only the woman, sometimes witch, sometimes saint,

---

<sup>77</sup> Swift Lenz, Carolyn Ruth, et al. *op.cit.* p. 31. (Edición PDF)

<sup>78</sup> Swift Lenz, Carolyn Ruth, et al. *op.cit.* p. 140. (Edición PDF)

<sup>79</sup> Swift Lenz, Carolyn Ruth, et al. *op.cit.* p. 36. (Edición PDF)

sometimes mother, commands the innate energy that renews and revives”.<sup>80</sup> En ocasiones parece que el personaje femenino solo puede ser una u otra. Además, tal como subraya Bregger, es común que a las mujeres se les culpe por la tentación de la carne que representan para el personaje masculino sin dejar de lado la fuerte carga simbólica que tiene su sexo.

### 2.3.3 Oralidad<sup>81</sup>

[...] **I love to hear her speak**, yet well I know  
That music hath a far more pleasing sound;  
I grant I never saw a goddess go;  
My mistress, when she walks, treads on the ground:  
And yet, by heaven, I think my love as rare  
As any she belied with false compare.  
“Soneto 130”, William Shakespeare

La *oralidad* vista como una cualidad masculina está arraigada profundamente en la cultura occidental. Mary Beard realiza un recorrido impresionante de este tema en *Mujeres y poder* vinculando la retórica y la capacidad de pronunciarse con el poder y la posibilidad que han tenido las mujeres de ocupar espacios públicos. La exclusión de las mujeres en ámbitos de poder y oralidad se remonta a la antigüedad clásica: “[...] ya en las primeras evidencias escritas de la cultura occidental las voces de las mujeres son acalladas en la esfera pública. Es más, tal y como lo plantea Homero, una parte integrante del desarrollo de un hombre hasta su plenitud consiste en aprender a controlar el discurso público y a silenciar a las hembras de su especie”.<sup>82</sup>

Rackin secunda lo afirmado por Beard situándolo en Shakespeare. Aquí, el tema de la *oralidad* se vincula estrechamente con el de la sexualidad. Lo anterior se debe a la creencia de que la castidad también involucraba recato y circunspección. Rackin lo menciona al relacionar estos estándares, aplicados tanto a los personajes femeninos como a las mujeres contemporáneas a Shakespeare, retomando a Anthony Fletcher:

It was conventional, as we have seen, to assume men and women had clearly defined gender roles indoors and out of doors [...]. Femininity, as we have seen, was presented as no more than a set of negatives. The requirement of chastity was, as we have seen, the overriding measure of female gender. Woman not only

<sup>80</sup> Swift Lenz, Carolyn Ruth, et al. *op.cit.* p. 44. (Edición PDF)

<sup>81</sup> “La oralidad es el proceso de comunicación (verbal, vocal y corporal o no verbal) entre dos o más interlocutores, todos presentes físicamente en un mismo espacio. La oralidad debe ser diferenciada del simple hablar en voz alta cuando hablar deviene expresión, pero no comunicación. [...] Entre los factores de la oralidad, pueden mencionarse el lingüístico (la articulación clara, el uso preciso de palabras y la construcción correcta de oraciones), el extralingüístico (la entonación, la cadencia, el ritmo, las pausas y el volumen de la voz, por ejemplo), el discursivo (la construcción del discurso de acuerdo con una intención), el sociolingüístico (conocimiento del contexto cultural en el cual se produce el hecho verbal) y el cultural (la comprensión general y particular que se tiene sobre el tema tratado)”. “Oralidad.” *EcuRed*, <https://www.ecured.cu/Oralidad>.

<sup>82</sup> Beard, Mary y Silvia Furió (traductora). *Mujeres y poder: un manifesto*. Crítica, 2018. p. 16.

had to be chaste but had to be seen to be chaste: silence, humility and modesty were the signifiers that she was so.<sup>83</sup>

Se invierte una energía desmesurada en controlar a la mujer indisciplinada, rebelde: que practica su sexualidad o su capacidad de palabra bajo sus propias reglas sin acatar el dominio masculino. Así, afirma Rackin que el silencio y la boca cerrada son signos de castidad. El silencio y la castidad son homólogos al enclaustramiento de la mujer dentro del hogar. Esto lo podemos ver ejemplificado en *Titus Adronicus*, donde a Lavinia, después de ser violada, se le corta la lengua para que no pueda hablar de sus agresores; de esta forma pierde no solo la castidad, sino también su oralidad.

Los monólogos son momentos de gran *oralidad* para los personajes femeninos. La práctica de la oralidad, sin embargo, no se puede leer irrevocablemente como un ejercicio de sexualidad desenfrenada o rebeldía. Cabe realizar un análisis detallado de cómo se practica la oralidad en cada caso. ¿En qué momento ocurre el monólogo? ¿A quién se dirige?, en caso de existir un oyente o receptor. ¿Qué palabras se utilizan y cómo ponen en juego las tensiones de poder entre los personajes? Por ejemplo, como bien indican Aughterson y Grant Ferguson, en el caso de *Much Ado about Nothing*, la verbalidad de Beatriz y la vehemencia con la que se expresa oralmente son características positivas e incluso deseables en ella:

Such literary presentations of the desirability of self-enforced female silence and the more forthright instruction that women must stay quiet and avoid public speech contextualize Beatrice's verbosity and Shakespeare's response to these ideals [...] In Beatrice, the witty, speaking woman, not the 'guard[ed]' tongue of chaste silence is presented as desirable.<sup>84</sup>

Rackin traza un vínculo entre el habla femenina y el poder: “[...] the connections between female speech and female sexual transgression are retraced and the anxieties evoked by the possibility of female power are discovered in play after play. ‘Female sexuality in Shakespeare’s plays’, we are told, is invariably articulated as linguistic transgression—that is, a verbal replication of female obliquity”.<sup>85</sup>

Finalmente, hay que señalar que, por lo general, aunque no siempre, las mujeres son silenciadas al llegar el final de las obras de Shakespeare, sin importar el nivel de *oralidad* que alcancen en el transcurso de estas. Dos de las causas principales de este silenciamiento son el matrimonio (Beatriz, nuevamente) o la muerte. Aughterson y Grant Ferguson ponen el ejemplo

<sup>83</sup> Rackin, Phyllis. *op.cit.* 2013. p. 10.

<sup>84</sup> Aughterson, Kate y Ailsa Grant Ferguson. *op. cit.* p. 21.

<sup>85</sup> Rackin, Phyllis. *op.cit.* 2013. p. 10.

de las tragedias, donde las mujeres que transgreden el orden patriarcal al final son silenciadas por la muerte, ya sea accidental, por suicidio o por un duelo insoportable como Ofelia en *Hamlet* o Lady Macbeth, las cuales también se representan como personajes que pierden el juicio. Sin embargo, las mujeres que expresan la verdad frente al poder de forma directa no sufren los mismos castigos, son silenciadas de forma violenta como Desdémona y Emilia en *Othello*, lo cual es un acto extraordinario y una abominación.<sup>86</sup>

#### 2.3.4 Agencia

He shall not rule me.  
(2.3.49)  
Paulina, *The Winter's Tale*

Uno de los conceptos trascendentales para este proyecto de investigación es el de *agencia*, y la manera en que se relaciona con los personajes femeninos. Como ya se ha señalado anteriormente, uno de los objetivos del análisis de las traducciones al español de los monólogos que conciernen a esta tesis es observar las transformaciones en la agencia de los personajes que ocurren en el proceso traductor. A continuación, se plasmarán algunas ideas e incluso definiciones de *agencia*, con un énfasis esencial en este concepto considerado desde lo que se ha dicho en la crítica feminista de Shakespeare.

Voluntad, intención, deseo o consentimiento son todos conceptos adyacentes al problema que plantea la definición de agencia. Konopasky y Sheridan la definen como la “capacidad de producir efectos”.<sup>87</sup> Según menciona Valerie Traub, una gran parte de la crítica historicista se ha enfocado en articular las formas en que las mujeres subalternas, las reinas, vírgenes militantes y esposas socavan astutamente las restricciones establecidas por el sistema patriarcal.<sup>88</sup> Por lo tanto, la agencia no solo involucraría una voluntad o intención, sino su ejercicio, que provoca una transformación, por mínima que sea, en el orden establecido.

Conviene subrayar que dichos acercamientos se han enriquecido al considerar a la agencia como un fenómeno contextual y estructural, que involucra a mujeres y hombres. Por ello, se puede hablar de las dinámicas de sumisión y dominación entre objetos pasivos y activos. Traub menciona la forma en que DiGangi entiende esta modificación en la perspectiva:

[...] DiGangi construes agency as less autonomous and individual than collective and corporate in an attempt to ‘shift the focus’ away from the

<sup>86</sup> Aughterson, Kate y Ailsa Grant Ferguson. *op. cit.* p. 35.

<sup>87</sup> Konopasky, Abigail W. y Kimberly M. Sheridan. “Towards a Diagnostic Toolkit for the Language of Agency.” *Mind, Culture, and Activity*, vol. 23, no. 2, 2016, p. 1. [Edición PDF descargable]

<sup>88</sup> Traub, Valerie. *op. cit.* p. 27.

consensual subject to the structure of consent itself [...] rather than identifying ‘moments when the desires of female characters are valorized and/or carried out’ she points to the ways in which both male and female desires are reworked [...] what new feminist interpretations arise when we explore language itself as exceeding the agency of its speaker.<sup>89</sup>

De este modo, la agencia no puede extraerse de los contextos materiales e ideológicos en los que se ejerce, es decir, en la estructura y contexto en que ocurre. Schwarz lo define como “how choice works within preset structures”.<sup>90</sup> Me parece esencial recalcar este aspecto porque los personajes femeninos actúan y practican la agencia, pero siempre desde el contexto en el que están situados. Con lo anterior no me refiero solamente al trasfondo evidente que existe de los valores de la sociedad isabelina, a la que pertenecía Shakespeare, sino también al ecosistema contenido en cada una de las obras que, como se observará, es completamente particular y único en cada caso y condiciona las acciones y decisiones de cada una de las mujeres que se estudian en este trabajo.

También resulta interesante rescatar el concepto de *agencia minoritaria* (*minor agency*) que describe Kelsey Blare en su capítulo titulado “The Power to Die. Liveliness, Minor Agency and Shakespeare’s Female Characters” que se encuentra dentro de la antología editada por Brett Gamboa y Lawrence Switzky, *Shakespeare's Things: Shakespearean Theatre and the Non-Human World in History, Theory, and Performance*.<sup>91</sup> La noción de agencia minoritaria proviene del paradigma en el que las mujeres de Shakespeare en las tragedias, dramas históricos, y *problem plays*,<sup>92</sup> al estar situadas dentro de la sociedad patriarcal, conforme a reglas que ellas no establecieron, tienen acceso limitado a autoridad legal o fuerza física. Por lo tanto, recurren a otras acciones, que también son agentivas, pero atípicas. Este concepto lo retoma Blare de Deleuze y Guattari en primer lugar para denotar que la “mayoría” no se refiere a una cantidad relativa, sino más bien a un estándar ideal que implica un estado de dominación.<sup>93</sup> De este modo, la agencia minoritaria se practica al divergir del estándar mayoritario:

---

<sup>89</sup> Traub, Valerie. *loc. cit.*

<sup>90</sup> Traub, Valerie. *loc. cit.*

<sup>91</sup> Gamboa, Brett y Lawrence Switzky. *Shakespeare's Things: Shakespearean Theatre and the Non-Human World in History, Theory, and Performance*. Routledge, 2020.

<sup>92</sup> Aunque existe debate en este respecto, estas obras normalmente se caracterizan por presentar a un individuo que funge como representación de un problema social contemporáneo y que además no sigue el arco de personaje con las características trágicas necesarias para que la obra se considere una tragedia. Las aceptadas dentro de este rubro son *All's Well that Ends Well*, *Measure for Measure*, *The Merchant of Venice*, *Timon of Athens*, *Troilus and Cressida* y *The Winter's Tale*.

<sup>93</sup> Gamboa, Brett y Lawrence Switzky. *Shakespeare's Things: Shakespearean Theatre and the Non-Human World in History, Theory, and Performance*. Routledge, 2020. p.123

A minority, on the other hand, is defined by that which separates its members from the standard. Following this, “becoming-minoritarian,” or “becoming minor,” refers to the process of diverging from the majority. It is a potentially politically transformative act as it puts pressure on the majority through constant variation. As the authors explain, “Becoming-minoritarian is a political affair and necessitates a labor of power, a micropolitics” (292). Following this, minor agency refers to an act that is small in scope but significant as it diverges from, and thus destabilizes, the standard operations of power as defined by the majority. This concept may help readers locate and analyze the subtly resistant ways that some of Shakespeare’s women exercise power.<sup>94</sup>

Este tipo de agencia se puede ejercer, por ejemplo, a través de la manipulación que hacen los personajes femeninos de la percepción de vivacidad de sus cuerpos materiales. Esta es una manera de ejemplificar las diferentes formas en las que se puede expresar y encontrar la agencia de los personajes femeninos en Shakespeare: “These unusual acts of empowerment are critical for understanding the creative, sometimes unexpected ways Shakespeare’s female characters enact agency”.<sup>95</sup> Blare pone el ejemplo de Julieta, quien en el Acto III toma la decisión de fingir su muerte para evitar su matrimonio con Paris utilizando la frase: “If all else fail, myself have the power to die”: “Juliet’s use of “myself” is the detail that lays the foundation for her act of minor agency. Juliet has limited power to alter the logic of exchange that decrees her body should be transferred from one household (Capulet’s) to another (Paris’s). She does, however, have the power to diminish the exchange value of her body by terminating her liveliness”.<sup>96</sup> De este modo, la no vivacidad de su cuerpo ejerce agencia sobre el valor de su cuerpo material. Rescato esta perspectiva de la agencia minoritaria, en primer lugar, porque bien puede presentarse en los monólogos que conciernen a esta tesis, y en segundo lugar, para mostrar que los modos agenciales pueden variar notablemente dependiendo de las circunstancias de cada personaje y que pueden involucrar acciones, el cuerpo material, modificaciones en las entonaciones y los verbos utilizados, entre otros.

### 2.3.5 El caso de la tragedia

Una de las principales vías de análisis de la tragedia y sus características se ha realizado desde la crítica feminista de Shakespeare en términos de las estructuras patriarcales que se representan y cómo influyen en las decisiones de los personajes. Por hacer un contraste, la triada de Swift Lenz, Greene y Thomas Neely afirman que esto difiere entre tragedia y comedia.

<sup>94</sup> Gamboa, Brett y Lawrence Switzky. *loc.cit.*

<sup>95</sup> Gamboa, Brett y Lawrence Switzky. *loc.cit.*

<sup>96</sup> Gamboa, Brett y Lawrence Switzky. *op. cit.* p. 125.



En la comedia el orden patriarcal es más laxo, ya que el poder del padre o soberano se puede evitar o contrarrestar con las acciones de las heroínas. No obstante, como ya se mencionó, estas por lo general terminan por ser silenciadas: “Yet at the conclusions of the comedies, the assertiveness of Kate, Rosalind, and others is muted as they declare or imply their submission to their husbands”.<sup>97</sup>

No obstante, en la tragedia los valores de este orden suelen ser mucho más exigentes e impactan de manera negativa las vidas de los personajes, muchas veces causando su muerte:

Elsewhere patriarchy is more oppressive. Its lethal flaws are made manifest in the presentation of rape and attempted rape, in the aggressive, death-dealing feud of *Romeo and Juliet*, in the spurious manliness and empty honor that generate the tragedy of *Othello*, in the militaristic and mercantile values of the Greeks in *Troilus and Cressida* and of the Romans in *Antony and Cleopatra*. Many other plays as well reveal the high cost of patriarchal values; the men who uphold them atrophy, and the women, whether resistant or acquiescent, die. /Although women may strive to resist or to correct the perversions of patriarchy, they do not succeed in altering that order nor do they withdraw their allegiance from it.<sup>98</sup>

Por otra parte, hay que mencionar que, según Swift Lenz, Greene y Thomas Neely, en la tragedia los personajes femeninos no gozan del beneficio de poder utilizar el atuendo masculino, como ya se indicó en el tema de la sexualidad, para poder lograr sus objetivos, cosa que es común en la comedia. Por ello, sus roles suelen ser menos variados, más restringidos y precarios. Mientras que, en la comedia, los personajes femeninos “representan” un papel al travestirse, a las mujeres en la tragedia se les acusa constantemente de estar actuando, de ser engañosas, incluso cuando no es el caso. Las mujeres “buenas”, o que se apegan a los estándares sociales suelen carecer de poder y agencia, mientras que las mujeres poderosas se conciben como peligrosas e incluso destructivas.<sup>99</sup>

Según Cristina León Alfar en *Fantasies of Female Evil: The Dynamics of Gender and Power in Shakespearean Tragedy*, otra herramienta de la que se puede hacer uso es observar la forma en la que se refieren los personajes masculinos a las mujeres en las tragedias para obtener más información sobre los patrones y estereotipos con los que se las asocia:

Through the male characters of Shakespeare’s stage, a remarkably similar construction of woman is dramatized. Juliet’s refusal to marry Paris prompts Capulet to curse her as a “green sickness carrion” and “young baggage, disobedient wretch” [...]. According to Lear, Goneril is a “vulture” [...], a

<sup>97</sup> Swift Lenz, Carolyn Ruth, et al. *op. cit.* p. 15. (Edición PDF)

<sup>98</sup> Swift Lenz, Carolyn Ruth, et al. *loc. cit.*

<sup>99</sup> Swift Lenz, Carolyn Ruth, et al. *op. cit.* p. 16.

“marble-hearted fiend” [...], “serpent-like” [...], and a “disease that’s in [his] flesh” [...]. Both daughters are “unnatural hags” [...]. Macbeth urges his wife to “[b]ring forth men-children only” [...] because in his view the murderousness she encourages is “inherently” masculine. Characterized as an emissary of death, Lady Macbeth has become the epitome, in critical history, of evil motherhood. Cleopatra’s successful manipulation of a long line of colonizers makes her, according to Antony, a “triple turned whore” [...].<sup>100</sup>

Por lo que se puede concluir a partir de la cita anterior, y como se mencionó previamente, los parámetros patriarcales en la tragedia son mucho más severos. En estos fragmentos presentados por León Alfar los personajes femeninos se asocian con animales con evidentes connotaciones negativas como serpientes y buitres. Al mismo tiempo, existe la tendencia a crear una dicotomía entre el bien y el mal que, por ejemplo, en el caso de Lady Macbeth tiene que ver con la maternidad cargada de maldad, o incluso que se le percibe como emisaria de la muerte. Berggren afirma que esta dicotomía es característica de la tragedia: “[...] in Shakespearean comedy [...] the heroine dominates, —in Shakespearean tragedy, she most emphatically does not. Moreover, the women in tragedy seem to split into two basic types: victims or monsters, ‘good’ or ‘evil’”.<sup>101</sup>

Finalmente, observamos otros adjetivos estereotípicos, como *harlot* (“ramera”) o *witch* (“bruja”), que también son peyorativos y que mantienen su significado en la actualidad. Cabe recalcar que, si bien algunos de estos personajes se miran como cargados de maldad, muchas veces esto tiene que ver más con las dinámicas de poder y las preconstrucciones en torno al género que se ponen en juego: “[...] by attending to the sociopolitical basis of the tragedies, the women characters traditionally identified as evil might instead be read as pressing against early modern popular beliefs about female nature, so that the tragedies stage a complex interrogation of the dynamics of gender and power”.<sup>102</sup>

A partir de lo observado en este capítulo se cuenta con un panorama general de algunas de las perspectivas temáticas o conceptuales más importantes que conciernen a los personajes femeninos en Shakespeare. Los conceptos de *agencia*, *presencia*, *oralidad* y *sexualidad* se retomarán en la metodología de análisis, porque son los dos parámetros principales que permitirán observar las transformaciones en los personajes femeninos que ocurran en las traducciones. En la siguiente sección, se estudiará el monólogo dramático y sus particularidades en las obras de Shakespeare.

<sup>100</sup> Leon Alfar, Cristina. *Fantasies of Female Evil: The Dynamics of Gender and Power in Shakespearean Tragedy*. University of Delaware Press, 2003. p. 16.

<sup>101</sup> Swift Lenz, Carolyn Ruth, et al. *op.cit.* p. 30. (Edición PDF)

<sup>102</sup> Leon Alfar, Cristina. *loc cit.* p. 16.

## 2.4 El monólogo dramático

En esta última sección de desarrollo teórico era imprescindible, dado que los fragmentos seleccionados para esta investigación son todos pertenecientes a este tipo, realizar un acercamiento al *monólogo* como forma. Para ello, se lleva a cabo un recorrido desde su origen hasta el uso que le dio Shakespeare. Al mismo tiempo, se destacan las características esenciales que lo definen y su función. También se lleva a cabo una exploración del concepto de *soliloquio* y cómo se relaciona y contrapone con el de *monólogo* para poder proporcionar dos definiciones funcionales de ambos términos para el marco de este proyecto. Finalmente, se explora el monólogo en Shakespeare de manera particular.

Como preámbulo es pertinente discutir la viabilidad de analizar el monólogo dramático como forma. Ya Claud Howard había destacado en su tesis “The Dramatic Monologue: Its Origin and Development” que gran parte de los esfuerzos de la academia se ha dedicado a describir los procesos históricos de la literatura. Sin embargo, también a principios del siglo XX surge un interés por llevar a cabo un análisis por “tipos” de textos literarios; es decir, analizar cada forma distintiva por separado, su origen, desarrollo y variaciones.<sup>103</sup> En consecuencia, Howard fue uno de los pioneros en analizar el monólogo como forma independiente:

Although this plan has been in use a comparatively short while, yet it has been successfully applied to several types of literature. It has not been limited to the larger and more important forms, such as the drama, epic, and novel, but has been used in the treatment of many minor types, as the ballad, lyric, and short story. But one type which has failed to receive such comprehensive treatment is the dramatic monologue.<sup>104</sup>

La afirmación de Howard da sustento a esta investigación en dos formas distintas. En primer lugar, respalda el acercamiento a detalle de los monólogos seleccionados en esta investigación, que constituyen instantes y fragmentos muy breves en contraste con la totalidad de la obra de Shakespeare, o incluso con el estudio de una obra completa en particular. Pero como ya se mencionó en la sección anterior, los monólogos constituyen momentos de oralidad singulares dignos de atención focalizada. Por otra parte, el interés de Howard persiste en la actualidad, porque se ha dedicado gran atención al monólogo como forma desde el siglo pasado, pero no al monólogo como objeto de estudio en la crítica de traducciones, lo cual da pie a futuras investigaciones.

---

<sup>103</sup> Howard, Claud. “The Dramatic Monologue: Its Origin and Development.” University of North Carolina Press, 1910.

<sup>104</sup> Howard, Claud. *op.cit.* p. 1.

Uno de los aspectos más valiosos de las aportaciones de Howard me parece su distinción de las tres partes constitutivas que forzosamente debe tener un monólogo: la *ocasión*, el *hablante* y el *oyente*.<sup>105</sup> La *ocasión* se refiere al momento en el que se enuncia el monólogo, aunque no es un concepto tan simple como parece en primera instancia; se toma en cuenta el propósito de la enunciación y, por tanto, lo oportuno de que ocurra en el momento exacto en el que se sitúa en el drama. De este modo, se debe contextualizar el monólogo con los condicionantes que propician ese momento. A la vez, dentro de la ocasión se pueden analizar las motivaciones y los factores que hacen plausible esta expresión. El *hablante* conlleva por supuesto un análisis del personaje o enunciador. Se debe señalar que en este segundo elemento constituyente se puede también observar qué rasgos específicos del personaje se presentan en su modo de hablar. Finalmente, el *oyente* es una categoría abstracta que involucra a los destinatarios dentro y fuera de la escena, pero permite la consideración de los otros personajes que conforman el entorno de la escena de la enunciación. Este método es el que guiará el desarrollo del análisis de los textos fuente que conciernen a esta tesis en 4.2.2, 5.3.2 y 5.4.2 respectivamente.

El monólogo aparece desde el teatro griego, aunque en contadas ocasiones. Edward Russell afirma en su tesis “The Shakespearean Soliloquy” que el monólogo<sup>106</sup> no tiene un papel fundamental en el teatro griego porque la presencia del coro suplía sus necesidades y funciones como fuente de exposición e información.<sup>107</sup> Se encuentran tres monólogos en la obra de Esquilo, dos en Sófocles y 13 en Eurípides. Al mismo tiempo, Aristófanes también utiliza este recurso en varios discursos dirigidos a uno mismo. Cabe destacar que en el teatro romano también existe un personaje que suple la necesidad del monólogo y aparece como el “confidente”, que se puede presentar en la forma de una matrona, un mensajero o cualquier otro personaje.<sup>108</sup>

En el medioevo el carácter del monólogo adquirió un tinte religioso, pero también milagroso, misterioso y moral, que se conservó hasta los inicios del Renacimiento. Según Ken Frieden en *Genius and Monologue*, el monólogo preshakespeareano puede conllevar un diálogo del ser humano con la divinidad o la introspección necesaria de Dios o Lucifer.

Medieval religious dramas present God (and the rebellious angel, Lucifer) in solitary speeches, while human solitude typically involves expressions of

<sup>105</sup> Howard, Claud. *op.cit.* p. 3.

<sup>106</sup> El autor utiliza el término “soliloquio” en el desarrollo de su tesis, pero de igual manera menciona en la introducción de su tesis que él entiende ambos conceptos de forma indistinta.

<sup>107</sup> Russell, Edward J. “The Shakespearean Soliloquy.” University of Ottawa, 1951. p. 2.

<sup>108</sup> Russell, Edward J. *loc.cit.*

prayer or conscience, piety or guilt. Later the anguished contemplations of Marlowe's Faustus appear in conjunction with the addresses of good and evil angels. Renaissance drama retains the connection between solitary speech and communication with divine beings.<sup>109</sup>

En la Edad Media predominó el drama de moralidad, como es el caso de *Everyman*. En esta obra prototípica existe un personaje, un hombre común y corriente, que se enfrenta al Vicio, el personaje encargado de tentarlo a caer en el pecado. Por otra parte, las virtudes intentan salvar al hombre común de hacer el mal y mantenerlo en el camino de la rectitud. Vicio recurre al soliloquio para dialogar con el público sobre sus intenciones de hacer fracasar al hombre. Lo anterior no solo generaba una conexión inmediata con el público, sino que permitía atraer a los espectadores, dado que las representaciones ocurrían en espacios públicos y abiertos.<sup>110</sup>

En cuanto a la similitud del monólogo dramático con otras formas, se le ha asociado principalmente con la épica y con la lírica. Howard explica que la diferencia principal entre la épica y el monólogo dramático es su extensión. La épica es una secuencia narrada de eventos de extensión prolongada, mientras que el monólogo dramático es una “ocasión singular”. Además, otra característica que los distingue es que la épica es una expresión nacional y, por el contrario, el monólogo es una expresión individual:

The epic is an expression of a national consciousness at a crisis in its history as embodied in one individual, the hero of the race. Here the emphasis is not placed upon the individuality of the hero, but upon the national or universal significance of his experiences. In contrast to this, the dramatic monologue is the most democratic form of poetry in existence. It is strictly individual.<sup>111</sup>

Ahora, en cuanto a la lírica, las diferencias con el monólogo dramático no son tan notorias. No obstante, existen sutiles elementos que definen a una y a otro. Lo que tienen de similar es que ambas son formas emocionales cortas; así lo subraya Howard: “Both are organic units, every part of each contributing to a unified impression. They are alike also in being personal expressions of an individual. Naturally, however, the lyric is the more subjective, since it is always the outcome of the emotions. On the other hand, the dramatic monologue is often the product of intense emotions.”<sup>112</sup> Las principales diferencias que se pueden destacar tienen que ver con el hablante y el oyente. En la lírica el hablante suele ser el poeta, mientras que en el

---

<sup>109</sup> Frieden, Ken. *Genius and Monologue*. Cornell University Press, 1985. p.111

<sup>110</sup> Calvillo, Juan Carlos. “William Shakespeare. Monólogos y soliloquios.” [Cátedra impartida]

<sup>111</sup> Howard, Claud. *op.cit.* p. 5.

<sup>112</sup> Howard, Claud. *op.cit.* p. 6.

monólogo dramático el autor se expresa indirectamente a través del personaje. En cuanto al oyente, el monólogo dramático siempre cuenta con una audiencia definida.

Sobre la función del monólogo y su utilidad en términos de la construcción de la trama y nuestro conocimiento de los personajes, se puede decir que el monólogo es una revelación del pensamiento y del sentir. Russell establece que es un “portrayal of emotion or the presentation of logical thought”.<sup>113</sup> Aún más, el monólogo es la manera en la que se le puede comunicar al espectador aquello que ocurre en el interior del personaje dramático; es una ventana a la mente que permite que el público conozca información que de otra forma ignoraría por completo. Charles Lamb también subraya la importancia de entender la mente de los personajes:

[...] referred to the monologue (and even the dialogue, for that matter) as simply a medium for “putting the reader or the spectator into possession of that knowledge of the inner structure and workings of mind in a character, which he could otherwise never have arrived at by any gift short of intuition.”<sup>114</sup>

Otro detalle que me gustaría rescatar y que propone Jules Lemaître es la capacidad que tiene el soliloquio de hacernos ver aquello que el personaje no puede decirles a otros.<sup>115</sup> De este modo, facilita al espectador conocer sus intenciones verdaderas, lo cual se explota, por ejemplo, en el caso de los villanos.<sup>116</sup> Además, existe una cristalización, en ocasiones, de sentimientos y conclusiones que incluso el mismo personaje no ha racionalizado. Así, el autor del monólogo nos hace partícipes del ejercicio de conciencia de su personaje.

#### **2.4.1 Monólogo y soliloquio: un ejercicio comparativo**

Los conceptos de monólogo y soliloquio se confunden a menudo. Incluso existen contextos de menor rigor que los utilizan indistintamente. Del mismo modo, la discusión académica está plagada de tomas de postura en cuanto a cuáles son las diferencias contundentes entre los dos conceptos. Por ello, es inevitable que esta investigación termine por tomar una postura y establecer un encuadramiento conceptual definido. Por lo tanto, en este proyecto se entenderán como monólogos<sup>117</sup> los tres textos fuente analizados. Sin embargo, se indicará en 4.3.2, 4.4.2 y 4.5.2 por medio de una descripción detallada cuando estos contengan características asociadas con el soliloquio en específico.

<sup>113</sup> Russell, Edward J. *op. cit.* p. 5.

<sup>114</sup> Russell, Edward J. *op. cit.* p. 21.

<sup>115</sup> Russell, Edward J. *loc.cit.*

<sup>116</sup> Russell, Edward J. *op. cit.* p. 22.

<sup>117</sup> Se justifica esta decisión por la definición etimológica de monólogo que se encuentra en la Tabla 2.

Antes de iniciar con la diferenciación de los conceptos, primero es importante situarlos en el panorama de la caracterización y expresión de los personajes. Primero, la caracterización del personaje ocurre en escena por cualquiera de tres vías: lo que el personaje dice, sus parlamentos, lo que el personaje hace, sus acciones, movimientos, gestos, ausencia y presencia en el escenario y, finalmente, lo que otros personajes dicen de él. Por otra parte, existe la expresión del personaje, lo que dice, que ocurre en formas dramáticas: el monólogo, el diálogo y el subtexto.<sup>118</sup> Por lo tanto, podemos concluir que el monólogo forma parte de la caracterización del personaje.

Para poder sistematizar el conocimiento disponible, en la **Tabla 2** se detallan algunas de las contraposiciones más relevantes que se hallan en la literatura existente sobre el monólogo y soliloquio, así como las sutilezas que existen entre ambos conceptos, de acuerdo con diferentes énfasis de aproximación y autoridades académicas:

Por su diferencia en cuanto a...	Monólogo	Soliloquio
<b>Raíz etimológica</b>	Del griego <i>monos</i> y <i>logos</i> , un “discurso solitario”. <sup>119</sup>	Término acuñado por San Agustín formado por <i>solus</i> y <i>loqui</i> para formar <i>soliloquium</i> , es decir, “hablar en solitario”, “reflexión en voz alta”. De acuerdo con el uso que le dio San Agustín el soliloquio constituía un debate con uno mismo y sus <i>Soliloquiorum</i> son un registro de sus reflexiones y dudas. <sup>120</sup>
<b>Presencia de audiencia, público, otros personajes</b>	En el monólogo el personaje habla solo, pero se dirige a un público dentro de la escena, por ejemplo, el discurso de Marco Antonio en <i>Julius Caesar</i> . También existe el caso en el que el personaje está consciente del público que asiste a la representación y se dirige a él. Hirsch lo llama “audience-addressed speech”. <sup>121</sup> El monólogo es público porque el personaje se expresa con el fin de convencer a sus destinatarios, y por ello es ordenado, lógico y retórico. Además, comparte sus ideas con otros y dirige su discurso de manera que el argumento ya está planeado o anticipado.	El personaje se encuentra en aislamiento (o cree estar solo) o se dirige a sí mismo como si lo estuviera en un discurso privado. <sup>122</sup> Cabe mencionar que el público siempre está presente, pero el personaje no da cuenta de ello. La razón por la que nosotros podemos participar en el soliloquio es parte de una convención teatral porque el personaje habla en voz alta. Cabe señalar que este discurso no está planeado, por lo que el personaje puede llegar a ideas imprevistas.

<sup>118</sup> Calvillo, Juan Carlos. *op. cit.*

<sup>119</sup> Russell, Edward J. *op. cit.* p. 2.

<sup>120</sup> Russell, Edward J. *op. cit.* p. 1.

<sup>121</sup> Hirsh, James E. *Shakespeare and the History of Soliloquies*. Fairleigh Dickinson University Press, 2003. p. 13.

<sup>122</sup> Russell, Edward J. *op. cit.* p. 1.

<b>Tipo de intervención</b>	El monólogo aparece como un parlamento extenso, por lo general ininterrumpido, entre otros parlamentos.	El soliloquio es un parlamento extenso del personaje sin que necesariamente existan parlamentos precedentes o antecedentes, vinculados a él. <sup>123</sup> Existe un aislamiento total de la ocasión. En ocasiones se ha considerado que el soliloquio puede ser la simulación tanto de la palabra hablada como de los pensamientos del personaje. <sup>124</sup> No obstante, esto depende de cada caso en específico. <sup>125</sup>
<b>Carácter</b>	El carácter es expositivo y se plantea un tema, se desarrolla una idea o argumento, se declara o se justifica un punto de vista. <sup>126</sup>	El carácter es asociativo. El personaje parte de una proposición y sigue el hilo de sus pensamientos. Cristaliza el auto cuestionamiento. <sup>127</sup>
<b>La consciencia del personaje de su entorno</b>	El personaje es consciente de su entorno.	El personaje ignora su entorno.
<b>La capacidad de recibir respuesta</b>	Puede recibir una respuesta al estar intercalado entre otros parlamentos, pero la intervención es ininterrumpida.	El soliloquio jamás recibirá respuesta directa o verbal porque no tiene interlocutor aparte del público. <sup>128</sup>
<b>A quién se dirige</b>	Se dirige a los otros personajes en la escena.	El personaje se dirige a sí mismo. <sup>129</sup> También puede dirigirse a partes de sí mismo por medio de la personificación: su corazón, cuerpo, mente o alma. <sup>130</sup>

**Tabla 2.** Exposición sistemática de las diferencias entre los conceptos de “monólogo” y “soliloquio”.

A partir de la información proporcionada, se generaron definiciones de monólogo y soliloquio que se utilizarán en el marco de esta investigación, incorporando los elementos más significativos observados anteriormente:

- **Monólogo:** Parlamento extenso pronunciado por un mismo personaje con un argumento planeado o premeditado en presencia de, y dirigido a, otros personajes, con un carácter expositivo en el que se plantea un tema, se desarrollan ideas, argumentos o perspectivas, o se declara o justifica un punto de vista.

<sup>123</sup> La excepción a esta regla es el “overheard soliloquy” en el que otros personajes están escuchando el soliloquio, pero el enunciador no está consciente de ello.

<sup>124</sup> Russell, Edward J. *op. cit.* p. 9.

<sup>125</sup> En el caso de Shakespeare este debate es interesantísimo porque existen muchas ocasiones en que otros personajes escuchan por casualidad lo que se dice en los soliloquios.

<sup>126</sup> Calvillo, Juan Carlos. *op. cit.*

<sup>127</sup> Calvillo, Juan Carlos. *op. cit.*

<sup>128</sup> Bates, Catherine. “Shakespeare and the Female Voice in Soliloquy.” *Shakespeare and the Soliloquy in Early Modern English Drama*. p. 3. [Edición PDF]

<sup>129</sup> Howard, Claud. *op.cit.* p. 8.

<sup>130</sup> Bates, Catherine. *Op. cit.* p. 2. [Edición PDF]



- **Soliloquio:** Parlamento extenso pronunciado por un mismo personaje sin premeditación, en ausencia de otros personajes con un carácter asociativo que parte de una proposición o premisa general y que sigue el hilo de conciencia de este en el que se exploran motivaciones, deseos, creencias o conflictos, en el que hay existe un momento de honestidad consigo mismo y con el público.

En estas dos definiciones se han recuperado los elementos clave que permitirán tener un entendimiento mucho más claro de estos dos conceptos en secciones subsiguientes. Ahora, se observará más a detalle qué funciones e innovaciones específicas se observan en los monólogos en Shakespeare, especialmente con énfasis en las condiciones del teatro isabelino y del desarrollo que le dio este autor a la forma.

#### 2.4.2 El monólogo en Shakespeare

It lets the tortured hero unpack his heart; it opens a window into the soul; and it gives the spectator a pleasure not to be had otherwise. It allows us to listen to the communing of a character with himself, as though we were not overhearing what he is saying [...].  
Brander Matthews

Para 1587, el monólogo dramático ya se había establecido como una técnica teatral.<sup>131</sup> En Shakespeare, se observa una transformación trascendental en el monólogo que pasa de ser un diálogo con Dios<sup>132</sup> a una expresión de la individualidad. Ken Frieden explica que el enfoque psicológico e individual del monólogo shakespeariano lo distingue, aunque también fue una característica general del desarrollo del monólogo dramático que se liberó de la función de relatar secuencias de eventos y pasar a revelar la complejidad psicológica o la trascendencia teológica de personajes solitarios; con ello se pueden explorar a mayor profundidad las zonas de oscuridad y fragmentación de la psique humana: “When solitary speech loses its foundation in prayer, anguished conscience and madness grip the soliloquist. Just as the subject appears on the verge of appropriating a unified discourse, monologue uncovers internal divisions”.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Russell, Edward J. *op. cit.* p. 4.

<sup>132</sup> Existen obras que se sitúan en el punto medio de esta disyuntiva, por ejemplo, el *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe en el que el drama da inicio con un monólogo en el que Fausto renuncia a Dios, por lo que persiste el diálogo con la divinidad, pero también se empieza a observar el aspecto de la meditación solitaria.

<sup>133</sup> Frieden, Ken. *op.cit.* p.112.

También existe una constante tensión entre la identidad pública y privada de los personajes.<sup>134</sup> Lo anterior se puede percibir claramente en los soliloquios de *Richard III* y la oración de Claudio en *Macbeth*.

El monólogo en Shakespeare retoma del teatro griego la libertad de la expresión lírica del ser.<sup>135</sup> Aunado a esto, dadas las características particulares del teatro isabelino, el monólogo es un vehículo de exposición de información, un indicio de carácter y un modo de explicación de los ires y venires de la escena.<sup>136</sup> El teatro isabelino carecía de muchos de los avances en tecnología escénica teatral que se desarrollaron en siglos posteriores. Sin embargo, una de las innovaciones del teatro de esta época, y que no había ocurrido en periodos previos desde el teatro griego, es la construcción y adaptación de un espacio físico para el teatro. Lo anterior, se contrapone a las convenciones del teatro medieval que no contaba con un recinto designado para la actividad teatral; esta era más bien itinerante.<sup>137</sup>

Por las condiciones específicas del espacio teatral isabelino, la dramaturgia se tornó más compleja en cuanto al tipo de escenas que podían representarse. La casa teatral ahora permitía tanto escenas de carácter público, multitudinarias y formales, como escenas privadas, íntimas y emocionales. Además, la dimensión física del escenario era muy amplia lo que favorecía que se pudieran incorporar las escenas públicas con una gran cantidad de personajes en los dramas. Por otra parte, la forma en que se ubicaba el público, alrededor del escenario, y la cercanía que tenía con los actores, propició las escenas privadas e íntimas en las que el personaje puede conversar directamente con los espectadores, incluso con los que no se encontraban de pie de frente al escenario como se muestra en la **Figura 1**.<sup>138</sup>

---

<sup>134</sup> Calvillo, Juan Carlos. *op. cit.*

<sup>135</sup> Russell, Edward J. *op. cit.* p. 9.

<sup>136</sup> Russell, Edward J. *op. cit.* p. 20.

<sup>137</sup> Calvillo, Juan Carlos. *op. cit.*

<sup>138</sup> Calvillo, Juan Carlos. *op. cit.*

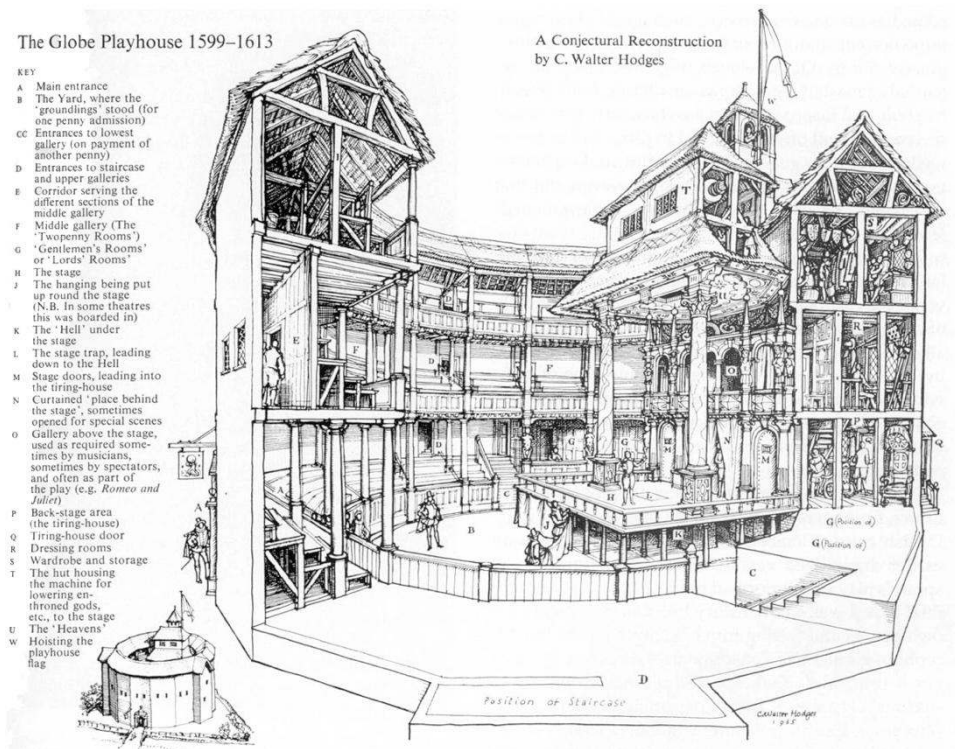


Figura 1. Corte transversal del teatro Globe 1599-1613. [Imagen tomada de [Weverley Learning](#)]

Asimismo, el público de esta época prestaba más atención al aspecto del lenguaje y la retórica que a los elementos escénicos; por lo tanto, el texto era lo fundamental en la experiencia, lo que le dio aún más importancia al monólogo: “The Elizabethans loved rethoric; they had poetic imagination. They accepted and admired the soliloquy because they had the love of words which made them unconscious of the art or artifice of playwrights and actors”.<sup>139</sup> Por ello, los actores eran los responsables de mantener la ilusión dramática de la historia, haciendo uso del monólogo como una de sus herramientas, al no existir otros recursos que pudiesen ayudar en este respecto. Esto también generaba una cierta sensación de falta de tiempo y espacio en el teatro isabelino, pero nuevamente los parlamentos “llenaban esos vacíos” al situar la historia:

By ignoring place and time in large measure, the characters and what they said captivated all attention. The soliloquies and the dialogues had to fight for attention only with action of a gross and vigorous sort, not with small “business” or details of scenery. This is the true gain of the bare platform stage in the midst of the spectators. By gaining nothing from visual illusion, he won everything for verbal illusion. His drama is attached solely to the actors and their acting; their

<sup>139</sup> Russell, Edward J. *op. cit.* p. 54.

words almost unaided carry place and time with them as the dialogue and soliloquy proceed.<sup>140</sup>

Por los diferentes usos que da Shakespeare al monólogo es evidente que esta “forma” es de gran importancia para el desarrollo no solo escénico sino también narrativo de su obra. También se puede destacar que permite que el espectador, o lector, en todo caso, pueda tener un espacio de intimidad con los personajes, lo que permite comprenderlos mejor e incluso tener más información sobre ellos que los otros personajes que lo rodean.

Unido a lo anterior, hablando específicamente del soliloquio, y de acuerdo con las características destacadas en la sección anterior, existe una cronología que se puede realizar específicamente para Shakespeare y el desarrollo que le dio a esta forma. El soliloquio temprano empieza con *Richard III*, como una apelación dirigida al público. En este tipo de soliloquio el personaje se dirige a los espectadores, rompe la cuarta pared, para exponer las “maquinaciones” del plan que desea ejecutar, o sus intenciones, por ejemplo. Esto es muy similar a lo que hacía el personaje Vicio, como se señaló anteriormente, en el medioevo. Posteriormente, este se fue modificando hasta llegar al soliloquio tardío en el que el personaje ya no se dirige al público, sino que está ensimismado en su propia reflexión en la cual explora conflictos internos, dudas y motivaciones. Lo que se observa es el flujo de conciencia del individuo. El ejemplo claro de este último es *Macbeth*. *Hamlet* es el punto medio entre *Richard III* y *Macbeth* en el que el personaje juega entre la apelación al público y la reflexión en sus soliloquios.

El análisis individual de cada monólogo por separado en el Capítulo 4 de este proyecto permitirá observar las funciones que cumple en el contexto de cada obra en específico, expositivas o asociativas. En el siguiente capítulo se desarrollará la metodología para la crítica de traducciones desde una perspectiva de género, poniendo énfasis en los conceptos y procedimientos de traducción que se identificarán, en dado caso, en las traducciones al español.

### 3. Metodología de análisis

Uno de los dos objetivos principales de esta investigación es el desarrollo de una metodología de análisis desde una perspectiva de género para las traducciones de los monólogos que se analizarán en el siguiente capítulo. Como se mencionó con anterioridad en el marco teórico de este proyecto, no existe una metodología propia de los ET que incorpore los planteamientos

---

<sup>140</sup> Russell, Edward J. *op. cit.* p. 58.

del feminismo para realizar una crítica de traducciones informada y estructurada, como tampoco existe desde la práctica de la traducción feminista, como se observó en la sección 2.1.3 de la presente.

Por lo tanto, se debe cubrir una necesidad dentro de la traductología y existen cinco lineamientos principales que guían el desarrollo de este método:

1. Partir de los conceptos encontrados en la crítica feminista de Shakespeare, y en la práctica de la traducción feminista para elaborar categorías de análisis funcionales, estructuradas e independientes.
2. Partir del trabajo realizado desde los ET, dentro del panorama de la ética traductora, para el análisis de los procedimientos de traducción, como son los de Vinay y Darbelnet (1958), Andrew Chesterman (1997), Emma Wagner (2000) y Antoine Berman (1999). Dependiendo del enfoque, diversos teóricos se refieren a estos procedimientos como “deformaciones” (Berman, 1999), “técnicas” (Molina Martínez, 2001), “estrategias” (Chesterman, 1997), etc. En el caso de esta investigación, el concepto elegido es *transformaciones* de los personajes femeninos que ocurren en las traducciones. Se ha elegido este para evitar una connotación negativa o que implicara un carácter calificativo de las mismas. Por otra parte, este concepto permite un cambio de enfoque que va más allá de lo meramente textual; es decir, la transformación en el texto conlleva una transformación en el personaje.
3. Justificar la selección de los conceptos presentados por ser los más cercanos a aquellos expuestos en el marco teórico de esta investigación. También, de ser necesario, agregar categorías de análisis propias.
4. En la medida de lo posible, elaborar una metodología que pueda ser funcional o adaptable para textos ajenos a esta investigación en cuanto a temporalidad y género literario.
5. Perfilar una metodología microtextual en principio. Es decir, las cuestiones macrotextuales, sociológicas o históricas no se considerarán para el desarrollo de esta primera propuesta metodológica. La metodología será efectiva para el análisis textual y las categorías y el etiquetado se realizarán con los elementos presentes en el texto.<sup>141</sup>

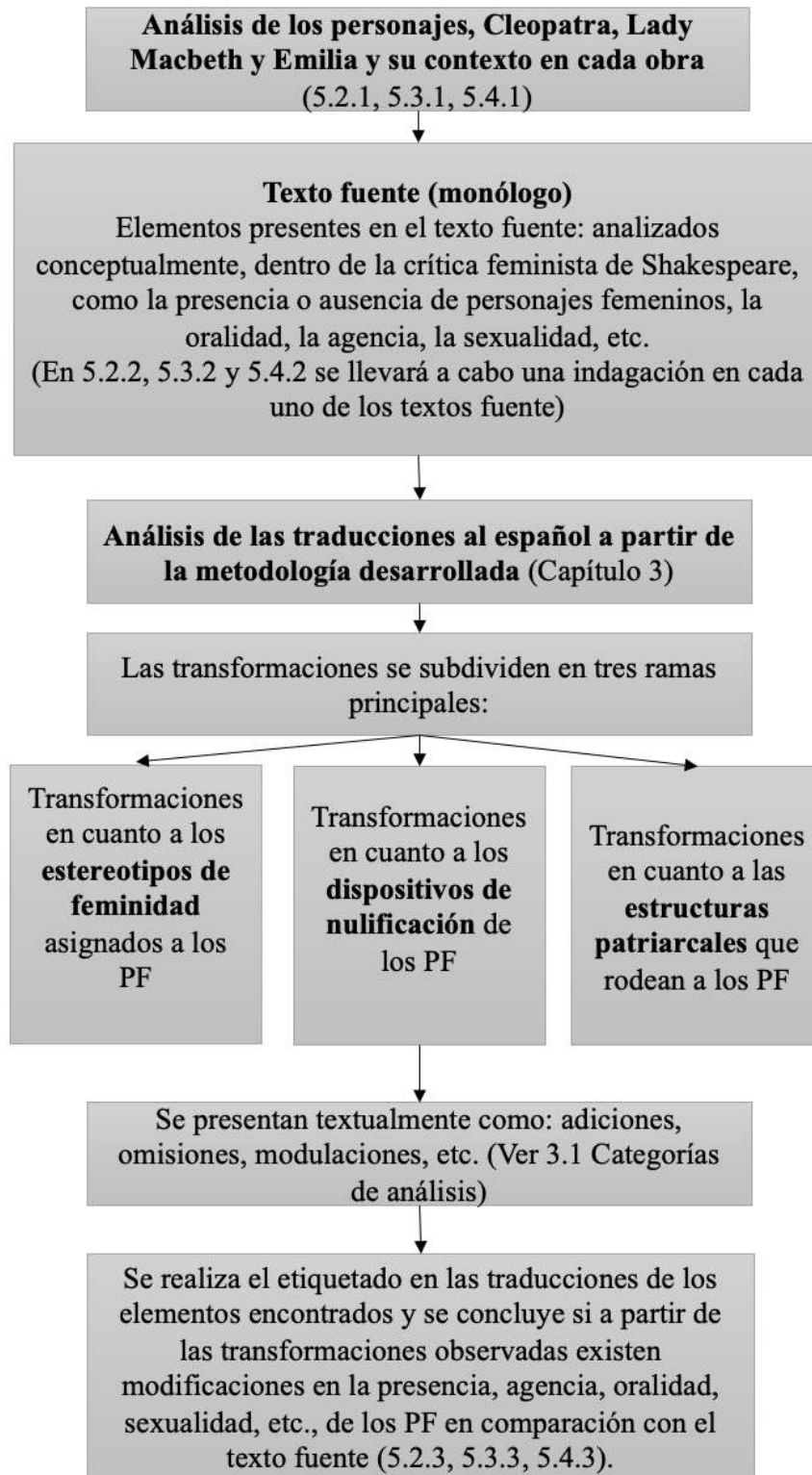
---

<sup>141</sup> El único contenido adicional que se tomó en cuenta en esta investigación son los prólogos y notas de traducción contenidos en las ediciones consultadas.

Me parece pertinente ahondar sobre el tercer punto. A pesar de que esta metodología se creó con el propósito de utilizarse para este proyecto de investigación en específico, y con base en las características particulares de los personajes femeninos (en adelante, se podrá abreviar como “PF”) de Shakespeare, las cualidades del texto fuente, su temporalidad, la forma en que se han leído los textos desde la perspectiva de la crítica feminista, es intención de esta investigación que el sistema de análisis que se desarrolle pueda también después utilizarse en otros proyectos de crítica de traducciones. Esta metodología será entonces pionera en el campo y se busca que sea de utilidad para los ET y para que, en un futuro, sea posible plantear nuevas investigaciones de crítica de traducciones feminista.

Por lo anterior, no se ha generado la metodología conociendo de antemano los elementos que se podrían encontrar en las traducciones. Por ello, el análisis podría dar como resultado que no se observe ninguna transformación en los personajes femeninos de acuerdo con la metodología desarrollada y empleando el etiquetado con las categorías de análisis propuestas. Sin embargo, se cumplirían los dos objetivos principales de la investigación: primero, realizar un análisis contrastivo de tres monólogos femeninos de Shakespeare y sus traducciones al español, a partir de los planeamientos teóricos de los estudios de género de los estudios de traducción, para identificar las transformaciones que sufren los personajes femeninos. Segundo, proponer una metodología de análisis y crítica de traducciones sistematizada y estructurada desde la perspectiva feminista.

De manera general, la **Figura 2** muestra el procedimiento que se planteó para esta investigación con el flujo que seguirá el análisis. También se indica el subcapítulo al que pertenece cada etapa del análisis dentro del Capítulo 4 de este proyecto. En un inicio, se lleva a cabo el análisis de los personajes femeninos dentro del contexto de cada obra. Posteriormente, se hace una indagación de los tres textos fuente, los monólogos, y se observan los elementos presentes en ellos desde la conceptualización postulada por la crítica feminista de Shakespeare. A esto le seguirá la aplicación de la metodología de análisis, que se describe a detalle en la siguiente sección, por medio del etiquetado de los elementos en las traducciones al español. Finalmente, se observará si existen modificaciones en cuanto a la presencia, agencia, oralidad, sexualidad, etc.



**Figura 2.** Diagrama que muestra el procedimiento general del análisis

A modo de conclusión sobre el planteamiento de la metodología, es importante mencionar aquellos aspectos que quedarán excluidos en esta investigación, sin descartar que después se puedan incorporar a un replanteamiento más completo de la misma:

1. Aspectos dialectales del español: no se toman en cuenta a menos que resulten relevantes por cuestiones de censura o adaptación cultural (véase 3.1.3).
2. Aspectos macrotextuales: a excepción de los prólogos y notas de traductor, los panoramas histórico y sociológico no forman parte de esta metodología en su primera aplicación.
3. Aspectos geográficos y temporales, más allá de los que puedan describirse claramente en términos del análisis textual.

En la siguiente sección, se hará una descripción de cada una de las categorías de análisis<sup>142</sup> propuestas para esta metodología. No se descarta que estas puedan refinarse o modificarse en el futuro de acuerdo con las necesidades de nuevos proyectos o como consecuencia de la puesta en práctica del método de trabajo presente.

### **3.1 Categorías de análisis**

#### **3.1.1 Transformaciones en cuanto a los estereotipos de feminidad asignados a los personajes femeninos**

A modo de preámbulo y para no propiciar lagunas conceptuales en esta investigación, es esencial establecer qué se considera un *estereotipo femenino* o de feminidad y cómo se refleja en un texto literario. Para poder llegar a una definición de estereotipo femenino, en la literatura o fuera de ella, primero se debe comprender el término *estereotipo de género*. Los estereotipos de género provienen de las normas y construcciones sociales que se generan alrededor de lo que “típicamente” se espera de un hombre o una mujer. En primer lugar, se forjan “roles” de género, actividades que se asignan a cada uno de los géneros por lo que se considera que es natural para ellos, y en segundo lugar estos roles se fortalecen con estereotipos, que son las ideas que giran en torno a ellos y que se cumplen socialmente: “Gender stereotyping refers to the practice of ascribing to an individual woman or man specific attributes, characteristics, or roles by reason only of her or his membership in the social group of women or men”.<sup>143</sup> Por lo tanto, los estereotipos femeninos serían aquellos adjudicados específicamente a la mujer y las actividades y roles que se espera que cumplan. Por ejemplo: las mujeres son complacientes y emocionales, las mujeres se encargan del hogar, es natural para las mujeres el cuidado de los hijos. Asimismo, esto se determina y modifica por las condiciones geográficas, sociales,

---

<sup>142</sup> Cuando las categorías de análisis están basadas en conceptos acuñados por otros académicos o teóricos de la traducción, tal cosa se indica antes de presentar la categoría; de lo contrario, las definiciones son propias.

<sup>143</sup> OHCHR. “Gender Stereotyping.” *OHCHR*, <https://www.ohchr.org/en/women/gender-stereotyping>.



culturales y temporales de cada contexto en específico, es decir, no existen estereotipos universales de género.

Por otra parte, es importante mencionar que dentro del paradigma social estos estereotipos se han difundido por medio del arte y, por supuesto, la literatura. A pesar de que las mujeres están presentes en la literatura, la forma en que se presentan potencia la creación de estas concepciones. Dichas construcciones las encontramos en el tipo de “problemas” a los que se enfrentan los personajes femeninos, como nos menciona Wolff:

There are, of course, a corresponding set of essentially feminine problems: resolving the “Electra” problem; establishing feminine identity (among other things, coming to understand and accept the fluctuations of the menstrual cycle and resolving conflicts of power with the mother); entering into an appropriate marriage; acting as a mother (this entails resolving one's own desire for oral gratification, resolving fears concerning child-birth, accepting the responsibilities of rearing a child—or redefining the role so that the task of rearing will be shared by others—or even choosing not to undertake the task of mothering); accepting the private sphere as the appropriate one (or redefining woman's role so that an accommodation can be made between public and private); and dealing with loss of beauty and with menopause.<sup>144</sup>

Los personajes femeninos suelen circunscribirse a estas esferas narrativas y las historias en torno a ellos se ciñen a aspectos como el cortejo o el matrimonio, además de que suelen también enfocarse en el ámbito de la vida privada (no el público, heroico o aventurero que habitan los personajes masculinos) y al presentarse suelen siempre estar en apuros y necesidad de ser salvadas por su contraparte masculina. Los estereotipos femeninos auxilian a la caracterización de los personajes femeninos que a su vez cumplen una función específica de espejo y pivote de los masculinos:

What is more significant, all of these characterizations of women are dominated by what one might call the male voice. The definitions of women's most serious problems and the proposed solutions to these problems are really, though often covertly, tailored to meet the needs of fundamentally masculine problems. To a greater or lesser extent, then, this kind of feminine characterization must be termed prejudiced or stereotyped because it tends always to emphasize one aspect of character while leaving out others of equal or greater importance. To be more explicit, the bias is carefully chosen so that certain types of masculine behavior (toward women and toward the world in general) might be justified.<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Griffin Wolff, Cynthia. “A Mirror for Men: Stereotypes of Women in Literature.” *The Massachusetts Review (JSTOR)*, vol. 43, no. 1/2, 1972, p. 206.

<sup>145</sup> Griffin Wolff, Cynthia. *op. cit.* p. 207.

A continuación, se presentan las categorías de análisis de las transformaciones de los personajes femeninos para esta primera rama:

- **Adición de roles de género**

- Adaptado de las “técnicas de adición”<sup>146</sup> en *Introducción a la traducción: inglés/español* de Antonio F. Jiménez Jiménez<sup>147</sup>
- **Definición:** transformación por medio de la cual se añade al texto meta un rol de género no presente en el texto de origen. Por medio de la utilización de un mayor número de palabras o la suma de información nueva no presente en el texto fuente (aclaraciones o definiciones), con el fin de que los lectores comprendan el texto, se incorporan rasgos pertenecientes a un rol de género no presente o implícito en el texto fuente que en el caso de los personajes femeninos se relaciona con la virginidad, la dulzura, la castidad, el recato, la maternidad, las labores domésticas, el “ser esposa”, etc. También en esta categoría es importante tomar en cuenta cómo estas adiciones de roles de género se contraponen con aquellos asignados a lo masculino y al hombre.

- **Modulación**

- Adaptado de las “técnicas de sustitución”<sup>148</sup> en *Introducción a la traducción: inglés/español* de Antonio F. Jiménez Jiménez<sup>149</sup>
- **Definición:** transformación que ocurre cuando existe un cambio de punto de vista o perspectiva, esta “va más allá de diferencias estructurales entre dos lenguas y se centra en cuestiones idiomáticas, culturales, pragmáticas y de frecuencia de uso”<sup>150</sup> que a su vez modifican o alteran la agencia, presencia u oralidad del personaje femenino.

- **Asociación estereotípica**

- **Definición:** transformación que involucra vincular o reducir a un personaje o sujeto femenino a un estereotipo de género y que puede involucrar el reemplazo

---

<sup>146</sup> Expansión, amplificación particularización y compensación.

<sup>147</sup> Jiménez Jiménez, Antonio F. *Introducción a la traducción: inglés/español*. Routledge, 2018. p. 129

<sup>148</sup> Transposición, modulación, equivalencia y adaptación.

<sup>149</sup> Jiménez Jiménez, Antonio F. *op. cit.* p. 103

<sup>150</sup> Jiménez Jiménez, Antonio F. *op. cit.* p. 106

de una palabra o palabras del texto fuente por un adjetivo o sustantivo estereotípico en el texto meta.

### 3.1.2 Transformaciones en cuanto a los dispositivos de nulificación de los personajes femeninos

En el caso de la definición de esta rama, lo más relevante es precisar el término *nulificación*. Para lo anterior primero utilizo la definición que proporciona el Diccionario de la Lengua Española del verbo *nulificar*<sup>151</sup>: “anular algo”.<sup>152</sup> Lo anterior se puede complementar con las raíces etimológicas de “nulificación” como “del latín *nullificatio* que significa la «acción y efecto de convertir en cero». Sus componentes léxicos son *nullus* (ninguno, cero), *facere* (hacer), más el sufijo -ción (acción y efecto)”.<sup>153</sup> Por lo tanto, las estrategias de nulificación de los personajes femeninos serían aquellas que anulen, eliminen o conviertan en cero la presencia de ellos cuando existe la posibilidad de evadir dicha nulificación o de visibilizarlos. Además, cabe señalar que la nulificación puede ocurrir por distintas causas, de forma deliberada, por el genio de la lengua, de forma encubierta, etc.

A continuación, se presentan las categorías de análisis de las transformaciones de los personajes femeninos para esta segunda rama:

- **Acortamiento, reducción u omisión**
  - Adaptado de las “técnicas de omisión”<sup>154</sup> en *Introducción a la traducción: inglés/español* de Antonio F. Jiménez Jiménez<sup>155</sup>
  - **Definición:** transformación que ocurre “cuando en el transcurso de la actividad traductora se pierden elementos o información que estaban incluidos en el texto origen”<sup>156</sup> y que no se mantienen en el texto meta y de esta forma nulifican la presencia del personaje femenino o merman su oralidad.

<sup>151</sup> Este uso es más común en Costa Rica, México, Nicaragua y Uruguay.

<sup>152</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Nulificar.” *Diccionario De La Lengua Española - Edición Del Tricentenario*, <https://dle.rae.es/nulificar>.

<sup>153</sup> Anders, Valentin. “Nulificación.” *DeChile*, <http://etimologias.dechile.net/?nulificacio.n>.

<sup>154</sup> Reducción, condensación y generalización.

<sup>155</sup> Jiménez Jiménez, Antonio F. *op. cit.* p. 123

<sup>156</sup> Jiménez Jiménez, Antonio F. *op. cit.* p. 122

- **Elipsis**

- **Definición:** la elipsis es una convención del español en la que se omite la repetición de partes de la oración por no considerarse necesarias o redundantes. Esta transformación ocurre principalmente en los pronombres, aunque también puede presentarse en otras categorías gramaticales en las que se elide el sujeto y provoca una nulificación del personaje femenino.

- **Modificaciones en la voz gramatical**

- **Definición:** transformación por medio de la cual se sustituye una construcción activa en el texto fuente por una construcción pasiva, impersonal o pasiva refleja lo cual altera la presencia y agencia del personaje femenino o su discurso.

- **Modificaciones en los verbos**

- **Definición:** transformación que ocurre cuando por medio del uso de un tiempo persona verbal en español, por ejemplo, la conjugación de un verbo pronominal en primera persona singular a uno en tercera persona del plural, ocurre una pérdida de presencia o individualidad en el sujeto femenino o su discurso.

### **3.1.3 Transformaciones en cuanto a las estructuras patriarcales que rodean a los personajes femeninos**

Al igual que en las secciones anteriores, es esencial primero definir el concepto eje que rige esta rama de categorías de análisis: *estructura patriarcal*. Para ello, primero se utiliza el concepto hermano *patriarcado*, el cual se puede definir según Rodolfo Fernández Carballo y Andrea Duarte Cordero como el:

[...] sistema de vida donde el hombre ejerce dominio sobre las mujeres y los niños de la familia, ampliándose dicho dominio a todas las mujeres de la sociedad (Lerner, 1990, p. 341). No implica lo anterior, que en dicho sistema, las mujeres deben estar totalmente privadas de derechos, influencias o recursos o que tengan algún tipo de poder, implica que los varones ejercen el dominio en la mayor parte de las instituciones importantes de la sociedad.<sup>157</sup>

Aquí se habla de estructuras patriarcales, ya que el contexto de cada obra en específico, además de aquel en que se traducen estas obras, es distinto. Por lo tanto, no se hablaría de un solo

---

<sup>157</sup> Carballo Fernández, Rodolfo y Andrea Duarte Cordero. “Preceptos de la ideología patriarcal asignados al género femenino y masculino, y su refractación en ocho cuentos utilizados en el tercer ciclo de la educación general básica del sistema educativo costarricense en el año 2005.” *Revista Educación*, vol. 30, no. 2, p. 146.

patriarcado de forma global sino de diferentes estructuras patriarcales encontradas que se modifican por múltiples factores.

A continuación, se presentan las categorías de análisis de las transformaciones de los personajes femeninos para esta tercera rama:

- **Genérico masculino**

- Adaptado de las ideas presentadas por María-Milagros Rivera Garretas en su prólogo de traducción de *Un cuarto propio* de Virginia Woolf.
- **Definición:** el lenguaje genérico masculino es una convención del idioma español, sin embargo, se utiliza esta categoría cuando su uso implica una eliminación de la experiencia femenina y existe la posibilidad de utilizar pronombres, artículos, sustantivos y adjetivos declinados en femenino para dar lugar y visibilizar al personaje femenino: “la lengua es una, los sexos que la hablan son dos”.<sup>158</sup>

- **Femenino diferenciado**

- **Definición:** transformación a través de la cual se evita la adopción del genérico masculino como convención y, en su lugar, al referirse a un sujeto femenino, se visibiliza utilizando pronombres, artículos y adjetivos declinados en femenino.

- **Censura**

- **Definición:** transformación a través de la cual, por cuestiones culturales o religiosas, se eliminan o modifican usos eufemísticos que se consideran impropios en la cultura de llegada del texto meta y que a su vez tiene como resultado una pérdida de agencia, oralidad o presencia del personaje femenino.

- **Adaptación cultural**

- Adaptado de Vinay y Darblenet sintetizado en *Introducción a la traducción: inglés/español* de Antonio F. Jiménez Jiménez<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> Woolf, Virginia y Rivera Garretas María-Milagros (traductora). *Un cuarto propio*. Sabina Editorial, 2018. p. 9.

<sup>159</sup> Jiménez Jiménez, Antonio F. *op. cit.* p. 109.

- **Definición:** transformación a través de la cual la diferencia cultural propicia adaptaciones que provocan una pérdida en el doble sentido, la ironía, los eufemismos, el sarcasmo y las palabras tabú presentes en el texto fuente que se omiten en el texto meta, y que a su vez causan un silenciamiento o merma de la oralidad y capacidad de expresión del personaje femenino.

### 3.2 Síntesis analítica de las transformaciones observables en las traducciones al español

A continuación, se presenta la tabla analítica (**Tabla 3**) con todas las categorías propuestas para la metodología de crítica de traducciones desde una perspectiva feminista. Esta tabla es un recurso rápido y sintético que se empleará para sistematizar el análisis que se llevará a cabo en el Capítulo 4. Las categorías están englobadas dentro de las 3 ramas principales. También se incluyen las siglas creadas específicamente para facilitar el etiquetado de cada instancia encontrada en las traducciones.

Síntesis analítica de las transformaciones observables en las traducciones al español		
Transformaciones en cuanto a los estereotipos de feminidad asignados a los PF	Transformaciones en cuanto a los dispositivos de nulificación de los PF	Transformaciones en cuanto a las estructuras patriarcales que rodean a los PF
Adición de roles de género (adr)	Acortamiento, reducción u omisión (ac/red/om)	Genérico masculino (genmasc)
Modulación (mod)	Elipsis (elis)	Femenino diferenciado (femdif)
Asociación estereotípica (asoc)	Modificación en la voz gramatical (m.voz)	Censura (cens)
	Modificación en los verbos (m.ver)	Adaptación cultural (ada)

**Tabla 3.** Síntesis analítica de las transformaciones observables

En el capítulo siguiente se elaborarán primero los perfiles de traductores para que estos funjan como material de apoyo y de contextualización al momento de realizar el análisis de las traducciones. Posteriormente, se hará un bosquejo de cada uno de los personajes femeninos en el contexto de las tres diferentes obras. Después, se llevará a cabo un análisis de los tres monólogos, para finalmente efectuar el ejercicio comparativo de las traducciones al español.

## 4. Procedimiento de selección y reducción del corpus de la investigación

### 4.1 La metodología de la historia de la traducción

Una parte fundamental de la presente investigación fue, en primera instancia, seleccionar los monólogos a analizar y, por otra parte, rastrear las traducciones que se deseaban comparar desde una perspectiva de género. Para lograr este objetivo, se empleó la metodología propuesta por la historia de la traducción. Por ello, se realizará una descripción sucinta del origen de esta perspectiva teórica y de sus fundamentos básicos.

La historia de la traducción empezó a ser de interés para los ET en 1963 en el Congreso de la Federación Internacional de Traductores (FIT). Sin embargo, es muy probable que ya existieran investigaciones con este enfoque anteriores a esta fecha. Uno de los objetivos principales que se perseguían era la escritura de una historia universal de la traducción.<sup>160</sup> Sin embargo, esta empresa resultó de inmediato demasiado extensa y, en consecuencia, se ha recurrido a los estudios de caso y temas concretos en esta disciplina.

Anthony Pym ofrece una definición de la historia de la traducción en *Method in Translation History*:

Translation history ('historiography' is a less pretty term for the same thing) is a set of discourses predicating the changes that have occurred or have actively been prevented in the field of translation. Its field includes actions and agents leading to translations (or non-translations), the effects of translations (or non-translations), theories about translation, and a long etcetera of causally related phenomena.<sup>161</sup>

Este enfoque ha favorecido un desarrollo trascendental en los ET. Por medio de esta perspectiva se ha logrado también que la traducción establezca nexos con otras disciplinas como la historia de las culturas y la sociología de la historia. Al mismo tiempo, ha permitido que se recuperen personas traductoras que habían quedado en el olvido, a partir de lo cual se han podido realizar investigaciones novedosas de gran valor. Simultáneamente, la traducción ha podido recuperar un valor histórico, sin afán de redundancia, que ha sentado aún más bases para la disciplina que en la contemporaneidad se ha percibido más bien como una herramienta práctica.<sup>162</sup>

Anthony Pym presenta en la obra mencionada anteriormente soluciones a problemas metodológicos a los que él mismo se ha enfrentado en su investigación: “para Pym la reflexión

<sup>160</sup> Sabio Pinilla, José Antonio. “La metodología en historia de la traducción: estado de la cuestión.” *Sendebarr*, vol. 17, 2006. p. 22.

<sup>161</sup> Pym, Anthony. *Method in Translation History*. St. Jerome, 1998. p. 5.

<sup>162</sup> Sabio Pinilla, José Antonio. *op. cit.* p. 30.

en torno a la historia de la traducción es ante todo una cuestión práctica. La teoría no es un elemento extraño insertado de forma accidental en la práctica descriptiva del historiador: se trata de una práctica en sí misma, con unas características narrativas propias".<sup>163</sup>

Pym propone tres áreas en las que se subdivide la aproximación a la historia de la traducción. La primera es la *arqueología* de la traducción, que se enfoca específicamente en responder las preguntas ¿quién tradujo?, ¿qué tradujo?, ¿dónde lo tradujo?, ¿cuándo lo tradujo?, ¿para quién y con qué efecto? Esta área puede involucrar la creación de catálogos y la investigación bibliográfica en torno a las personas traductoras. La segunda se enfoca en la *crítica histórica* y tiene que ver con la consideración sobre el progreso que han aportado las traducciones. Pym presenta sus dudas con respecto a esta área porque para lograr una crítica histórica fructífera se tiene que evaluar de forma adecuada qué valores y efectos se lograron en la temporalidad específica de la gestión de la traducción. Por último, la tercera área tiene que ver con la *explicación*, la cual, en palabras de este teórico:

[...] is the part of translation history that tries to say *why* archaeological artifacts occurred when and where they did, and how they were related to change. Archaeology and historical criticism are mostly concerned with individual facts and texts. Explanation must be concerned with the causation of such data, particularly the causation that passes through power relationships; this is the field where translators can be discovered as effective social actors. Other levels of explanation, perhaps dealing with technological change or power relations between social groups, can equally privilege large-scale hypotheses concerning whole periods or networks.<sup>164</sup>

En esta sección de la investigación se hizo uso de la arqueología de la traducción, como se observará más adelante.

#### **4.2 La selección preliminar de monólogos de personajes femeninos**

Desde un inicio, el estudio de los monólogos de personajes femeninos de Shakespeare planteaba la necesidad de realizar una selección: acotar el objeto de estudio y el alcance de la investigación. La selección podía hacerse de distintas maneras. La primera era empezar con algunas obras que resultaran de interés o que tuvieran personajes femeninos con características interesantes para un análisis. *Hamlet* y *Macbeth* podrían ser elecciones obvias, por ejemplo. Sin embargo, en lugar de iniciar de este modo, se decidió adoptar una aproximación de lo

<sup>163</sup> Sabio Pinilla, José Antonio. *op. cit.* p. 38.

<sup>164</sup> Pym, Anthony. *op.cit.* St. Jerome, 1998. p. 6.



particular a lo general y revisar individualmente la mayor cantidad posible de monólogos de la mayor cantidad de obras para favorecer la inclusión, quizá, de una mayor diversidad de obras dramáticas de este autor.

Para lo anterior, se recurrió a dos textos fundamentales que fueron *Shakespeare Monologues for Women* (2015) compilado por Luke Dixon y *Soliloquy!: The Shakespeare Monologues (Women)* (1988), compilado a su vez por Michael Eearly y Phillipa Keil. Estos dos textos son antologías que contienen una gran selección de los monólogos femeninos de Shakespeare. Ambas fueron pensadas realmente como un apoyo para las actrices, como piezas de estudio. No obstante, para el presente proyecto resultaron de gran ayuda porque permitieron revisar una gran cantidad de monólogos, que después se redujo en una selección preliminar.

Ahora, es de gran importancia señalar cómo o con qué criterios se realizó esta selección preliminar. ¿Por qué se eligieron estos monólogos y no otros? ¿Qué elementos contenían que se consideraron interesantes para el estudio? Estos monólogos se seleccionaron por la promesa que ofrecen en cuanto al análisis que se puede llevar a cabo de ellos desde una perspectiva de género. Como se puede observar en la **Tabla 4**, todos ellos representan momentos en los que los personajes femeninos participan de, cuestionan, evidencian los roles que se han establecido socialmente. Algunos de ellos, por ejemplo, representan una enunciación dirigida a un personaje masculino. Los 11 monólogos preliminares<sup>165</sup> se extrajeron de 8 obras de Shakespeare<sup>166</sup>: *Measure for Measure*, *The Taming of the Shrew*, *The Winter's Tale*, *Othello*, *Antony and Cleopatra*, *The Twelfth Night*, *Henry VI* y *Macbeth* como se indica en la **Tabla 4**, a continuación:

Obra	Acto, escena,	Personaje	Monólogo
1. <i>Measure for Measure</i> (Comedia)	2.2.135-147	Isabella	Could great men thunder As Jove himself does, Jove would ne'er be quiet, For every pelting, petty officer Would use his heaven for thunder, Nothing but thunder! Merciful heaven,

<sup>165</sup> Se incluye la lista completa preliminar porque no se descarta que se puedan llevar a cabo investigaciones posteriores sobre los elementos incluidos en esta lista con otros criterios de reducción, o simplemente sobre algún monólogo de forma individual. Así mismo, se pone a la disposición general con los mismos propósitos, especialmente porque algunos de ellos pertenecen a obras diversas de Shakespeare y se pueden trazar líneas de investigación innovadoras a partir de ellos.

<sup>166</sup> La edición de consulta de la cual se extrajeron los monólogos, al igual que aquella utilizada en 2.3.1, es *The RSC Shakespeare: The Complete Works*. La decisión de utilizar la edición *RSC Shakespeare* como texto de consulta para esta investigación parte, en primer lugar, de que es una edición presentada por académicos preparados en el campo de estudio que además llevaron a cabo una labor ecdótica y editorial al compendiar los folios y cuartos en los casos que existen. Del mismo modo, se utiliza porque contiene los datos estadísticos sobre la proporcionalidad de los discursos de los personajes, que fueron fundamentales para desarrollar la sección de "Presencia" en la sección 2.3. Finalmente, se cotejó esta edición con la edición *Norton* y otras, y las diferencias resultaron ser poco significativas para los propósitos de la investigación.

			<p>Thou rather with thy sharp and sulphurous bolt Split'st the unwedgeable and gnarlèd oak Than the soft myrtle: but man, proud man, Drest in a little brief authority, Most ignorant of what he's most assured, His glassy essence, like an angry ape, Plays such fantastic tricks before high heaven As make the angels weep, who, with our spleens, Would all themselves laugh mortal.<sup>167</sup></p>
2. <i>Measure for Measure</i> (Comedia)	2.4.180-196	Isabella	<p>To whom should I complain? Did I tell this, Who would believe me? O perilous mouths That bear in them one and the self-same tongue, Either of condemnation or approof, Bidding the law make curtsy to their will, Hooking both right and wrong to th'appetite, To follow as it draws! I'll to my brother. Though he hath fallen by prompture of the blood, Yet hath he in him such a mind of honour That had he twenty heads to tender down On twenty bloody blocks, he'd yield them up Before his sister should her body stoop To such abhorr'd pollution. Then Isabel live chaste, and brother die; More than our brother is our chastity.' I'll tell him yet of Angelo's request, And fit his mind to death, for his soul's rest.<sup>168</sup></p>
3. <i>Taming of the Shrew</i> (Comedia)	5.2.148-191	Katherine	<p>Fie, fie! Unknit that threat'ning unkind brow, And dart not scornful glances from those eyes, To wound thy lord, thy king, thy governor. It blots thy beauty as frosts do bite the meads, Confounds thy fame as whirlwinds shake fair buds, And in no sense is meet or amiable. Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper, Thy head, thy sovereign: one that cares for thee, And for thy maintenance commits his body To painful labour both by sea and land, To watch the night in storms, the day in cold, Whilst thou liest warm at home, secure and safe, And craves no other tribute at thy hands But love, fair looks, and true obedience; Too little payment for so great a debt.— Such duty as the subject owes the prince Even such a woman oweth to her husband. And when she is froward, peevish, sullen, sour, And not obedient to his honest will, What is she but a foul contending rebel And graceless traitor to her loving lord? I am ashamed that women are so simple To offer war where they should kneel for peace, Or seek for rule, supremacy and sway, When they are bound to serve, love and obey. Why are our bodies soft and weak and smooth, Unapt to toil and trouble in the world, But that our soft conditions and our hearts Should well agree with our external parts?— Come, come, you froward and unable worms! My mind hath been as big as one of yours,</p>

<sup>167</sup> Bate, Jonathan y Eric Rasmussen. *op. cit.* p. 643 (Edición Ebook)

<sup>168</sup> Bate, Jonathan y Eric Rasmussen. *op. cit.* p. 655 (Edición Ebook)

			<p>My heart as great, my reason haply more,          To bandy word for word and frown for frown;          But now I see our lances are but straws,          Our strength as weak, our weakness past compare,          That seeming to be most which we indeed least are.          Then vail your stomachs, for it is no boot,          And place your hands below your husband's foot:          In token of which duty, if he please,          My hand is ready, may it do him ease.<sup>169</sup></p>
<p>4. <i>The Winter's Tale</i>          (Comedia)</p>	3.2.93-118	Hermione	<p>Sir, spare your threats.          The bug which you would fright me with, I seek.          To me can life be no commodity;          The crown and comfort of my life, your favour,          I do give lost; for I do feel it gone,          but know not how it went. My second joy,          And first-fruits of my body, from his presence          I am barred, like one infectious. My third comfort,          Starred most unluckily, is from my breast—          The innocent milk in its most innocent mouth—          Haled out to murder. Myself on every post          Proclaimed a strumpet, with immodest hatred          The child-bed privilege denied, which 'longs          To women of all fashion. Lastly, hurried          Here, to this place, i'th' open air, before          I have got strength of limit. Now, my liege,          Tell me what blessings I have here alive,          That I should fear to die? Therefore proceed:          But yet hear this— mistake me not. No life,          I prize it not a straw, but for mine honour,          Which I would free —if I shall be condemned          Upon surmises, all proofs sleeping else          But what your jealousies awake, I tell you          'Tis rigour and not law. Your honours all,          I do refer me to the oracle:          Apollo be my judge!<sup>170</sup></p>
<p>5. <i>The Winter's Tale</i>          (Comedia)</p>	3.2.184-211	Paulina	<p>What studied torments, tyrant, hast for me?          What wheels? Racks? Fires? What flaying? Boiling?          In leads or oils? What old or newer torture          Must I receive, whose every word deserves          To taste of thy most worst? Thy tyranny          Together working with thy jealousies—          Fancies too weak for boys, too green and idle          For girls of nine—O, think what they have done,          And then run mad indeed, stark mad! For all          Thy bygone fooleries were but spices of it.          That thou betray'dst Polixenes, 'twas nothing:          That did but show thee, of a fool, inconstant,          And damnable ingrateful. Nor was't much,          Thou wouldst have poison'd good Camillo's          honour,          To have him kill a king. Poor trespasses.          More monstrous standing by: whereof I reckon          The casting forth to crows thy baby-daughter          To be or none, or little though a devil          Would have shed water out of fire ere done't.          Nor is't directly laid to thee the death</p>

<sup>169</sup> Bate, Jonathan y Eric Rasmussen. *op. cit.* p. 1995-1996 (Edición Ebook)

<sup>170</sup> Bate, Jonathan y Eric Rasmussen. *op. cit.* p. 2516-2507 (Edición Ebook)

			Of the young prince, whose honourable thoughts— Thoughts high for one so tender— cleft the heart That could conceive a gross and foolish sire Blemish'd his gracious dam: this is not, no, Laid to thy answer. But the last— O lords, When I have said, cry woe! The queen, the queen, The sweet'st, dear'st creature's dead. And vengeance for't Not dropped down yet. <sup>171</sup>
6. <i>Othello</i> (Tragedia)	4.3.89-106	Emilia	But I do think it is their husbands' faults If wives do fall. Say that they slack their duties And pour our treasures into foreign laps, Or else break out in peevish jealousies, Throwing restraint upon us, or say they strike us, Or scant our former having in despite: Why, we have galls, and though we have some grace, Yet have we some revenge. Let husbands know Their wives have sense like them: they see and smell, And have their palates both for sweet and sour, As husbands have. What is it that they do When they change us for others? Is it sport? I think it is. And doth affection breed it? I think it doth. Is't frailty that thus errs? It is so too. And have not we affections, Desires for sport, and frailty, as men have? Then let them use us well: else let them know, The ills we do, their ills instruct us so. <sup>172</sup>
7. <i>Antony and Cleopatra</i> (Tragedia)	4.15.85-103	Cleopatra	No more, but e'en a woman, and commanded By such poor passion, as the maid that milks And does the meanest chares. It were for me To throw my sceptre at the injurious gods, To tell them that this world did equal theirs, Till they had stol'n our jewel. All's but naught: Patience is sottish, and impatience does Become a dog that's mad. Then is it sin, To rush into the secret house of death, Ere death dare come to us? How do you, women? What, what, good cheer! Why, how now, Charmian? My noble girls! Ah, women, women! Look, Our lamp is spent, it's out.—Good sirs, take heart, We'll bury him. And then, what's brave, what's noble, Let's do't after the high Roman fashion, And make death proud to take us. Come, away, This case of that huge spirit now is cold. Ah, women, women! Come, we have no friend But resolution, and the briefest end. <sup>173</sup>
8. <i>The Twelfth Night</i> (Comedia)	2.2.12-36	Viola	I left no ring with her. What means this lady? Fortune forbid my outside have not charmed her! She made good view of me, indeed so much That methought her eyes had lost her tongue, For she did speak in starts distractedly. She loves me, sure. The cunning of her passion Invites me in this churlish messenger.

<sup>171</sup> Bate, Jonathan y Eric Rasmussen. *op. cit.* p. 2511-2512 (Edición Ebook)

<sup>172</sup> Bate, Jonathan y Eric Rasmussen. *op. cit.* p. 7026-7027 (Edición Ebook)

<sup>173</sup> Bate, Jonathan y Eric Rasmussen. *op. cit.* p. 7281-7282 (Edición Ebook)

			<p>None of my lord's ring? Why, he sent her none;          I am the man. If it be so, as 'tis,          Poor lady, she were better love a dream.          Disguise, I see thou art a wickedness,          Wherein the pregnant enemy does much.          How easy is it for the proper-false          In women's waxen hearts to set their forms!          Alas, our frailty is the cause, not we,          For such as we are made of, such we be.          How will this fadge? My master loves her dearly,          And I, poor monster, fond as much on him;          And she, mistaken, seems to dote on me.          What will become of this? As I am man,          My state is desperate for my master's love.          As I am woman— now alas the day! —          What thriftless sighs shall poor Olivia breathe!          O time, thou must untangle this, not I          It is too hard a knot for me t'untie!<sup>174</sup></p>
<p>9. <i>Henry VI</i>,          Part Three          (Drama          histórico)</p>	<p>1.1.218-259</p>	<p>Queen          Margaret</p>	<p>Who can be patient in such extremes?          Ah, wretched man, would I had died a maid          And never seen thee, never borne thee son,          Seeing thou hast prov'd so unnatural a father.          Hath he deserv'd to lose his birthright thus?          Hadst thou but lov'd him half so well as I,          Or felt that pain which I did for him once,          Or nourish'd him as I did with my blood,          Thou wouldst have left thy dearest heart-blood          there,          Rather than have that savage duke thine heir,          And disinherited thine only son. [...]          Ah, timorous wretch,          Thou hast undone thyself, thy son, and me,          And giv'n unto the House of York such head,          As thou shalt reign but by their sufferance.          To entail him and his heirs unto the crown,          What is it, but to make thy sepulchre,          And creep into it far before thy time?          Warwick is Chancellor and the Lord of Calais, Stern          Falconbridge commands the narrow seas,          The duke is made protector of the realm,          And yet shalt thou be safe? Such safety finds          The trembling lamb, environèd with wolves.          Had I been there, which am a silly woman,          The soldiers should have tossed me on their pikes          Before I would have granted to that act.          But thou preferr'st thy life before thine honour. And          seeing thou dost, I here divorce myself          Both from thy table, Henry, and thy bed,          Until that act of parliament be repealed          Whereby my son is disinherited.          The northern lords, that have forsworn thy colours,          Will follow mine, if once they see them spread. And          spread they shall be, to thy foul disgrace,          And utter ruin of the house of York.          Thus do I leave thee. —Come, son, let's away.          Our army is ready; come, we'll after them.<sup>175</sup></p>

<sup>174</sup> Bate, Jonathan y Eric Rasmussen. *op. cit.* p. 2302-2303 (Edición Ebook)

<sup>175</sup> Bate, Jonathan y Eric Rasmussen. *op. cit.* p. 4194-4195 (Edición Ebook)

<p>10. <i>Macbeth</i> (Tragedia)</p>	<p>1.5.36-52</p>	<p>Lady Macbeth</p>	<p>The raven himself is hoarse That croaks the fatal entrance of Duncan Under my battlements. Come, you spirits That tend on mortal thoughts, unsex me here, And fill me from the crown to the toe top-full Of direst cruelty. Make thick my blood, Stop up th'access and passage to remorse, That no compunctious visitings of nature Shake my fell purpose, nor keep peace between Th'effect and it. Come to my woman's breasts, And take my milk for gall, you murd'ring ministers, Wherever in your sightless substances You wait on nature's mischief. Come, thick night, And pall thee in the dunnest smoke of hell, That my keen knife see not the wound it makes, Nor heaven peep through the blanket of the dark, To cry, 'Hold, hold!'—<sup>176</sup></p>
<p>11. <i>Henry VI, Part One</i> (Drama histórico)</p>	<p>1.2.72-92</p>	<p>Joan la Pucelle</p>	<p>Dauphin, I am by birth a shepherd's daughter, My wit untrained in any kind of art: Heaven and our Lady gracious hath it pleased To shine on my contemptible estate. Lo, whilst I waited on my tender lambs, And to sun's parching heat display'd my cheeks, God's mother deignèd to appear to me, And in a vision full of majesty, Will'd me to leave my base vocation, And free my country from calamity: Her aid she promis'd and assur'd success. In complete glory she revealed herself: And, whereas I was black and swart before, With those clear rays, which she infused on me, That beauty am I blessed with which you may see. Ask me what question thou canst possible, And I will answer unpremeditated. My courage try by combat, if thou dar'st, And thou shalt find that I exceed my sex. Resolve on this, thou shalt be fortunate If thou receive me for thy warlike mate.<sup>177</sup></p>

Tabla 4. Lista preliminar de monólogos (11) de Shakespeare.

### 4.3 La conformación de la base de datos y criterios de reducción

Al contar con la lista preliminar de monólogos se establecieron algunos criterios que sirvieron de prioridad para poder llegar a la selección final de tres monólogos:

- Reducir la lista de monólogos tomando en cuenta como criterio principal que las traducciones seleccionadas y disponibles sean todas de la misma persona traductora, es decir, Monólogo A traducido por 3 personas y que esas mismas personas sean las

<sup>176</sup> Bate, Jonathan y Eric Rasmussen. *op. cit.* p. 6182-6183 (Edición Ebook)

<sup>177</sup> Bate, Jonathan y Eric Rasmussen. *op. cit.* p. 3780-3781 (Edición Ebook)

elegidas para el monólogo B y para el monólogo C. De esta forma lograr una comparación justa entre las diferentes traducciones de los monólogos tomando en cuenta las características especiales de cada uno y de los personajes entre sí.

- Reducir la lista preliminar de acuerdo con la posibilidad de conseguir traducciones bilingües. Esto último es de gran importancia porque del texto fuente, al ser Shakespeare, pueden existir una cantidad innumerable de versiones, y el nivel de fijación del texto no es absoluto. Por ello, es esencial contar con el texto fuente en específico que utilizó cada traductor para poder hacer un análisis informado de las decisiones traductoras. En caso de que no se encuentren versiones bilingües, buscar elegir traducciones que en el prefacio o en las notas de edición mencionen cuál versión sirvió de texto fuente para su elaboración.
- Considerar primordialmente traducciones en las que sea comprobable la persona traductora como agente individual y no como parte de un grupo.
- Tomar en cuenta el posible acceso y la viabilidad de conseguir las traducciones.

Con el objeto de sistematizar los datos y analizarlos de acuerdo con los criterios establecidos anteriormente, se creó la base de datos que se encuentra en el enlace a continuación: [Base de datos traducciones Shakespeare al español](#).<sup>178</sup>

Para la primera pestaña de la base de datos, “Primer Corpus”, el primer aspecto que se tomó en cuenta al generar la base de datos fue colocar las obras en el eje horizontal y así facilitar la visualización de la misma. Se tomó esta decisión pensando que el número de obras de Shakespeare no aumentaría, es decir, el número de columnas sería fijo, mientras que el número de filas continuaría creciendo conforme se agregaran más personas traductoras a la lista. Por lo tanto, las personas que traducen se fueron agregando en el eje vertical como se muestra en la Figura 3.

---

<sup>178</sup> Se comparte esta base de datos de manera pública, con sus limitaciones, ya que esta puede ser de utilidad para cualquier persona que desee aproximarse a este objeto de estudio, o incluso que busque darse una idea sobre las traducciones que existen de Shakespeare al español de las obras mencionadas anteriormente.

A	B	C	D	E	F	G	H	I
<b>OBRA / PERSONA TRADUCTORA</b>	<b>Measure for Measure (Medida por medida)</b>	<b>The Taming of the Shrew (La doma de la furia, La fierrecilla domada, La doma de la fiera, La doma de la bravía)</b>	<b>The Winter's Tale (El cuento de invierno)</b>	<b>Othello (Otelo, el moro de Venecia)</b>	<b>Anthony and Cleopatra (Antonio y Cleopatra)</b>	<b>The Twelfth Night (La duodécima noche o lo que queráis, Noche de reyes, Noche de necios, Como queráis, Como os gusta, Noche de reyes)</b>	<b>Henry VI (El Rey Enrique VI)</b>	<b>Macbeth</b>
Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) ESPAÑA								
José García de Villalta (1801-1846) ESPAÑA								1. TOT 2. [1838] 3. Madrid 4. Imprenta de D. José María Repullés 5. N/D
Guillermo Macpherson (1824-1898) ESPAÑA	1. TOT 2. [1922] 3. Madrid 4. Librería de Perlado, Páez y Ca, Sucesores de Hernando 5. N/D *Incluido en el Tomo VII de Obras	1. TOT 2. [1922] 3. Madrid 4. Librería de Perlado, Páez y Ca, Sucesores de Hernando 5. N/D *Incluido en el Tomo VI de Obras Dramáticas	1. TOT 2. [1914] 3. Madrid 4. Librería de Perlado, Páez y Ca, Sucesores de Hernando 5. N/D *Incluido en el Tomo V de Obras Dramáticas	1. TOT 2. [1915] 3. Madrid 4. Librería de Perlado, Páez y Ca, Sucesores de Hernando 5. N/D *Incluido en el Tomo V de Obras Dramáticas	1. TOT 2. [1914] 3. Madrid 4. Librería de Perlado, Páez y Ca, Sucesores de Hernando 5. N/D *Incluido en el Tomo V de Obras Dramáticas	1. TOT 2. [1924] 3. Madrid 4. Librería de Perlado, Páez y Ca, Sucesores de Hernando 5. N/D *Incluido en el Tomo VIII de Obras		1. TOT 2. [1919] 3. Madrid 4. Librería de Perlado, Páez y Ca, Sucesores de Hernando 5. N/D *Incluido en el Tomo II de Obras Dramáticas

**Figura 3.** Impresión de pantalla de la hoja “Primer corpus”, en la que se muestra la disposición de la base de datos de traductores con las obras en las columnas y los traductores en cada una de las filas.

Sobre las obras, solo se indicó el nombre en inglés seguido del nombre en español entre paréntesis. Dado que algunas obras tienen múltiples títulos en español, se añaden todos los que se encontraron al momento de conformar la base de datos, separados por comas (véase Figura 3). En cuanto a las personas traductoras, se colocó una por fila y enseguida se indicaron las fechas de nacimiento y muerte, en dado caso, entre paréntesis. Finalmente, se indicó el país de procedencia.

En cuanto a las traducciones, se fueron llenando por celda con los siguientes datos (véase Figura 4):<sup>179</sup>

1. Traducción total o parcial (desde un inicio resultó de suma importancia tomar en cuenta este campo, debido a que las traducciones parciales no eran útiles para la investigación, porque era incierto si incluían el monólogo o la escena en cuestión)
2. Año de publicación (en caso de no encontrarse el año original, se indicó el año específico de la edición hallada para poder localizarla con facilidad en caso de elegirla)
3. Ciudad/País
4. Editorial

<sup>179</sup> Algunos datos no se encontraron en los motores de búsqueda consultados, se indican con la abreviatura “N/D” en cada caso.



5. Disponible en: (En este campo se añadió información solo cuando la traducción se consideraba dentro de un rango de accesibilidad razonable, por ejemplo, disponible en bibliotecas de México, de preferencia en la Ciudad de México, o disponible para su compra en Amazon u otras librerías en línea de forma sencilla)
6. \*Información adicional (En esta instancia se agregó información pertinente como colección, edición bilingüe, información sobre prólogo o notas de traducción y el título en específico que se dio a esa obra en español, en su debido caso)

Los datos anteriores, de acuerdo con el área de arqueología de la traducción propuesta Anthony Pym, responderían a las preguntas ¿qué?, ¿quién?, ¿cuándo?, y ¿dónde?, que eran las esenciales en esta primera fase del proyecto de investigación.<sup>180</sup>

Es importante aclarar que los datos no se vaciaron en el formato de dato por celda. Lo último habría sido la práctica ideal para poder realizar filtrado de datos, realizar análisis estadísticos, etc. Sin embargo, la base de datos no resultó ser de gran tamaño y el formato no añadía ningún beneficio para la presente investigación. Por lo tanto, se decidió utilizar una celda por traducción y colocar todos los datos en la misma celda, enumerándolos como se observa en el “Key” de la pestaña “Primer Corpus”.

<p><b>INSTITUTO SHAKESPEARE</b></p> <p>A cargo de: Manuel Ángel Conejero-Tomás Dionís-Bayer (1946 - ) ESPAÑA</p>	<p>1. TOT 2. 2015 3. Madrid/España 4. Cátedra 5. Amazon *Título: Medya, Por medida *Colección Letras Universlaes *Traducción de bases de Manuel Á. C. T. D. B. y Vicente Forés López ; fijaron y anotaron el texto en inglés Vicente Forés López y Jose Saiz Molina</p>
--	---

**KEY**

**1. Traducción total o parcial (TOT/PAR)**

**2. Año**

**3. Ciudad/País**

**4. Editorial**

**5. Disponible en:**

**\*Información adicional:**  
**Por ej: Edición bilingüe, Colección, Título específico en español**

**N/D: información no disponible en los motores de búsqueda consultados.**

<sup>180</sup> Las preguntas ¿para quién?, y ¿con qué efecto?, no se responden en esta fase de la investigación, porque no son relevantes para la reducción del corpus.

**Figura 4.** Del lado izquierdo se muestra el ejemplo de una celda con la disposición de los datos ingresados de la obra *Medida por medida*, traducida por el Instituto Shakespeare. Del lado derecho se muestra el “Key” de los datos que se buscaron de cada traducción.

La búsqueda de las traducciones se llevó a cabo siguiendo las recomendaciones proporcionadas en el texto publicado en 2009 por Sandra Popaud, Anthony Pym y Ester Torres Simón “Finding Translations. On the Use of Bibliographical Databases in Translation History.” De los recursos mencionados en él, el principal que se utilizó fue Worldcat, aunque también se hicieron búsquedas de Google para confirmar información e incluso encontrar datos faltantes en Worldcat. Al mismo tiempo, Amazon también fue otra fuente de comprobación de los datos y de evaluación de la accesibilidad de las traducciones. Para lo mismo, también se comprobó en Worldcat si las traducciones se encontraban disponibles en bibliotecas cercanas. No se recurrió al *Index Translatonium*, ya que se encontraba en mantenimiento al momento de elaborar la base de datos.

Anthony Pym emplea la idea de los filtros como fundamentos que guían la búsqueda en la investigación. Dado que no es posible abarcar en un mismo proyecto todas las traducciones existentes, su establecimiento es importante. A continuación, se presenta una profundización sobre cómo pueden conformarse los filtros, dado que estos pueden estar determinados por nociones más generales de los ET (conceptos generales), o más bien pueden determinarse en un proyecto en específico:

Research filters can be quite formalized and abstract, for use at very general levels (Pym 2007). Some examples would be the three postulates by which Toury sets out to identify “assumed translations” (1995: 33-35), or the “complete interpretative resemblance” that Gutt (1991: 186) sees as the assumption created by “direct translations,” or even the maxims of quantity and of first-person displacement proposed by Pym (2004). In most projects, however, the filter can be of a more local, pragmatic kind, often as a rule of thumb. It may prove efficient, at least in an initial survey, to accept as a translation everything classified as such in one particular prior filter. Then the researcher works on it, asking questions and getting answers as they go, comparing the results of different filters, and thus developing their own filter.<sup>181</sup>

Los campos que se mencionan en el apartado anterior fungieron como los primeros filtros de la investigación: ya se tenían establecidos los datos que se requerían de cada traducción. Al mismo tiempo, se pueden agregar otros que surgieron en el desarrollo de la búsqueda. En

---

<sup>181</sup> Popaud, Sandra, et al. “Finding Translations. On the Use of Bibliographical Databases in Translation History.” *Meta*, vol. 54, no. 2, 2009, p. 269.

primer lugar, se omitieron traductores que solo hubieran traducido una obra de Shakespeare, y de los cuales no fuera posible conseguir más información por medios electrónicos. Se hizo la excepción solamente con traductores célebres, como, por ejemplo, Salvador de Madariaga o Leandro Fernández de Moratín. De las obras dramáticas de Shakespeare, ambos traductores solo tradujeron *Hamlet*, pero se agregaron a la base de datos para dar cuenta que se consideraron y que no se ignoran en el proceso de investigación. Otro filtro fue no colocar traducciones que fueran más bien versiones infantiles o reducidas, puesto que estas no eran útiles para la presente investigación. Finalmente, es importante mencionar el texto de Juan Jesús Zaro, de 2007, *Shakespeare y sus traductores: análisis crítico de siete traducciones españolas de obras de Shakespeare*<sup>182</sup>. Este fue de gran ayuda, porque a pesar de que se enfoca en la acción traductora de ocho traductores célebres de este dramaturgo al español, incluye a muchísimos más dentro de los capítulos concernientes a cada persona traductora, porque colindan con la obra principal o porque tradujeron el mismo texto. Aunque muchos de ellos no se pudieron incluir en la base de datos, por no adecuarse a los criterios establecidos, esta obra es de gran erudición y resultó un apoyo inigualable para la arqueología realizada en esta fase del proyecto.

En cuanto al procedimiento de búsqueda en las fuentes mencionadas anteriormente, se empezó buscando traducciones de *Macbeth* al español, ya que esta obra es de las más traducidas de Shakespeare a este idioma. Después, ubicando traducciones individuales y los nombres de las personas traductoras, se investigó qué otras obras habían traducido también de Shakespeare. De esta forma, era inmediatamente evidente cuáles eran las personas traductoras que podían ser candidatas finales.

Se deben hacer dos breves aclaraciones. Existen dos grupos de traducción en la lista. El primero es el Proyecto Shakespeare, de la Universidad Nacional Autónoma de México, a cargo de María Enriqueta González Padilla. Esta traductora se consideró como agente individual, pues todas las traducciones de las obras que se consideran en la base de datos aparecen como de su autoría, con excepción de *Noche de epifanía o lo que queráis*. Esta última forma parte del Proyecto Shakespeare, pero la traducción la hizo Federico Patán. El segundo caso es el del Instituto Shakespeare, a cargo de Miguel Ángel Conejero-Tomás Dionis-Bayer. En este, es mucho más difícil determinar la agencia traductora porque la mayoría de las traducciones

---

<sup>182</sup> Zaro, Juan Jesús. *Shakespeare y sus traductores: análisis crítico de siete traducciones españolas de obras de Shakespeare*. Peter Lang, 2007.

aparecen a cargo del Instituto y bajo la dirección de Miguel Ángel Conejero-Tomás Dionis-Bayer y Jenaro Talens.

Cabe hacer otra puntualización importante. El propósito del “Primer Corpus” en ningún momento fue el de conformar un corpus exhaustivo de todas las traducciones existentes al español de estas ocho obras de Shakespeare. Este objetivo sería demasiado extenso para la presente investigación y se podría consolidar como un proyecto independiente del campo de la historia de la traducción. Por lo tanto, es necesario recordar que la finalidad de realizar la base de datos era encontrar tres personas traductoras candidatas y con ello tres obras de Shakespeare (tres monólogos a estudiar). Por ello, se finalizó la base de datos con 23 traductores,<sup>183</sup> de los cuales se investigó cuántas obras habían traducido. De ellos, 6 eran posibles candidatos, incluyendo a un grupo de traducción. Estos primeros candidatos fueron aquellos que hubiesen traducido 5 obras o más de las 8 consideradas (Reducción A, más adelante).

Después de contar con los seis posibles candidatos se elaboró la segunda pestaña de la base de datos: “Reducciones”. Esta corresponde a diferentes ejercicios de reducción que se ejecutaron y se detallan en la **Tabla 5**. Cabe mencionar que no todas las reducciones son consecutivas, o que se añaden a la anterior. Solo cuando es el caso, se indica de forma correspondiente. Además, algunas reducciones se enfocan en las obras y otras en las personas traductoras:

Reducción	Criterio
<b>A</b>	Solo traductores o grupos de traducción que hayan traducido 5 obras o más
<b>B</b>	Solo obras traducidas por todos los traductores/ grupos de traducción
<b>C</b>	Solo obras traducidas por 3 traductores o más
<b>D</b>	Solo obras con traducción individual comprobada (no grupos), todos los traductores traducen todas las obras
<b>E</b>	Solo obras más accesibles/ viables <sup>184</sup>
<b>F</b>	A partir de <b>E</b> , solo obras viables <b>Se agrega:</b> traducidas por 3 o más traductores

<sup>183</sup> Aquí me gustaría señalar que también fue grato encontrar traductoras de Shakespeare como son María de la O Lejárraga, Aurora Díaz-Plaja i Contesti e Idea Vilariño. Se destacan estos nombres con el afán de que queden registrados en esta investigación, aunque no pudieron ser considerados después de los ejercicios de reducción. No obstante, se presentan como una posible línea de investigación que se puede trazar para complementar, por ejemplo, el texto de Juan Jesús Zaro.

<sup>184</sup> Por accesibles o viables se entiende obras de fácil acceso, ubicadas de preferencia en bibliotecas mexicanas o en la Ciudad de México, o disponibles para su compra en Amazon.

<b>G</b>	A partir de <b>E</b> y <b>F</b> , solo obras viables traducidas por 3 o más traductores <b>Se agrega:</b> donde la traducción sea por un agente individual comprobable
<b>H</b>	A partir de <b>E</b> , <b>F</b> y <b>G</b> , solo obras viables traducidas por 3 o más traductores, donde la traducción sea por un agente individual comprobable <b>Se agrega:</b> cada traductor debe tener al menos 3 obras traducidas
<b>I</b>	A partir de <b>E</b> , <b>F</b> , <b>G</b> y <b>H</b> , solo obras viables traducidas por 3 o más traductores, donde la traducción sea por un agente individual comprobable, cada traductor debe tener al menos 3 obras traducidas <b>Se agrega:</b> tres traductores coinciden en 3 obras

**Tabla 5.** Ejercicios de reducción del “Primer corpus”.

A partir de los ejercicios de reducción, resulta esencial explicar ciertas decisiones que se tomaron en el transcurso de este proceso. Una de las primeras conclusiones que se hicieron evidentes fue que *Henry VI*<sup>185</sup> no podría ser considerada para la investigación, porque en total solo se encontraron dos traducciones al español y además solo un traductor había traducido las tres partes. Otro aspecto que se hizo claro desde un inicio fue que el criterio de elegir ediciones bilingües pasaría a segundo plano por la poca disponibilidad de estas. Aunado a esto, no fue posible obtener información por vía electrónica sobre si las ediciones elegidas realmente incluyen en el prólogo la información sobre la versión que se utilizó como texto fuente. Por otra parte, como se puede observar en las reducciones, se trató de analizar los datos desde diferentes perspectivas, tomando en cuenta siempre el mayor número de obras traducidas o el mayor número de personas traductoras para una misma obra, respectivamente. Del mismo modo, el criterio de accesibilidad tuvo un gran peso, lo cual hizo que traductores célebres, como Guillermo Macpherson o José María Valverde,<sup>186</sup> se eliminaran en las reducciones porque no se encontraron ejemplares disponibles con facilidad en las fuentes consultadas como se muestra en la **Figura 5**. Ninguna de las traducciones de Macpherson se podía conseguir en el momento de la reducción del corpus y, en el caso de Valverde, solo dos de sus traducciones eran accesibles.

<sup>185</sup> Al igual que *Henry VI*, en las reducciones quedaron fuera de esta investigación otras obras que hubieran resultado de gran interés, especialmente por no ser los dramas canónicos de Shakespeare. En un inicio, siempre existió el interés de dar luz a otros personajes femeninos de Shakespeare que han pasado desapercibidos. Sin embargo, no se descarta que se pueda proyectar alguna otra investigación en torno a estos textos con otros parámetros de comparación que permitan incluirlas.

<sup>186</sup> Las condiciones de accesibilidad se refieren específicamente a la situación de la pandemia SARS-CoV-2. Dado que el acceso a bibliotecas físicas estuvo limitado durante gran parte del desarrollo del planteamiento de este proyecto, este impactó en la selección de materiales.

Guillermo Macpherson (1824-1898) ESPAÑA	1. TOT 2. [1922] 3. Madrid 4. Librería de Perlado, Páez y Ca, Sucesores de Hernando 5.		1. TOT 2. [1914] 3. Madrid 4. Librería de Perlado, Páez y Ca, Sucesores de Hernando 5.	1. TOT 2. [1915] 3. Madrid 4. Librería de Perlado, Páez y Ca, Sucesores de Hernando 5.	1. TOT 2. [1914] 3. Madrid 4. Librería de Perlado, Páez y Ca, Sucesores de Hernando 5.		1. TOT 2. [1919] 3. Madrid 4. Librería de Perlado, Páez y Ca, Sucesores de Hernando 5.
José María Valverde (1926-1996) ESPAÑA	1. TOT 2. 2000 3. Barcelona/España 4. Planeta-De Agostini 5. UVM, IBERO, BUAP, COLMEX		1. TOT 2. 1999 (1a. ed.) 3. Barcelona/España 4. Planeta 5. N/D *1a ed con introducción de Pere Gimferrer y cronología de María Pita	1. TOT 2. 1980 3. 4. Planeta 5. N/D *Colección clásicos universales	1. TOT 2. 2000 3. 4. Planeta-De Agostini 5. COLMEX, Biblioteca Nac. de Mex, U. Claustro de Sor Juana, BUAP		1. TOT 2. 1984 3. Barcelona/España 4. Planeta 5. N/D *Incluye Hamlet *Colección clásicos universales

**Figura 5.** Impresiones de pantalla que exponen la causa de la eliminación de los traductores Guillermo Macpherson y José María Valverde como posibles candidatos para esta investigación.

Asimismo, no se descartó que en caso de que no se pudiese obtener alguna de las traducciones elegidas en la Reducción I, se pueda emplear alguna del Proyecto Shakespeare, ya que todas estas son de fácil acceso. Sin embargo, se buscó dar prioridad a traducciones realizadas por agentes individuales porque una gran parte del análisis se basará en las decisiones traductoras, así que la figura del traductor individual es de gran importancia. Por último, es positivo que una de las traductoras elegidas sea mexicana; por medio de esta investigación se expondrá también la traducción de la literatura canónica en el contexto mexicano.

#### 4.4 La selección final de monólogos y personas traductoras a partir de los datos obtenidos

A través de la metodología utilizada en esta fase de la investigación, procedente de la historia de la traducción, se logró obtener las herramientas necesarias para culminar esta fase preliminar, pero no por eso menos importante, de la investigación. A través de la arqueología de la traducción, se rastreó a las personas que contaban con traducciones de Shakespeare al español.

REDUCCIÓN I A PARTIR DE E Y F, SOLO OBRAS VIABLES TRADUCIDAS POR 3 O MÁS TRADUCTORES, DONDE LA TRADUCCIÓN SEA POR UN AGENTE INDIVIDUAL COMPROBABLE, CADA TRADUCTOR DEBE TENER AL MENOS 3 OBRAS TRADUCIDAS SE AGREGA: TRES TRADUCTORES COINCIDEN EN 3 OBRAS						
OBRA / AUTOR	Othello (Otelo, el moro de Venecia)	Anthony and Cleopatra (Antonio y Cleopatra)	Macbeth			
Luis Astrana Marín (1889-1959) ESPAÑA	1. TOT 2. 1982 3. Madrid 4. Espasa-Calpe 5. Bib. Nac. de Mex *Colección Austral, 87	1. TOT 2. 2002 3. Madrid 4. <b>Imagine</b> 5. COLMEX, Bib Nac, de Mex *Edición Bilingüe	1. TOT 2. 1967 3. Madrid 4. Espasa-Calpe 5. COLMEX *Colección Austral, 109			
María Enriqueta González Padilla (1931-) MÉXICO  <b>PROYECTO SHAKESPEARE</b>	1. TOT 2. 2001 3. Ciudad de México 4. UNAM 5. N/D *Colección Nuestros Clásicos, 93 *Prólogo y notas de la traductora	1. TOT 2. 2002 3. Ciudad de México 4. UNAM 5. N/D *Incluye prólogo y notas de la traductora *Colección Nuestros Clásicos, 96 *Prólogo y notas de la traductora	1. TOT 2. 1999 3. Ciudad de México 4. UNAM 5. N/D *Prólogo de Alfredo Michel Modenessi. Traducción y notas de María Enriqueta González Padilla. Colaboración de Érica Fischer Dorantes. *Colección Nuestros Clásicos, 85			
Angel-Luis Pujante (1944-) ESPAÑA	1. TOT 2. 2012 3. Madrid 4. Espasa Calpe 5. Amazon Colección Austr	1. TOT 2. 2001 3. Madrid 4. Espasa Calpe 5. Amazon Colección Austr	1. TOT 2. 2012 3. Madrid 4. Austral 5. Amazon Colección Austral			

**Figura 6.** Impresión de pantalla de la reducción final I, en la que se muestra a las únicas tres personas traductoras que resultaron viables después de haber efectuado todas las reducciones y tomando en cuenta los criterios establecidos al inicio de esta sección, 4.3, cubriendo el requisito de encontrar tres personas traductoras que tradujeran las mismas tres obras.

Se concluyó un proceso que inició con una selección preliminar y llegó hasta la reducción final del corpus. Después de la recopilación de datos, el análisis de la base de datos, los ejercicios de reducción y de acuerdo con la última Reducción I (Ver **Figura 6**), las traducciones que se analizarán y los monólogos a estudiar son los presentados en la **Tabla 6**, a continuación:

Obra	Monólogo	Traductores
<i>Othello</i> , 4.3.89-106	Emilia “But I do think it is their husbands’ faults...”	Luis Astrana Marín (España)
<i>Antony and Cleopatra</i> , 4.15.85-103	Cleopatra “No more, but e’en a woman, and commanded	

	By such poor passion, as the maid that milks And does the meanest chares...”	María Enriqueta González Padilla (México)
<i>Macbeth</i> , 1.5.36-52	Lady Macbeth “The raven himself is hoarse That croaks the fatal entrance of Duncan Under my battlements...”	Ángel-Luis Pujante (España)

**Tabla 6.** Reducción final del corpus de investigación con los monólogos a estudiar y las personas traductoras viables después de los ejercicios de reducción.

Es importante realizar algunas aclaraciones en cuanto al corpus final seleccionado para esta investigación. En primer lugar, hay que mencionar que si bien Luis Astrana Marín pertenece a otra temporalidad de aquella de María Enriqueta González Padilla y Ángel-Luis Pujante, este no se eliminó, por atípico que resulte, ya que esto permite emplear la metodología en textos de dos temporalidades diferentes y concluir si realmente el procedimiento de etiquetado funciona para textos de diferentes momentos históricos, en principio. En segundo lugar, sobre el hecho de que existe una disparidad en cuanto a la presencia de España (2 personas traductoras) y México (1 persona traductora) en el corpus, como se mencionó en 3.1, no tiene relevancia para esta investigación porque no se consideran aspectos dialectales del español, ni temporales o geográficos en la primera aplicación de la metodología planteada en la presente. Por último, sobre la disparidad entre contar con dos traductores de género masculino y una traductora de género femenino, en esta investigación no se es parcial al género de la persona traductora y no se asume que el género sea o provoque una desigualdad en la práctica traductora.

En los apartados del siguiente capítulo se dedicará una sección individual a cada monólogo en el que se tomará como punto de partida cada personaje (Emilia, Cleopatra y Lady Macbeth) dentro del contexto de cada obra; se hará un análisis de cada texto fuente de los monólogos y, finalmente, se hará el análisis contrastivo de las 3 traducciones en cada caso de Luis Astrana Marín, María Enriqueta González Padilla y Ángel-Luis Pujante.<sup>187</sup>

<sup>187</sup> Para obtener los datos pormenorizados de las ediciones utilizadas en este proyecto ver Anexo 1. Detalle bibliográfico de las ediciones de las traducciones seleccionadas para su análisis.



## 5. Análisis

### 5.1 Perfiles de traducción

Con el objetivo de contar con el contexto más completo posible al momento de realizar el ejercicio contrastivo de las traducciones al español de los monólogos de Shakespeare, se elaborarán en los siguientes tres apartados los perfiles de las personas traductoras<sup>188</sup> que se seleccionaron para este proyecto de investigación.

#### 5.1.1 Luis Astrana Marín, España (1889-1959)

Crítico literario, escritor e investigador, Luis Astrana Marín fue originario de Cuenca, España, y su inclinación académica fue el resultado de una vida eclesiástica. Estas experiencias están plasmadas en la obra de su autoría *La vida en los conventos y seminarios*.<sup>189</sup> Desde la publicación de su segunda obra, *Las profanaciones literarias: el libro de los plagios* mostró interés por las figuras de Shakespeare y Cervantes y difundió algunos debates y polémicas literarias basados en estos autores.<sup>190</sup> En el caso del dramaturgo inglés, Astrana también escribió otros artículos a ese respecto como “El misterioso Shakespeare” y “La muerte de Shakespeare”. Del mismo modo, le dedicó dos biografías: *William Shakespeare* y *Vida inmortal de Shakespeare*.<sup>191</sup>

Sobre su labor traductora se puede decir que, en primer lugar, cuenta con una antología de cuentos publicada en 1920, *Cuentos turcos: narraciones populares de oriente*.<sup>192</sup> En segundo lugar, entre los años 1920 y 1929 se dedicó a traducir la obra entera de Shakespeare al español. Las obras aparecieron primero sueltas, empezando por *Hamlet*<sup>193</sup>:

Las obras comenzaron a aparecer individualmente en 1920, en la Colección Universal de Espasa-Calpe, y en pocos años muchas de ellas ya se habían reimprimido, algunas (como *La tragedia de Mácbeth* y *La tragedia de Romeo y Julieta*) en diversas ocasiones, lo que da fe del fulgurante éxito de la colección. Esta fue publicada íntegra por la editorial Aguilar —después de que dicha editorial adquiriera los derechos de las traducciones— en el volumen *Obras*

<sup>188</sup> Estos perfiles se basan en gran medida en el formato que emplea Concepción Serón Ordóñez en su tesis “Traducciones al español de *Twelfth Night* (1873-2005): estudio descriptivo diacrónico” y en el capítulo “Translators” de Anthony Pym en su texto *Method in Translation History*.

<sup>189</sup> “Luis Astrana Marín.” *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/7003/luis-astrana-marin>.

<sup>190</sup> *ídem*.

<sup>191</sup> Serón Ordóñez, Concepción. “Traducciones al español de *Twelfth Night* (1873-2005): estudio descriptivo diacrónico.” *Universidad de Málaga*, 2012, p. 308.

<sup>192</sup> Serón Ordóñez, Concepción. *op.cit.* p. 307.

<sup>193</sup> Luis Astrana Marín.” *Real Academia de la historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/7003/luis-astrana-marin>

*completas* (1929), que incluía, además, un extenso estudio del traductor sobre sus traducciones y la vida y las obras de Shakespeare.<sup>194</sup>

A las traducciones de Astrana Marín le precedían aquellas de Clark y Macpherson, aunque la labor del primero relegó la de sus antecesores. Una de las características de la traducción de Astrana es el uso de prosa.<sup>195</sup> Por otra parte, algunos de los aspectos que este traductor señaló de las traducciones anteriores a la suya fueron, en primer lugar, los plagios que ocurrían entre traducciones, cosa que también sufrió él posteriormente. Asimismo, recalcó la dificultad de lectura de estas traducciones (y la poca capacidad de facilitarlas para los lectores por medio de notas), además de omisiones, interpretaciones erróneas y adaptaciones.<sup>196</sup>

Se considera que la aportación de Astrana Marín es inmensa, ya que su obra, además de facilitar la difusión de William Shakespeare en los países de habla hispana, ha sido una de las ediciones predominantes con el paso del tiempo, como afirma Concepción Serón Ordóñez:

Si bien, como ya se ha comentado, las traducciones de Shakespeare de Astrana condenaron al olvido las de Clark y Macpherson y se han reeditado en multitud de ocasiones en los ocho o nueve decenios que han transcurrido desde que salieron por primera vez a la luz, investigadores como Calleja Medel y críticos como Eduardo Haro Tecglen han denunciado el que a Astrana no se le haya reconocido más el mérito de su trabajo como traductor de Shakespeare [...] Lo cierto es que su trabajo ha constituido la base no solo de numerosas ediciones «nuevas» de las obras de Shakespeare en castellano para las que se escogieron sus traducciones, y de otras traducciones cuyos autores plagiaron estas, sino también de representaciones [...]<sup>197</sup>

Por lo tanto, se puede concluir que Luis Astrana Marín fue pionero en muchos aspectos en la traducción al español de Shakespeare. Al mismo tiempo, su aportación al imaginario de los hispanohablantes es invaluable en términos de la realización de estas traducciones, que pocos traductores han podido superar, y que permanecieron y han permanecido vigentes, incluso después de la aparición de nuevas traducciones. Juan Jesús Zaro recalca el papel de Astrana Marín en su texto “Astrana Marín y América”:

Las *Obras completas de Shakespeare* traducidas en su momento por Luis Astrana Marín (1929) han sido, con mucha probabilidad, el conjunto de versiones de Shakespeare más difundido, leído y posiblemente más influyente en el imaginario colectivo de los lectores de lengua española a ambos lados del Atlántico. Durante varias décadas, estos lectores conocieron a Shakespeare por medio de Astrana, hasta que a mediados de

<sup>194</sup> Serón Ordóñez, Concepción. *op.cit.* p. 307.

<sup>195</sup> Serón Ordóñez, Concepción. *op. cit.* p. 306

<sup>196</sup> Serón Ordóñez, Concepción. *op. cit.* p. 309

<sup>197</sup> *ídem.*

los años sesenta se publicaron unas segundas Obras completas traducidas por Jose María Valverde, a las que siguieron otras. Hoy en día, además de las recopilaciones españolas, sólo encontramos en América unas Obras completas publicadas por Losada y traducidas por un equipo de traducción argentino dirigido por Pablo Ingberg, que a su vez traduce la mayor parte de las obras. Otros intentos, como el Proyecto Shakespeare de la UNAM o la colección Shakespeare por escritores publicada por Norma Editorial nunca culminaron su propósito de abarcar toda la obra del Bardo, por distintas razones.<sup>198</sup>

Del mismo modo, este traductor se colocó dentro del selecto grupo que conquistaron la hazaña de traducir toda la obra de Shakespeare.

### 5.1.2 María Enriqueta González Padilla, México (1931-ca. 2010)

Traductora, docente e investigadora, María Enriqueta González Padilla perteneció a la comunidad académica de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde obtuvo sus títulos de licenciatura, maestría y doctorado en Letras Modernas.<sup>199</sup> También realizó estudios en Oxford y la Sorbona. Su labor como docente incluye seminarios sobre la Biblia, literatura de la Edad Media, isabelina y jacobina, así como textos de la Restauración y del s. XIX.<sup>200</sup>

Su labor traductora es extensa y algunos de sus proyectos incluyen las obras de Henry James y John Milton. Sobre la práctica traducción de Shakespeare en específico, al igual que el caso de Astrana Marín, no es una traducción ocasional del dramaturgo, sino que constituye una labor a largo plazo y que involucra casi toda la obra en su totalidad. Con este objetivo, González Padilla fue responsable del Proyecto Shakespeare<sup>201</sup> que buscaba la difusión de sus obras en México con traducciones de calidad: “El Proyecto Shakespeare [...] ofrece panoramas viables y, sobre todo, accesibles para la disyuntiva en que se encuentra el joven lector mexicano al tropezarse con aquel clásico de la lengua inglesa: leer o no leer, he ahí la cuestión.”<sup>202</sup> Sobre las características de las traducciones realizadas por este grupo, Federico Patán comenta en su semblanza de la autora:

<sup>198</sup> Zaro, Juan Jesús. “La Traducción De Shakespeare En La América De Lengua Española Por Juan Jesús Zaro.” *Fundación Shakespeare Argentina*, 31 de agosto de 2021, <https://shakespeareargentina.org/la-traducccion-de-shakespeare-en-la-america-de-lengua-espanola-por-juan-jesus-zaro/>.

<sup>199</sup> “María Enriqueta González Padilla - Detalle del autor.” *Enciclopedia de la literatura en México*, <http://www.elem.mx/autor/datos/2538>.

<sup>200</sup> Federico, Patán. “Enriqueta González Padilla.” *Listar Historia de la Facultad de Filosofía y Letras por autor "Patán, +Federico"*, <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/3121/browse?value=Pat%C3%A1n%2C%2BFederico&type=author>.

<sup>201</sup> “María Enriqueta González Padilla - Detalle del autor.” *Enciclopedia de la literatura en México*, <http://www.elem.mx/autor/datos/2538>.

<sup>202</sup> Murgia Elizalde, Mario. “William Shakespeare, *La tempestad* y *Sueño de una noche de verano*. Trad. de María Enriqueta González.” *Anuario de Letras Modernas*, vol. 8, 1997, p. 137.

Y no olvidemos que, hace ya sus buenos doce años, la doctora González Padilla reunió en torno suyo a un grupo de profesores jóvenes, con el cual puso en marcha un proyecto ambicioso y necesario: editar en español la obra de William Shakespeare. Más una puesta en español hecha a partir de traducciones cuidadosas, basadas en las ediciones críticas inglesas, con el necesario acompañamiento de notas y prólogos extensos que daban a cada una de las piezas traducidas un marco de referencia muy académico. A la fecha se han publicado de este proyecto varios volúmenes, un buen número de ellos resueltos por la mano experta de la doctora González Padilla.<sup>203</sup>

De este modo, las aportaciones de esta traductora son numerosas, no solo por sus traducciones de Shakespeare, sino también por su participación en otros proyectos que han difundido a diversos autores en México. Además, se debe rescatar la intención en este país de crear un grupo de traducción como el Proyecto Shakespeare, apuntando a una labor traductora seria, informada y reflexiva, con aportaciones como prólogos y notas de traducción que no nada más dan cuenta de este proceso, sino que acercan a los lectores al texto. La práctica de González Padilla ha recibido, como ya se observó en el comentario que hace Patán en su semblanza de la traductora, comentarios positivos sobre el cuidado que se pone en las decisiones traductoras, la exhaustividad y transparencia en los prólogos de traducción, así como lograr el objetivo de acercar al lector al texto fuente, como menciona Mario Murgia Elizalde en su reseña de sus traducciones de *La tempestad* y *Sueño de una noche de verano*:

Extensa y puntillosa, la labor introductoria resulta de gran importancia si al lector le interesa complementar el texto con datos que permitan ahondar en los temas de la obra y en el complejo desarrollo de los personajes, manipulados sutil y magistralmente por Próspero, el omnipresente mago neoplatónico. Escribir acerca del cuidado prestado a la disposición y a la melodía de los versos y la prosa en la versión al español de *La tempestad*, sería casi ocioso; resta decir que la traducción de esta obra, al igual que la del *Sueño*, provocan una nueva revisión a la tan comentada y socorrida obra de Shakespeare. Sin duda cumplen su propósito de hacer del bardo un poeta cercano, alejado del dramaturgo con cuatrocientos años de gravedad sobre sus hombros. Después de todo, el problema con los clásicos ha sido siempre el mismo: la traducción. Corresponde, pues, al traductor —literario, cinematográfico o de cualquier otro tipo— hacerlos verdaderamente nuestros; hacer que la lengua cumpla con su cometido y procurar que Shakespeare, entre otros, deje de ser sólo palabras, palabras, palabras...<sup>204</sup>

<sup>203</sup> Federico, Patán. "Enriqueta González Padilla." *Listar Historia de la Facultad de Filosofía y Letras por autor "Patán, +Federico"*,

<http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/3121/browse?value=Pat%C3%A1n%20Federico&type=author>.

<sup>204</sup> Murgia Elizalde, Mario. *op.cit.* p. 139.

### 5.1.3 Ángel-Luis Pujante, España (1944-)

Traductor, académico e investigador, Ángel-Luis Pujante es catedrático emérito de Filología Inglesa de la Universidad de Murcia.

El perfil de Pujante resalta del de los dos presentados anteriormente por ser aquel con la mayor dedicación académica a la figura de William Shakespeare. Es decir, que este traductor no solo destaca por su proyecto de traducción de las obras dramáticas, sino que también cuenta con varias publicaciones dedicadas a este tema. Por ejemplo, en su obra *Shakespeare en España* describe la trayectoria de la “importación” de las obras inglesas en el imaginario español desde el siglo XVII hasta mediados del XIX.<sup>205</sup> Además, Pujante forma parte desde el año 2000 del proyecto “La presencia de Shakespeare en España en el marco de su recepción europea” y hasta 2019 era presidente honorario de la European Shakespeare Research Association.<sup>206</sup>

Del mismo modo que habían hecho traductores que le antecedieron, Pujante se propuso también traducir las obras de Shakespeare, sin embargo, como nos menciona Serón Ordóñez, una de las aportaciones más importantes de este traductor fue abandonar la traducción escrita por completo en prosa:

A mediados de los años 80, el catedrático de la Universidad de Murcia Ángel Luis Pujante, se propone, como José María Valverde en la década de los 60 [...] ]y el equipo de Manuel Ángel Conejero a finales de los 70 [...], traducir las obras dramáticas de Shakespeare. Pujante (Murcia, 1944) deseaba dar continuidad a la corriente traductora iniciada en España por Jaime Clark al verter a Shakespeare respetando la alternancia entre prosa y verso y *blank verse* y verso rimado —después de décadas de traducción en prosa—.<sup>207</sup>

Unido a lo anterior, Pujante pone énfasis en que la práctica traductora debe “ser una actividad intelectual compleja y de enorme trascendencia cultural que consiste en «la transposición de una estructura literaria a otra equivalente que se proponga producir efectos análogos a los del texto original»”.<sup>208</sup> Del mismo modo, es un traductor que pone énfasis en una “equivalencia”<sup>209</sup> tanto formal como funcional. Lo anterior, corresponde claramente con su decisión de utilizar tanto prosa, como verso, en sus traducciones. Asimismo, Pujante es un traductor que evita la

<sup>205</sup> “El profesor emérito de la UMU Ángel-Luis Pujante explica en un libro la accidentada llegada a España de la obra de Shakespeare.” *Sala De Prensa, Universidad De Murcia*, <https://www.um.es/web/sala-prensa/-/el-profesor-emerito-de-la-umu-angel-luis-pujante-explica-en-un-libro-la-accidentada-llegada-a-espana-de-la-obra-de-shakespeare>.

<sup>206</sup> *idem*.

<sup>207</sup> Serón Ordóñez, Concepción. *op.cit.* p. 340.

<sup>208</sup> Serón Ordóñez, Concepción. *op.cit.* p. 341.

<sup>209</sup> Concepto entendido como lo plantea Eugene Nida utilizando la “equivalencia formal” y la “equivalencia dinámica” (después funcional) en *Toward a Science of Translating* (1964).

asimilación del texto fuente y apunta más a “llevar al lector” al texto. “Las versiones de Pujante de la obra dramática de Shakespeare están marcadas [...] por un triple propósito de fidelidad, «a la naturaleza dramática de la obra, a la lengua de Shakespeare y al idioma del lector»”.<sup>210</sup>

Al igual que González Padilla, Pujante ha recibido crítica que alaba sus traducciones e incluso se hizo acreedor al Premio Nacional de Traducción en 1998 por su traducción de *La tempestad*.<sup>211</sup> También es importante mencionar que, si bien la mayor parte de su práctica traductora se ha enfocado en Shakespeare, cuenta con traducciones de Pflieger, Middleton, Marvell y Bloom, este último también crítico del dramaturgo inglés.

### **Algunas consideraciones y reflexiones sobre las personas traductoras**

Para finalizar esta sección se pueden realizar algunos nexos entre los tres perfiles, presentados anteriormente para esta investigación. Como ya se observó, uno de los elementos que tienen en común es que todos pertenecen a personas que se han comprometido concretamente a la labor de traducción de la obra de William Shakespeare. Con esto, quiero decir que no son traductores ocasionales que quizá hayan traducido una o dos obras, sino que todos establecieron proyectos de traducción extensos para traducirlas en su totalidad o lo más cercano a ello.<sup>212</sup> Lo anterior, nos brinda la posibilidad de considerar a los traductores dentro de las mismas circunstancias en cuanto al conocimiento y la aprehensión de la obra del dramaturgo. Del mismo modo, esto significa que todos han traducido no solo tragedia, sino comedia e historia, por lo que conocen las características de cada uno de los géneros.

En cuanto a la igualdad de circunstancias mencionada anteriormente, esta se refiere solamente a la experiencia de traducción de la obra de William Shakespeare, sin considerar aspectos como: temporalidad, geografía, encargo de traducción y género, principalmente. A continuación, se presentan algunas diferencias relevantes entre las personas traductoras:

- a) **Ocupación:** María Enriqueta González Padilla y Ángel Luis Pujante son académicos, mientras que Luis Astrana Marín es traductor profesional;
- b) **Geografía:** Pujante y Astrana son españoles, mientras que González Padilla es mexicana;
- c) **Género:** Astrana y Pujante son hombres, mientras que González Padilla es mujer;

<sup>210</sup> Serón Ordóñez, Concepción. *op.cit.* p. 343.

<sup>211</sup> “Entrevista al Dr. Angel Luis Pujante.” *Fundación Shakespeare Argentina*, 22 de mayo de 2021, <https://shakespeareargentina.org/entrevista-al-dr-angel-luis-pujante/>.

<sup>212</sup> En ocasiones este proyecto no se concluyó de manera exhaustiva.

- d) **Temporalidad:** Las traducciones de Astrana son de principios de siglo XX, mientras que las de Pujante y González Padilla son de finales del siglo XX y principios del XXI;
- e) **Pertenencia a grupos/proyectos de traducción:** Pujante y Astrana fungen como agentes individuales, mientras que González Padilla pertenece a un grupo de traducción.<sup>213</sup>

Estos últimos se tomarán en cuenta en el análisis de las traducciones al español cuando resulten relevantes en la toma de decisiones traductoras.

En el siguiente subcapítulo se iniciará con el análisis del primer monólogo que concierne a esta investigación, el de *Macbeth*, por lo que en primera instancia se describirá al personaje de Lady Macbeth en el contexto de la obra. Luego se realizará un análisis del monólogo en inglés, para posteriormente realizar el ejercicio contrastivo de las traducciones al español.

## 5.2 Análisis del monólogo de *Macbeth*

### 5.2.1 Lady Macbeth en el contexto de la obra

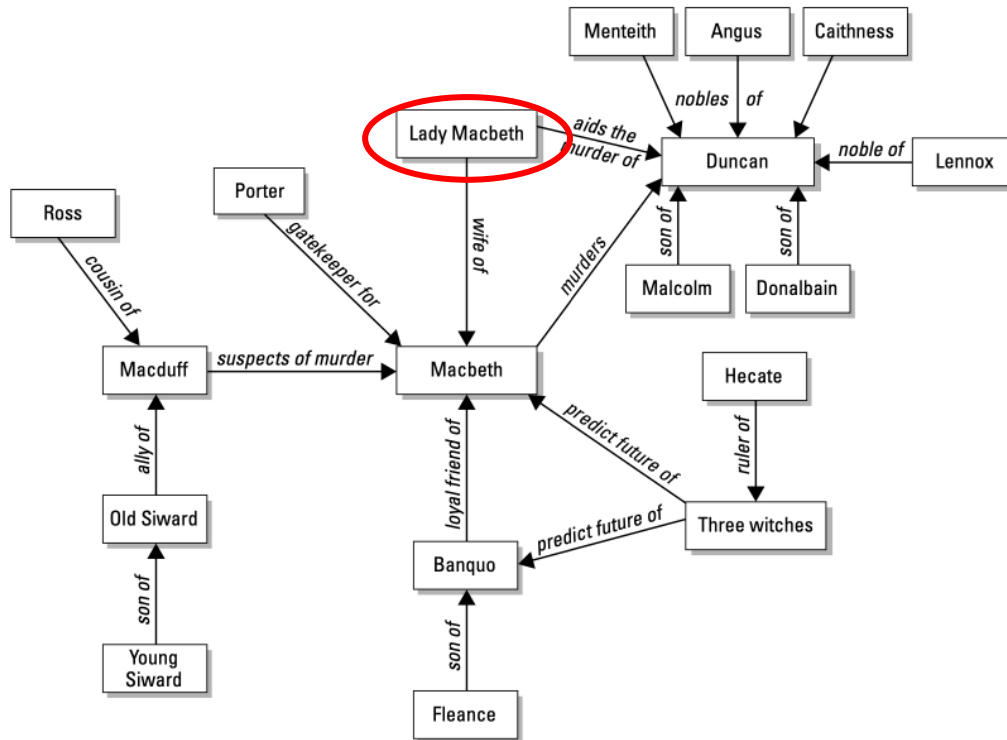
El personaje de Lady Macbeth es, sin duda, de gran complejidad y profundidad. En primera instancia, existe una ambivalencia entre considerar a este personaje como antagonista<sup>214</sup> o contemplarlo más bien como una heroína trágica. Como se puede observar en la **Figura 7**, Lady Macbeth se vincula con los otros personajes al ser la esposa de Macbeth, un *thane*<sup>215</sup>. Macbeth es también general del ejército de Duncan al lado de Banquo. Al inicio de la tragedia, Macbeth se encuentra desafiando a los noruegos y venciendo al *thane* de Cawdor, a quien se le considera como el traidor escocés.

---

<sup>213</sup> Sin embargo, como ya se mencionó en 4.1., las traducciones seleccionadas son comprobables de su autoría individual.

<sup>214</sup> Las lecturas que consideran a Lady Macbeth como antagonista lo hacen desde la perspectiva en la cual ella es quien siembra las ideas en un inicio en la mente de Macbeth de matar a Duncan.

<sup>215</sup> Título nobiliario en el reino de Escocia asignado a un noble que posee tierra otorgada por el rey.



**Figura 7.** Mapa conceptual de las relaciones existentes entre los personajes de *Macbeth*. [Imagen tomada de la edición Cliffscomplete<sup>216</sup>] [El resalte en círculo rojo es mío]

Lady Macbeth, a diferencia por ejemplo de Emilia, es un personaje que en el inicio de la obra cuenta con una gran *presencia* y determinación, pero que muestra un declive hasta suicidarse a causa del dolor y la culpa, además de perder el control sobre la figura de Macbeth. En cuanto a la presencia de esta mujer, también podemos decir que es un juego de apariencias constante. Lady Macbeth es tan solo una máscara y una apariencia para los demás personajes de la obra que no son su esposo. Sin embargo, el público (o el lector) a través de sus monólogos puede ver la diferencia entre las apariencias y la realidad. Al mismo tiempo, la imagen que Lady Macbeth tiene de sí misma se va deteriorando al pasar la obra. Su sufrimiento, tormento y alucinaciones son causados por la fragmentación de su psique.

<sup>216</sup> Shakespeare, William, et al. *Shakespeare's Macbeth (CliffsComplete)*. Hungry Minds, 2005. p. 26. [Edición PDF]





**Imagen 1.** Lady Macbeth tomando las dagas. Henry Fuseli. 1812. Óleo sobre lienzo. Tate Gallery.

Una de las características que más resaltan de Lady Macbeth es su ambición. Al enterarse de la profecía de las brujas gracias a Macbeth, existen dos posibilidades que la motivan a influir en su esposo para que asesine a Duncan. La primera, y quizá la menos difundida, es el deseo de cumplir el rol de buena esposa e impulsar el progreso y ascenso de Macbeth. La segunda es que lo que determina las acciones de Lady Macbeth: su propia ambición. Tina Packer lo enfatiza:

Lady Macbeth personifies the desire for power in this world. The moment she hears about the witches' prophecy, she knows her course. She will use all her feminine power to call her man to greatness; she will hold him, through his most basic desires, to achieve that kingship. She knows he is too spiritual to do what she decides is necessary to get the top prize.<sup>217</sup>

Además, de acuerdo con la sociedad del momento, no era posible para una mujer poseer territorios ni tampoco escalar por su propia cuenta; por lo tanto, la manera de lograrlo es que Macbeth se convierta en rey y ella pueda entonces disfrutar del beneficio de ser reina.

Otra cualidad importante de este personaje femenino es que está muy consciente de su *sexualidad* y la usa a su favor para obtener lo que quiere. Específicamente, dentro de su

---

<sup>217</sup> Packer, Tina. *op. cit.* Knopf, 2015. p. 235.

estrategia, una de sus herramientas, entre muchas, es seducir a Macbeth para que mate por ella. La sexualidad y la seducción tienen un rol fundamental para el personaje de Lady Macbeth, porque estas dos características se asocian también con la maldad y la brujería. Ella decide abandonar todas las cualidades que la hacen humana para poder cumplir su función e incitar a Macbeth al mal. Además, se le asocia comúnmente con la figura de Eva, dado que existen paralelismos entre cómo Eva provoca la caída de Adán y la expulsión del Paraíso y cómo Lady Macbeth es la fuente de la maldad de su esposo. Maria L. Howell ahonda en este tema en su libro *Manhood and Masculine Identity in William Shakespeare's The Tragedy of Macbeth*:

By persuading Macbeth to murder the king, Lady Macbeth becomes the embodiment of patriarchal fears of feminine desire that threatens the masculine imperative of will and action, and thus his power and authority. Like Eve, Lady Macbeth incites men to evil by breaking laws essential to the stability of society. Her actions thus constitute a fundamental act of betrayal and treason, to suggest that women are a dangerous threat to the social order and thus to the stability of the realm. [...] According to Alfar, it is precisely by virtue of their gender, and thus their affiliation with Eve, that women in the early modern period were denied access to power and thus denied the ability to participate in the creation of civic laws. [...] based on their sisterhood with Eve: 'Eve because she had helped to seduce her husband hath inflicted on her an especial bane... See here the reason of that which I touched before, that women have no voice in parliament. They make no laws, they consent to none, they abrogate none... The common law here shaketh hand with divinity.' [3] The inferiority of women therefore had greater ideological and political ramifications in early modern England.<sup>218</sup>

También es objetivo de este análisis de personaje hablar de la *agencia* de Lady Macbeth. Ella es un personaje que ejerce su agencia de forma contundente: es quien teje las redes y utiliza a Macbeth como su marioneta para que cometa los actos que ella idea. Esto también se relaciona con el funcionamiento de la sociedad patriarcal del momento: "By inciting Macbeth to evil, Lady Macbeth's actions expose an underlying contradiction inherent in patriarchy in early modern England. Disempowered in the realm of the political, women become duplicitous and dangerous, seeking to achieve covertly what has been denied to them overtly".<sup>219</sup> Parece que Macbeth está poseído por su esposa: ella se transforma en él a través de la persuasión. Es claro que Macbeth es el asesino material de Duncan, pero ella es cómplice como asesina intelectual.

<sup>218</sup> Howell, Maria L. *Manhood and Masculine Identity in William Shakespeare's The Tragedy of Macbeth*. University Press of America, Inc., 2008. p. 12.

<sup>219</sup> Howell, Maria L. *idem*.

Por ejemplo, desde la escena 5 del primer acto se observa cómo ella busca manipular su mente por medio de su *oralidad*:

Hie thee hither,  
**That I may pour my spirits in thine ear**  
 And **chastise with the valour of my tongue**  
**All that impedes thee** from the golden round,  
 Which fate and metaphysical aid doth seem  
 To have thee crowned withal.—(1.5.20.25)

[...]

**Your face, my thane, is as a book where men**  
**May read strange matters.** To beguile the time,  
 Look like the time: bear welcome in your eye,  
**Your hand, your tongue: look like th'innocent flower,**  
**But be the serpent under't** (1.5.63-67)<sup>220</sup>

En estos dos fragmentos de la escena, Lady Macbeth prevé la llegada de Macbeth y metafóricamente al decir “That I may pour my spirits in thine ear” espera poder influir en su persona con sus propios deseos. Del mismo modo, “chastise with the valor of my tongue” enfatiza la oralidad del personaje femenino y muestra también la relación que se observará más adelante entre los Macbeth. Es claro que Lady Macbeth, por medio de críticas y hostigamiento, tiene el control sobre la figura de su esposo. Por lo mismo, ella busca impulsarlo para que se sobreponga a todo aquello que lo detiene de realizar los actos: “all that impedes thee”. En un pasaje anterior de la misma escena, Lady Macbeth se preocupa por el carácter humano de su esposo; posteriormente, busca mostrarle cómo jugar con las apariencias, del mismo modo que ella lo hace para ocultar su maldad: “Your face, my thane, is a book where men / May read strange matters”. Posteriormente, lo conmina a mostrarse inocente como una flor pero a ser la serpiente que se esconde debajo: “look like th'innocent flower, / But be the serpent under't”. En este par de versos nuevamente encontramos una analogía con la serpiente que puede vincularse con el pasaje bíblico y con Eva: “[...] Eve [...] whose seduction of Adam leads to the fall of mankind from God's grace, to suggest that Lady Macbeth, like Eve, will become the instrument of Macbeth's down-fall, leading ultimately to his destruction and death. The serpent, therefore, becomes synonymous with the feminine: cunning, dangerous, and deceitful.”<sup>221</sup>

<sup>220</sup> Bate, Jonathan y Eric Rasmussen. *op. cit.* p. 6182-6183 (Edición Ebook) [Los resaltados son míos]

<sup>221</sup> Howell, Maria L. *idem.*

Otro aspecto que discutir es la inversión de los roles de género que existen en *Macbeth* entre los dos personajes principales y cómo estos funcionan dentro del sistema patriarcal. Además de lo mencionado anteriormente, en la época en que escribe Shakespeare las mujeres no tenían derechos en la sociedad y al casarse se convertían en propiedad de sus esposos. Su rol principal era proveer herederos y manejar el hogar. Los varones, en contraste, podían abandonar o repudiar a sus esposas si les causaban deshonra, si los desobedecían o si dañaban su reputación. Curiosamente, dentro del vínculo matrimonial, Lady Macbeth es una figura dominante, con propósitos e identidad propias, mientras que la sociedad simplemente la considera la esposa de Macbeth: “By subverting her conventional feminine role, Lady Macbeth’s actions legitimize structures of patriarchal power and authority while affirming the subordinated status of the female”.<sup>222</sup> Además, se puede destacar que varias de las interacciones entre los Macbeth muestran que ella afecta la manera como Macbeth se percibe a sí mismo. Los ataques y las críticas de Lady Macbeth hacia la masculinidad de su esposo lo empujan al asesinato y la tiranía:

What beast was't, then,  
That made you break this enterprise to me?  
When you durst do it, then **you were a man:**  
And to be more than what you were, you would  
**Be so much more the man.** Nor time nor place  
Did then adhere, and yet you would make both:  
They have made themselves, and that their fitness now  
Does unmake you.(1.7.51-58)<sup>223</sup>

En este fragmento de la séptima escena del primer acto se ve claramente cómo Lady Macbeth presiona a Macbeth sugiriendo cómo él sería un “hombre” o “más hombre” en “you were a man / Be so much more than a man”. Del mismo modo, la sumisión de Macbeth ante su esposa también sugiere su poca hombría. Dicha exploración de la masculinidad en esta tragedia hace de Lady Macbeth un personaje singular que, además, tiene múltiples monólogos en toda la obra, como se mencionó en la sección 2.3.1. Howell recalca este espacio de no definición y subversión de los roles de género que ocurre en *Macbeth* que termina por cuestionar lo masculino y femenino por igual:

In dramatizing the reversal of gender roles, Shakespeare breaks the distinction between the feminine and the masculine and opens up an indeterminate space where gender identity is ambiguous and contradictory. In becoming subordinate to Lady Macbeth, Macbeth has in effect negated crucial

<sup>222</sup> Howell, Maria L. *op. cit.* p. 11.

<sup>223</sup> Bate, Jonathan y Eric Rasmussen. *op. cit.* p. 6189 (Edición Ebook) [Los resaltados son míos]

differences between men and women and compromised the masculine imperative of reason, volition, and self-control. His behavior is antithetical to notions of heroic masculinity and threatens to endanger the very fabric of masculine power and authority.<sup>224</sup>

Finalmente, un último aspecto que es importante para este análisis es el juego que existe con lo sobrenatural y la dualidad del bien y el mal en *Macbeth*. Lady Macbeth renuncia a su humanidad al inicio de la obra y, desde su perspectiva, esto es lo que le permite tener esa fortaleza y maldad, además de la influencia de los espíritus malignos. Del mismo modo, las dualidades se resaltan de manera exponenciada en *Macbeth*. Susan Zimmerman afirma sobre estos binarismos presentes en todo el desarrollo de la obra:

In the hallucinatory realm of Shakespeare's *Macbeth*, sex, violence, and blood are inextricably meshed in a tragic mode that represents the netherside of civilized order. If signification is structured by means of concepts that safely situate phenomena in categories —male/female, sacramental/diabolic, familiar/alien, living/dead— then *Macbeth* is about the tenuousness of these distinctions and the psychic and social horror that ensues when they collapse.<sup>225</sup>

En la siguiente sección se analizará el monólogo de Lady Macbeth del primer acto, escena 5. En él se podrán resaltar algunas características que ya se mencionaron en esta construcción de personaje, además de otros elementos de la subversión del rol de género que es fundamental para el desarrollo de Lady Macbeth en la obra.

### 5.2.2 “The raven himself is hoarse that croaks the fatal entrance of Duncan...”

Después de haber analizado el personaje de Lady Macbeth, es posible entrar en materia en torno al monólogo “The raven himself is hoarse / That croaks the fatal entrance of Duncan...”. Antes de iniciar el análisis, es útil recordar que la metodología principal que guía todos los análisis de los textos fuente en las secciones subsiguientes se basa en lo propuesto por Claud Howard, como se expuso en 2.4, en cuanto a las partes constitutivas del monólogo. Estos componentes se resumen brevemente de la siguiente manera:

- **Hablante.** Análisis del personaje o enunciador, rasgos específicos del personaje que se muestran en su modo de hablar.
- **Oyente.** Destinatarios dentro y fuera de la escena de enunciación
- **Ocasión.** Momento en que se enuncia, propósito de la enunciación.

---

<sup>224</sup> Howell, Maria L. *op. cit.* p. 16.

<sup>225</sup> Callaghan. *op. cit.* p. 339.

El monólogo “The raven himself is hoarse...” se define como un soliloquio porque cumple con las características de ocurrir en aislamiento total del personaje, de ser una reflexión en voz alta; tiene un carácter asociativo y aunque Lady Macbeth no se dirige a sí misma, sino a los seres sobrenaturales, expone sus intenciones solamente para el espectador que presencia este pasaje. Este ocurre en la parte media de la quinta escena del primer acto de *Macbeth*:

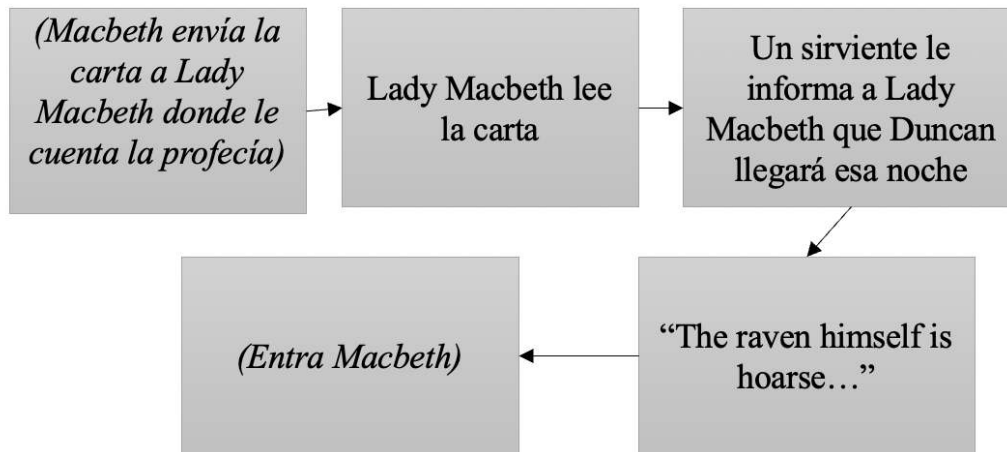
The raven himself is hoarse  
That croaks the fatal entrance of Duncan  
Under my battlements. Come, you spirits  
That tend on mortal thoughts, unsex me here,  
And fill me from the crown to the toe top-full  
Of direst cruelty. Make thick my blood,  
Stop up th'access and passage to remorse,  
That no compunctious visitings of nature  
Shake my fell purpose, nor keep peace between  
Th'effect and it.  
Come to my woman's breasts,  
And take my milk for gall, you murd'ring ministers,  
Wherever in your sightless substances  
You wait on nature's mischief. Come, thick night,  
And pall thee in the dunnest smoke of hell,  
That my keen knife see not the wound it makes,  
Nor heaven peep through the blanket of the dark,  
To cry, 'Hold, hold!'— (1.5.36-52)

Siguiendo el planteamiento de Howard, el *hablante* en este caso es Lady Macbeth, de quien ya expusimos las características principales en la sección previa. A diferencia del caso de los monólogos que se analizan de Emilia y Cleopatra, y que ocurren en momentos ya avanzados de sus respectivas tramas, este monólogo ocurre casi al inicio de la obra. Por lo tanto, tiene también un carácter introductorio: es un momento fundamental para que el espectador/lector conozca al personaje de Lady Macbeth y profundice en él.

En cuanto al *oyente*, como ya se indicó, no existe un público dentro de escena para este monólogo. Lady Macbeth inicia el monólogo reflexionando sobre la llegada de Duncan y luego dirige sus parlamentos a los espíritus, los invoca para poder llevar a cabo la transformación que ella cree necesaria para poder lograr su cometido. Por otra parte, por supuesto, el público es testigo de todas las maquinaciones de Lady Macbeth, pero no se puede decir que sea un oyente intencional, ya que ella no le dirige su expresión de forma directa a él.

En el caso del monólogo de Lady Macbeth, es importante contextualizar un poco el antes y el después de la enunciación para poder describir correctamente la *ocasión*. Al inicio de la escena, ella lee de manera textual la carta de Macbeth, donde este le informa que las brujas

han predicho que será rey de Escocia. Desde este momento, ella está convencida de que la profecía se hará realidad, pero duda del carácter de su esposo. Posteriormente, al enterarse ella del advenimiento de Duncan en el castillo, ella encuentra la oportunidad para actuar. Por ello, debe efectuar su transformación. Esta información es lo que da pie al monólogo, como se puede observar en la **Figura 8**:



**Figura 8.** Secuencia de eventos previos que dan ocasión al monólogo “The raven himself is hoarse...”. (Acto I, escena 5)

Existen, por lo tanto, dos elementos que sirven de pivote para el momento de *oralidad* de Lady Macbeth: primero, la carta de Macbeth. Segundo, saber que Duncan también llegará esa noche al castillo. También se aclara en la figura que después entra Macbeth en escena, ya que este monólogo sirve de preparación para cómo actuará ella con su esposo a partir de este momento.

“The raven himself is hoarse / That croaks the fatal entrance of Duncan / Under my battlements” son los primeros versos del monólogo donde, de inicio, existe una premonición de muerte con la figura del cuervo<sup>226</sup>, pero también hace referencia al “mensaje” que acaba de recibir Lady Macbeth sobre la llegada de Duncan. Después, “That croaks the fatal entrance of Duncan”, nuevamente “fatal” asocia este adjetivo con la llegada de Duncan, que conlleva un presagio del futuro. Es importante notar cómo Lady Macbeth dice “Under my battlements”. Ella no dice “Under my husband’s battlements”. Aquí, recalca el lugar que le corresponde y desafía su rol de género al colocarse a la par de su esposo en términos de la posesión del entorno.

<sup>226</sup> El cuervo también simboliza lo ominoso y los malos augurios.

Ahora, uno de los pasajes más notables del monólogo inicia con “Come, you spirits”. Ya se ha señalado que en este momento es cuando Lady Macbeth hace un llamado a los espíritus malignos: esto lo sabemos por “That tend on mortal thoughts”, es decir los pensamientos mortales, como el deseo de asesinar a otro. Luego, una de las frases que define a Lady Macbeth y que subvierte los roles de género de forma definitiva en esta obra “unsex me here, / And fill me from the crown to the toe top-full / Of direst cruelty”. Existen dos posturas principales, muy distintas, sobre lo que significa “unsex me here”. La crítica ha leído esta frase como una súplica de ella por querer abandonar la feminidad en pro de volverse “hombre” o “adquirir los atributos masculinos”, que son los que le permitirán tener la *agencia* para influir en su esposo y que este pueda cometer los actos que ella desea. Baskkaran, Tamilarasan y Poonam defienden esta postura en su texto “Female Masculinities in Shakespeare”:

Lady Macbeth’s ideas of masculinity are, when she wants to become more powerful. She does not ask the supernatural spirits to give her greater power, it is quite odd, and instead what she has asked for is to have her femininity taken away and even her female gender is to be taken away, to be replaced by male [...] She is not sure there is enough manhood to go around between herself and her husband. She calls upon scheming spirits to “unsex me here”. This is her vivid way of asking to be stripped of feminine weakness and invested with masculine resolve.<sup>227</sup>

No obstante, me alinee más con la segunda postura que indica que Lady Macbeth desea abandonar la feminidad por los *roles de género* asociados a ella y los *estereotipos* que conlleva. Es decir, la feminidad se asocia con la compasión y con la humanidad, ambas características que ella desea rechazar en estos momentos. Sin embargo, esto no significa que ella desee “ser hombre” o adquirir masculinidad. Lo anterior, lo explica Christa Reaves en su tesis “Gender in Shakespeare’s Macbeth: Performance and Performativities”:

This points to critics’ reading in Lady Macbeth the desire not to become not-female, and not to become male, but to find an alternative for her strictly defined gender role. As Stephanie Chamberlain points out, “although she may well fantasize killing an infant, Lady Macbeth expressly rejects the masculine power which would allow her to wield a dagger... [she] ultimately refuses masculine authority. What she craves instead is an alternative gender identity, one which will allow her to slip free of the emotional as well as cultural constraints governing women” (79-80). Scholarship on Lady Macbeth should interpret her desire to be unsexed not as a desire to be male, which undermines the entire

---

<sup>227</sup> Baskkaran, R. S., et al. “Female Masculinities in Shakespeare.” *Palarch’s Journal Of Archaeology Of Egypt/Egyptology*, vol. 17, 2020. p. 5577-5578.



point of feminism, but as a desire to not be limited to the socially constructed idea of femininity.<sup>228</sup>

Es claro que Lady Macbeth cuestiona la masculinidad de Macbeth y desea ser una fuente, por medio de su metamorfosis, para que este ejerza su masculinidad. Ella es la catalizadora del cambio, la que permitirá que Macbeth se convierta en el héroe que ella espera que sea. Finalmente, de esta sección se recalca de nuevo el deseo de ella de llenarse de maldad para cumplir su cometido: “And fill me from the crown to the toe top-full / Of direst cruelty”. En seguida lo recalca con “Make thick my blood, / Stop up th’access and passage to remorse,”, es decir, desea que su sangre sea tan espesa que no pueda sentir culpa o empatía por los actos que se van a cometer. Se debe recalcar que, aunque maléfico, es de gran agencia ese momento para Lady Macbeth en el que elige una metamorfosis en pro de llevar a cabo su voluntad y que ningún sentimiento natural, de un ser femenino, la detenga: “That no compunctious\* visitings of nature / Shake my fell purpose, nor keep peace between Th’effect and it”. Se debe notar aquí que este personaje en los parlamentos anteriores está, de forma constante, desafiando los *estereotipos de género* vinculados con “ser mujer” y con “lo femenino” desde las actitudes morales.

En los siguientes parlamentos lo hace desde un aspecto corporal también al decir: “Come to my woman 's breasts, / And take my milk for gall, you murd’ring ministers”. En este par de oraciones, ella renuncia a la naturaleza de su maternidad y la transforma, no desea que sus pechos se llenen de leche sino de veneno. La maternidad es también otro de los roles de género infundados en la mujer. Desecharlo para ella es disentir completamente del papel que se le asignaba a la mujer en este momento. Pero no solo eso, sino también renunciar a la capacidad de procreación y por lo tanto de la subsistencia de la especie. También existen lecturas que mencionan que Lady Macbeth siente este impulso en este momento por haber perdido un hijo recientemente:

Women have breast milk because they nurture, but men instead have poison, gall is a kind of poison here. According to Chambers 21st Dictionary “gall” means “poison”. She asks the spirits to take out the milk because she and Macbeth have just lost a child and she is still lactating, but she wants it turned into poison.<sup>229</sup>

<sup>228</sup> Reaves, Christa. “Gender in Shakespeare’s Macbeth: Performance and Performativities.” *The University of Alabama in Huntsville*, 2014. p. 11

<sup>229</sup> Baskaran, R. S., et al. *op. cit.* p. 5577.

Lady Macbeth cierra esta idea haciendo una evocación a los espíritus quienes asisten a ser cómplices de la maldad humana: “Wherever in your sightless substances / You wait on nature’s mischief.” Y después a la noche misma para que con su manto de oscuridad permita completar las acciones que ella tiene planeadas “Come, thick night, / And pall thee in the dunnest smoke of hell, / That my keen knife see not the wound it makes,” y que ni siquiera el cielo (Dios, o las fuerzas benevolentes) puedan detenerla “Nor heaven peep through the blanket of the dark, / To cry, ‘Hold, hold!’”. Cabe destacar cómo ella dice “my keen knife” incluso cuando ella no va a cometer los actos. Como se mencionó en el análisis de personaje, tiene la agencia de maquinar el asesinato.

Al haber descrito a fondo este monólogo desde una perspectiva de género, se puede realizar ahora la comparación entre las tres traducciones que corresponden a esta investigación.

### 5.2.3 Análisis al español de las traducciones del monólogo de Lady Macbeth

Al haber llevado a cabo un análisis del personaje de Lady Macbeth y del texto fuente con las características que lo definen, de acuerdo con el procedimiento que se estableció en la **Figura 2** del Capítulo 3, ahora es momento de llevar a cabo el etiquetado y la crítica de traducciones de acuerdo con las categorías de análisis establecidas en ese mismo capítulo y sintetizadas en la Tabla 3.

Antes de iniciar el etiquetado y la descripción de los hallazgos, es pertinente aclarar algunos aspectos técnicos de su presentación para facilitar la experiencia de las posibles personas lectoras de esta investigación. En las **Tablas 7, 9 y 11**, se presenta, en la esquina superior izquierda, el texto fuente en inglés y posteriormente, a la derecha y en la parte inferior, las tres traducciones. Los textos se presentan con saltos interlineales<sup>230</sup>. Lo anterior es con el fin de situar el etiquetado directamente debajo de la zona donde se encuentra alguna transformación. El pasaje que presenta la transformación también se subraya en cada caso. Con colores se resalta ese mismo pasaje y/o transformación, o la ausencia de ella, en las otras dos traducciones para poder realizar comparaciones. Los colores no tienen un significado individual, solo son diversos para poder identificar fácilmente las transformaciones, o en su ausencia, la estrategia de las otras personas traductoras, en los otros monólogos en español. Por último, cuando las traducciones de los monólogos incluyen notas de la persona traductora directamente en el texto, se agregaron al final de cada uno de ellos para contar con esa referencia en caso de que sea útil para el análisis.

<sup>230</sup> En los **Anexos 2, 3 y 4** se presentan las tablas sin etiquetado ni edición para su consulta.

Como preámbulo, se mencionan algunas precisiones de los paratextos que corresponden a cada una de las traducciones al español de *Macbeth* que conciernen a esta investigación. La traducción de Luis Astrana Marín contiene notas y prólogo del traductor. En este texto, se aclaran algunos aspectos de la edición y la fijación del texto de *Macbeth*, y señala cuáles fueron las ediciones que sirvieron de fuente para la traducción. Sobre esta práctica se ahonda en lo siguiente:

La versión que ofrecemos al público, en la que línea a línea hemos ido consultando los glosarios, diccionarios y tesoros [...] se ha realizado con la intención primordial de traducir en prosa rítmica que siga y se acople en todo instante al movimiento del verso inglés. Ímprobo ha sido nuestro trabajo. En *Macbeth*—ha de tenerse presente—, el lenguaje es elíptico hasta lo inverosímil. Por ello, nos asalta la sospecha de si habremos sabido dar cima a nuestro buen propósito.<sup>231</sup>

Este prólogo de traducción ofrece realmente muy poca información sobre decisiones precisas, el trato de los personajes y otros asuntos que habrían podido ser útiles antes de llevar a cabo el contraste de las tres traducciones.

En el caso de la traducción de la UNAM, el prólogo es de la autoría de Alfredo Michel Modenessi. En sus casi cien páginas, este texto analiza el contexto histórico de *Macbeth*, las referencias religiosas, la intertextualidad de la obra, la relación entre Macbeth y los otros personajes, en especial Lady Macbeth, además de tratar también las ediciones y las adiciones de escenas no escritas por Shakespeare al texto. A pesar de ser muy completa, y a excepción de unas notas sobre Lady Macbeth que se retomarán más adelante, esta introducción no proporciona ninguna precisión sobre la labor traductora que permita contextualizar más este análisis. Un dato digno de mencionar, sin embargo, es que en la bibliografía consultada se menciona la traducción de Luis Astrana Marín.

Por su parte, el *Macbeth* de Ángel-Luis Pujante está acompañado de una introducción a la obra donde se profundiza en distintos aspectos del desarrollo de la obra, los principales motivos y temas, al mismo tiempo que se compara con otras tragedias de Shakespeare. Este es el único traductor que describe el momento del monólogo que aquí se estudia:

La intervención de Lady Macbeth es ahora decisiva. Tras recibir las noticias, se dispone a empujar a su esposo hacia el trono venciendo sus escrúpulos. Cuando le informan de que el rey Duncan se acerca a su castillo, invoca a las fuerzas sobrenaturales para que la llenen de crueldad. Sin embargo, Macbeth, que entra a continuación, no parece tan decidido. Su resistencia vuelve a

---

<sup>231</sup> Shakespeare, William y Luis Astrana Marín (traductor). *La tragedia de Macbeth*. Calpe, 1927. p. 10.

aflorar en su segundo monólogo, en el que examina su situación y reconoce la atrocidad que supondría matar pérfidamente al rey. Macbeth, no obstante, cederá al chantaje afectivo de su esposa y a la provocación de que hace objeto a su virilidad: hombre es el que no se para ante nada para lograr su ambición; tú ambicionas la corona; luego, si eres hombre, atrévete a matar.<sup>232</sup>

Finalmente, Pujante menciona que su traducción se basa principalmente en el texto infolio (*The First Folio of Shakespeare*, 1923), aunque también ha consultado ediciones posteriores y que se apega a la naturaleza dramática de la obra tomando en cuenta las imágenes, recursos retóricos, juegos de palabras y otros recursos. Del mismo modo, la edición incluye una bibliografía de consulta y una enumeración de las ediciones en inglés consultadas.

Para iniciar el análisis, se destaca la primera transformación que se encontró al contrastar las tres traducciones. Esto ocurre en la traducción de “Come, you spirits”. En el caso de María Enriqueta González Padilla (MEGP, en adelante, cuando se requiera por practicidad), esta lo traduce como “Venid, vosotros espíritus...”. Esta omisión que se menciona es en relación con las otras dos traducciones y no, en realidad, con el texto fuente, ya que, como se puede observar, su traducción tiende a respetarlo. No obstante, tanto Luis Astrana Marín (LAM, en adelante, cuando se requiera por practicidad), quien traduce el mismo parlamento como “¡Corred a mí, espíritus...!”, como Ángel-Luis Pujante (ALP, en adelante, cuando se requiera por practicidad), que recurre a “Venid a mí, espíritus...” utilizan el pronombre personal tónico de primera persona y que resalta la presencia del personaje de Lady Macbeth, es a ella a quien tienen que acudir.

Bien, ahora se analizan las transformaciones que ocurren en uno de los parlamentos trascendentales del monólogo de Lady Macbeth y que, como ya se mencionó, subvierte los estereotipos y roles de género al mismo tiempo: “unsex me here”. En esta investigación la lectura se apega a más a entender que Lady Macbeth busca despojarse de su humanidad y feminidad, más no cambiar de sexo al masculino. Veamos que en la traducción de LAS, esto es exactamente lo que ocurre: “¡Cambiadme de sexo...!”, por lo que recae en una adición de rol de género que no estaba presente en el texto fuente. Dado que nos da a entender que son las características del rol de la mujer y de su sexo, las que desean transformarse a otro, Lady Macbeth quiere adoptar las características del sexo masculino y con “ser hombre”, en lugar de abandonar aquellas que se identifican con lo femenino. Para sustentar que esta lectura es alterna, recurro a Michel Modenessi, quien afirma incluso que renuncia a los atributos masculinos:

---

<sup>232</sup> Shakespeare, William y Ángel-Luis Pujante (traductor). *Macbeth*. Austral, [1995] 2012. p. 229-230. [Edición Kindle]

[...] No debe asombrarnos, luego, que Lady Macbeth, se consagre a los poderes malignos si quiere respaldar a su consorte, y que al hacerlo pida ser despojada de sus atributos femeninos. [...] Ello de común se lee como que Lady Macbeth sufre una especie de transformación genérica. Pero su conjuro va más allá. Los signos ideales de conducta masculina en este universo en crisis indican que existen límites para el quehacer del hombre que lo conserva íntegro dentro del código. [...] La ruptura con lo aceptable se codifica, luego, no como la capacidad de hacer lo que un hombre hace, sino la de rebasar esos límites, alcanzar lo que puede describirse como la bestialidad o como un intento de establecer la individualidad en un estatuto indiferente al núcleo de la sociedad y de los valores primarios; en síntesis, someter al mundo a la voluntad propia mediante una renuncia a la integridad de los aspectos masculino y femenino. [...] El abandono discursivo y parcialmente práctico de los atributos femeninos —particularmente biológicos— por Lady Macbeth sigue siendo un intento por alcanzar un estatuto independiente a los signos genéricos [...]<sup>233</sup>

Enseguida, observemos la estrategia de Ángel-Luis Pujante, quien evade por completo el lidiar con la traducción del texto fuente en este caso: “quitadme la ternura”. En primera instancia, esta es una transformación de nulificación del personaje femenino, ya que por medio de la traducción se pierden elementos o información que estaban incluidos en el texto fuente. La traducción de ALP pierde el sentido de la petición que hace Lady Macbeth en cuanto a quitarse el sexo. Podría decirse incluso que recae en censura y asociación estereotípica al asociar el “unsex me here” del texto fuente con una característica estereotípica de la mujer, “la ternura”, y la censura viene justamente al evitar hablar del sexo.

TEXTO FUENTE	Traducción de Luis Astrana Marín (LAS)
<p>The raven himself is hoarse That croaks the fatal entrance of Duncan Under my battlements. Come, you spirits That tend on mortal thoughts, unsex me here, And fill me from the crown to the toe top-full Of direst cruelty. Make thick my blood, Stop up th’access and passage to remorse, That no compunctious visitings of nature Shake my fell purpose, nor keep peace between Th’effect and it. Come to my woman’s breasts, And take my milk for gall, you murd’ring ministers, Wherever in your sightless substances You wait on nature’s mischief. Come, thick night, And pall thee in the dunnest smoke of hell, That my keen knife see not the wound it makes, Nor heaven peep through the blanket of the dark, To cry, ‘Hold, hold!’ — (1.5.36-52)</p>	<p>¡Hasta el cuervo enronquece, anunciando con sus graznidos la entrada fatal de Duncan bajo mis almenas!... ¡Corred a mí, espíritus propulsores de pensamientos asesinos!... ¡Cambiadme de sexo, y <b>asoc</b> desde los pies a la cabeza llenadme, haced que me desborde de la más implacable crueldad!... ¡Espesad mi sangre; cerrad en mí todo acceso, todo paso a la piedad, para que ningún escrúpulo compatible con la naturaleza turbe mi propósito siniestro, interponiéndose entre el deseo y el golpe! ¡Venid a</p>

<sup>233</sup> Shakespeare, William y María Enriqueta González Padilla (traductora). *La tragedia de Macbeth*. UNAM, 2015. p. 70.

	<p><b>mis senos maternos</b> y convertid mi leche en hiel,  <b>adr</b>  vosotros, genios del crimen, de allí de donde  presidáis bajo invisible formas la hora de hacer mal!  ¡Baja, horrenda noche, y envuelve tu palio en la  espesa humareda del infierno! ¡Que <b>mi agudo puñal</b>  oculte la herida que va a abrir, y que el cielo,  espiándome a través de la cobertura de las tinieblas  (1), no pueda gritarme: “Basta, basta!”<sup>234</sup></p> <p>(1): Peep through the blanket of the dark, apercibir a través del velo de las tinieblas, pasaje que ha dado lugar a infinitas interpretaciones e hipótesis más o menos absurdas. Malone cree que Shakespeare alude a las cortinas de su teatro, y Whiter confirma esta suposición añadiendo que <i>heaven—nor heaven</i>, que completa el verso—hace también referencia a las partes superiores del teatro, que ahora llamamos paraíso. Carlota Porter, en cambio, da a blanket—cobertura de cama—una interpretación sumamente ingeniosa, hallando en la expresada voz la visión súbita de lady Macbeth; el asesinato del rey metido en el lecho, coberturas y tinieblas con el cielo y la tierra.</p>
<p><b>Traducción de Ma. Enriqueta González P. (MEGP)</b></p> <p>Hasta el cuervo está ronco  que grazna la entrada fatal de Duncan  bajo mis almenas. <b>Venid, vosotros, espíritus</b>  <b>ac/red/om</b>  que asistís en los designios criminales;  <b>despojadme aquí de mi sexo</b>  y llenadme desde la cabeza hasta los pies  de la más <b>horrenda crueldad</b>.  <b>Espesad mi sangre, cerrad en mí</b>  el acceso y el paso al remordimiento,  para que ningún ataque  de compunción natural  sacuda mi cruel propósito o se interponga</p>	<p><b>Traducción de Ángel-Luis Pujante (ALP)</b></p> <p>Hasta el cuervo está ronco de graznar  la fatídica entrada de Duncan  bajo mis almenas. <b>Venid a mí, espíritus</b>  que servís a propósitos de muerte, <b>quitadme</b>  <b>ac/red/om, cens</b>  <b>la ternura</b> y llenadme de los pies a la cabeza  <b>asoc</b>  de la más <b>ciega crueldad</b>. <b>Espesadme la sangre,</b>  <b>ada ac/red/om</b>  <b>tapad toda entrada</b> y acceso a la piedad  para que ni pesar ni incitación al sentimiento  quebranten mi fiero designio, ni intercedan  entre él y su efecto. <b>Venid a mis pechos de mujer</b>  y cambiad mi leche en hiel, espíritus del crimen,  dondequiera que sirváis a la maldad</p>

<sup>234</sup> Shakespeare, William y Luis Astrana Marín (traductor). *La tragedia de Macbeth*. Calpe, 1927. p. 37-38.

<p>entre él y su fin.</p> <p>Venid a mis pechos de mujer</p> <p>y tornad mi leche en hiel (54),</p> <p>vosotros ministros asesinos</p> <p>dondequiera que en vuestras sustancias invisibles</p> <p>presidís los perjuicios de la naturaleza.</p> <p>Ven, noche densa, y envuélvete</p> <p>en el humo más negro del infierno,</p> <p>para que mi puñal agudo no vea</p> <p>la herida que hace.</p> <p>ni el cielo atisbe</p> <p>a través de la cobertura tenebrosa</p> <p>para gritarme, “¡Detén, detén!”<sup>235</sup></p> <p>(54): “my milk for gall”, trocad mi ternura en amargura</p>	<p>en vuestra forma invisible. Ven, noche espesa,</p> <p>y envuélvete en el humo más oscuro del infierno</p> <p>para que mi puñal no vea la herida que hace</p> <p><b>ac/red/om</b></p> <p>ni el cielo asome por el manto de las sombras</p> <p>gritando: «¡Alto, alto!».<sup>236</sup></p>
---	---

**Tabla 7.** Traducciones del monólogo “The raven himself is hoarse” con el etiquetado derivado de la metodología de análisis propuesta en esta investigación.

Después, existen nuevamente diferencias en el uso del pronombre tónico de primera persona, además de un adjetivo posesivo, en las traducciones de “Make thick my blood, / Stop up th’ acces and passage to remorse”. La traducción de Ángel-Luis Pujante realiza una reducción al no utilizar el pronombre, ni el adjetivo, ni siquiera en la traducción del primer parlamento “Make thick my blood”, donde usa un reflexivo: “Espesadme la sangre, / tapad toda entrada y acceso a la piedad”. Las otras dos traducciones sostienen los pronombres en ambas ocasiones. Ambas emplean “Espesad mi sangre; cerrad en mí todo acceso”. Esta utilización de “mi sangre” y luego “cerrad en mí” son importantes porque por medio de la oralidad, Lady Macbeth evoca la transformación en sí misma, en su corporalidad y su psique.

Posteriormente, se encuentra otra adición de un rol de género, por parte de Luis Astrana Marín, en la traducción de “Come to my woman’s breasts”: este traduce como “¡Venid a mis senos maternos...!”. Es verdad que existe una lectura de la maternidad en este segmento; no

<sup>235</sup> Shakespeare, William y María Enriqueta González Padilla (traductora). *La tragedia de Macbeth*. UNAM, 2015. p. 123-124.

<sup>236</sup> Shakespeare, William y Ángel-Luis Pujante (traductor). *Macbeth*. Austral, [1995] 2012. p. 833. [Edición Kindle]

obstante, se encuentra en el subtexto de esta sección y no es explícito en el texto fuente. Sin embargo, el traductor asocia pechos con la maternidad, añadiendo así el rol de género de “madre” en su traducción. Tanto MEGP como ALP dejan esta interpretación al lector y no la explicitan. Los dos traducen este pasaje como “Venid a mis pechos de mujer”.

La última transformación que se encontró en este primer análisis contrastivo es sutil, pero también tiene importancia en cuanto al énfasis que da a la frase: “That my keen knife see not the wound it makes”. Primero, Luis Astrana Marín lo traduce como “¡Que mi agudo puñal oculte...!”. Por su parte, María Enriqueta González Padilla utiliza: “para que mi puñal agudo no vea...”. Ahora, se observa que Pujante hace una reducción en esta expresión al usar: “para que mi puñal no vea la herida que hace”. Se realiza una reducción al no traducir “keen” al español. Esta reducción resta a cierto grado la peligrosidad que asume Lady Macbeth en esta parte, donde ella hace énfasis en su cuchillo como una forma de asir y afianzar sus deseos.

Después de haber analizado las tres traducciones al español del monólogo de Lady Macbeth, y al haber etiquetado todas las transformaciones que se encontraron, en la **Tabla 8** se expone una síntesis analítica en la que se resumen el número de ocasiones que se encontraron para cada transformación de la metodología que se desarrolló para esta investigación. El mismo proceso se replica también en las secciones 5.3.3 y 5.4.3. La tabla de síntesis analítica incluye todas las categorías de análisis que se consideraron en el plano horizontal, divididas en las tres ramas principales, y se asigna una columna a cada traductor para contabilizar las apariciones.

<b>Síntesis analítica de las transformaciones observadas en las traducciones al español de “The raven himself is hoarse” de <i>Macbeth</i></b>			
<b>Transformaciones en cuanto a los estereotipos de feminidad asignados a los PF</b>			
	Luis Astrana Marín	Ma. Enriqueta G. P.	Ángel-Luis Pujante
Adición de roles de género (adr)	1		1*
Modulación (mod)			
Asociación estereotípica (asoc)	1		*
<b>Transformaciones en cuanto a los dispositivos de nulificación de los PF</b>			
	Luis Astrana Marín	Ma. Enriqueta G. P.	Ángel-Luis Pujante
Acortamiento, reducción u omisión (ac/red/om)		1	3
Elipsis (elis)			



Modificación en la voz gramatical (m.voz)			
Modificaciones en los verbos (m.ver)			
<b>Transformaciones en cuanto a las estructuras patriarcales que rodean a los PF</b>			
	Luis Astrana Marín	Ma. Enriqueta G. P.	Ángel-Luis Pujante
Genérico masculino (genmasc)			
Femenino diferenciado (femdif)			
Censura (cens)			*
Adaptación cultural (ada)			1

**Tabla 8.** Síntesis analítica de la cantidad de transformaciones observadas en las traducciones al español del monólogo “The raven himself is hoarse.

Cabe mencionar que estas síntesis no se realizan con un propósito evaluativo, sino para poder generar un panorama global de cada traductor y trazar conclusiones sobre sus tendencias en la práctica traductora. En el monólogo de Lady Macbeth, Astrana Marín efectúa transformaciones que corresponden a los estereotipos de feminidad, específicamente la adición de roles de género no presentes en el texto fuente y la asociación estereotípica. La traducción de María Enriqueta González Padilla solo presenta una transformación en modo de un dispositivo de nulificación, una omisión. Mientras tanto, Ángel Luis Pujante introduce la mayor cantidad de transformaciones<sup>237</sup>. La mayoría de ellas tiene que ver con acortamientos, reducciones u omisiones que impactan directamente la nulificación del personaje femenino, aunque también presenta adiciones de roles de género y adaptaciones culturales.

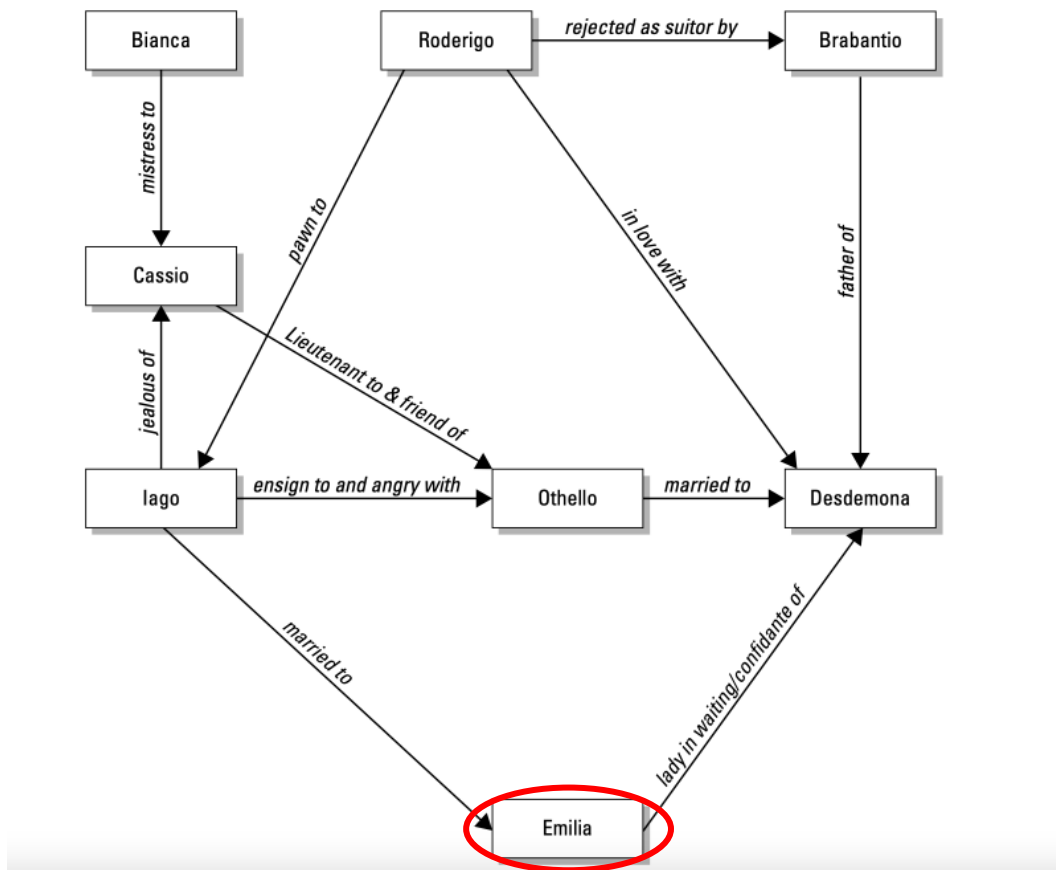
### 5.3 Análisis del monólogo de *Othello*

#### 5.3.1 Emilia en el contexto de la obra

To speak the truth became more important to her than life itself. [...] And of course her husband swiftly and efficiently killed her.  
Tina Packer

<sup>237</sup> La transformación correspondiente a la traducción de “unsex me here” se cuenta como una sola instancia, marcada con un uno seguido de un asterisco en “Acortamiento, reducción u omisión” y las otras dos posibles lecturas de esta misma instancia no se contabilizan, pero se marcan con asterisco de igual modo, por estar vinculadas.

El caso de Emilia es particular, porque, a diferencia de los otros dos personajes que conciernen a esta investigación, es un personaje secundario en *Othello*. No obstante, como se destacará más adelante, las acciones de Emilia y su *agencia* la convierten en una especie de heroína para la trama de esta tragedia. Se relaciona con los otros personajes al ser la esposa de Yago, consejero del rey, pero también es la dama de compañía, amiga y consejera “no oficial” de Desdémona, esposa de Otelio. Lo anterior se puede observar en la **Figura 9**.



**Figura 9.** Mapa conceptual de las relaciones existentes entre los personajes existentes en *Othello*. [Imagen tomada de la edición Cliffscomplete<sup>238</sup>] [El resalte en círculo rojo es mío]

Emilia y Desdémona comparten una de las amistades femeninas más genuinas dentro del universo trágico shakesperiano. Existen diferencias notables entre ambos personajes: el rango y la edad son los que más destacan. No obstante, su amistad trasciende estas barreras sociales para dar prioridad a la sororidad. Al ser Desdémona más joven, Emilia se convierte en una mentora para ella, especialmente en temas relacionados con la masculinidad, los celos, la violencia masculina e incluso la cosificación de la mujer por parte del género masculino:

Tis not a year or two shows us a man:

<sup>238</sup> Shakespeare, William, et al. *Shakespeare's Othello (CliffsComplete)*. Hungry Minds, 2000. p.35 [Edición PDF]

They are all but **stomachs**, and we all but **food**:  
 They eat us **hungerly**, and when they are full  
 They **belch** us. (3.4.107-110)<sup>239</sup>

En estos parlamentos del Acto III, Emilia exhibe la masculinidad voraz que utiliza a las mujeres y después las desecha comparándolas con alimentos para el consumo de los hombres. Al mismo tiempo, expone los roles de género que ocupan ambos dentro de este sistema y la dinámica de la *sexualidad* presente en esta obra.



**Imagen 2.** *Desdémona y Emilia (Othello Suite: No.8)*. Théodore Chassériau. 1844. Aguafuerte. The Clark Art Institute.

Emilia ejerce realmente su *agencia* hasta el final de la obra. En un inicio, cumple con su obligación matrimonial al participar en el plan de Yago, cuando roba el pañuelo de Desdémona; sin embargo, podemos observar que desde ese momento expresa su opinión sobre su esposo:

I am glad I have found this napkin: [...]  
 This was her first remembrance from the Moor:

<sup>239</sup> Bate, Jonathan y Eric Rasmussen. *op. cit.* p. 6994 (Edición Ebook) [Los resaltados son míos]

My **wayward** husband hath a hundred times  
 Wooed me to steal it, but she so loves the token —  
 [...]
 I'll have the work ta'en out  
 And give't Iago: what he will do with it  
 Heaven knows, not I:  
**I nothing but to please his fantasy.** (3.3.323-332)<sup>240</sup>

Dos elementos resaltan de inmediato en este fragmento del tercer acto de *Othello*. Primero, Emilia hace un comentario sobre el carácter de su esposo y lo define como “wayward”, una persona que actúa como le place cambiando constantemente su manera de actuar de modo difícil de controlar<sup>241</sup>. Por otra parte, el último verso de este fragmento también indica que Emilia realmente no desea o no está de acuerdo en participar en este designio, sino que más le atribuye toda la responsabilidad a Yago, ella simplemente busca complacerlo o cumplir con su rol, como enfatiza en “to please his fantasy”. Este momento de *oralidad* por parte de Emilia establece el precedente para el arco que seguirá su personaje hasta culminar la obra.

Tanto Emilia como Desdémona están sujetas a las *estructuras patriarcales* que las rodean. Tina Packer afirma: “The women in *Othello* are never able to escape the institutional structures they live under”.<sup>242</sup> Ninguna de las dos logrará escapar al sistema establecido de jerarquía que existe entre un hombre y una mujer dentro del matrimonio. Ambas son esposas; sin embargo, sus trayectorias contrastan significativamente. En su relación con Yago, durante la mayor parte del desarrollo de la trama, Emilia exhibe una complacencia acobardada que funge como accesorio para su plan. Ella no solo roba el pañuelo, a pesar de su relación con Desdémona, sino que permanece en silencio sobre este asunto hasta que ya es demasiado tarde. Sin embargo, existen dos paralelismos notables en la obra: justo como la obediencia doméstica de Desdémona se equipara a la fidelidad de Otelo al servicio público, la condescendencia servil de Emilia encubre una rebeldía resentida al servicio que se equipara a aquella de su esposo.

En el Acto V, ocurre realmente la transformación en el personaje de Emilia. Esta elige su relación con Desdémona por encima de la relación matrimonial que tiene con Yago. Después de que Otelo mata a Desdémona y este decide confesar ante los senadores venecianos por qué lo hizo, Emilia decide también exponer su propia culpa y decir la verdad sobre los planes de su esposo. Frances Dolan, en su texto “Revolutions, Petty Tyranny, Murderous Husband” señala que Emilia logra desentrañar las dos tramas de la historia que Yago ha unido, ella elige su rol

<sup>240</sup> Bate, Jonathan y Eric Rasmussen. *op. cit.* p. 6981 (Edición Ebook) [Los resaltados son míos]

<sup>241</sup> Definición de acuerdo con el diccionario Merriam-Webster: following one's own capricious, wanton, or depraved inclinations : UNGOVERNABLE”.

<sup>242</sup> Packer, Tina. *op. cit.* p. 355.

como sierva leal por encima de aquel de esposa e identifica a Yago como traidor. Otelo es un tirano en lo doméstico y Desdémona es víctima de ambos: “While Emilia bravely chooses among competing alliances, identifies conspiracies, and places blame, the two distinct plots — of petty treason and domestic tyranny— remain in tension”.<sup>243</sup> Este es un momento tanto de *oralidad* como de *agencia* destacadas en el que confiesa haber robado el pañuelo de Desdémona, confirmando su inocencia:

EMILIA: Twill out, ’twill out. I peace?  
No, **I will speak as liberal as the north:**  
Let heaven and men and devils, let them all,  
All, all, cry shame against me, **yet I’ll speak.**

IAGO: Be wise, and get you home.

EMILIA: I will not.  
*[Iago threatens to stab Emilia]*

GRATIANO: Fie, your sword upon a woman?

EMILIA: O thou dull Moor! That handkerchief thou speak’st of  
I found by fortune and did give my husband,  
For often, with a solemn earnestness —  
More than indeed belonged  
to such a trifle —  
He begged of me to steal’t.

IAGO: **Villainous whore!**

EMILIA: She give it Cassio? No, alas! I found it,  
And I did give’t my husband.

IAGO: **Filth, thou liest!**

EMILIA: By heaven, I do not, I do not, gentlemen.  
O murd’rous coxcomb! What should such a fool  
Do with so good a wife?

OTHELLO: Are there no stones in heaven  
But what serves for the thunder?— Precious villain!  
*[He runs at Iago but is disarmed; Iago stabs Emilia]*

GRATIANO: The woman falls: sure, he hath killed his wife. (5.2 249-271)<sup>244</sup>

Como se puede observar, Emilia enfatiza su capacidad de expresarse verbalmente al decir “I will speak as liberal as the north” y, de nuevo, “yet I’ll speak”. Desdémona al morir le ha

---

<sup>243</sup> Chedgzoy, Kate. *Shakespeare, Feminism and Gender: Contemporary Critical Essays*. Palgrave Macmillan, 2008. p. 207

<sup>244</sup> Bate, Jonathan y Eric Rasmussen. *op. cit.* p. 7044-7045 (Edición Ebook) [Los resaltados son míos]

encomendado que limpie su imagen: lo único que puede hacer su dama de compañía en este momento es hablar. Por otra parte, al ser asertiva, Yago de inmediato la califica como “villanous whore” y “flith”, generando esta dicotomía entre bien y mal en las mujeres de la tragedia que se señaló con anterioridad en 2.3.5. Emilia de inmediato se convierte en una ramera por desafiar la autoridad de Yago, al igual que Desdémona en su momento, cuando la acusa Otelio. Kay Stanton menciona en su texto “Made to write ‘**whore**’ upon?”:

In *Othello*, the culturally prescribed sexual roles for women of virgin, wife, and **whore**, represented respectively by Desdemona, Emilia, and Bianca, are revealed to be a social artifice that easily collapses into belief in **whorishness** as all women’s true and essential nature. That belief, however, is continually demonstrated by the accusations’ contexts to be a perverse projection from diseased male imaginations, with nothing to do with either the realities of the women’s attitudes about themselves or the facts of their behavior.<sup>245</sup>

Cabe mencionar que la *agencia* de Emilia no es aquella en la cual ella ejerce un acto transformador; es decir, ella no es quien lleva a cabo las acciones determinantes en la trama. Sin embargo, su *agencia* y su oralidad en este fragmento, aunque de manera indirecta, son definitorias para la resolución del conflicto, aunque esto le termine costando la vida. Por ello Emilia se puede considerar como una heroína caída. La decisión que toma al final de *Othello* expone a Yago y causa su muerte, pero es un acto superior de sororidad con Desdémona.

Anteriormente, se mencionó que ninguna de las dos mujeres logra sobreponerse a la *estructura patriarcal* que la confina. Del mismo modo, esto se debe, como menciona Ruth Vanita, a que también influye el hecho de que los asuntos del matrimonio se consideraban aparte de los asuntos sociales, es decir, fuera de las normas que rigen a los individuos uno a uno. Es el sistema el que permite que las muertes de Desdémona y Emilia ocurran:

My argument is that Desdemona and Emilia die similar deaths for similar reasons. In each case, the death blow is struck by one particular individual, but it is made possible by the collusion of a number of others who act on the assumption that husband-wife relations are governed by norms different from those that govern other human relations. These men, who spontaneously intervene to save a man from another man's violence, remain ineffectual, albeit deploring, spectators of the escalating violence inflicted by husband on wife. Their failure to intervene and prevent what they deplore is the crucial cause of Desdemona's and Emilia's deaths, insofar as an intervention to save these lives is dramatically presented as viable and possible.<sup>246</sup>

<sup>245</sup> Callaghan, Dymphna. *A Feminist Companion to Shakespeare*. Wiley Blackwell, 2016. p. 115.

<sup>246</sup> Vanita, Ruth. “‘Proper’ Men and ‘Fallen’ Women: The Unprotectedness of Wives in *Othello*.” *JSTOR*, vol. 34, no. 2, 1994. p. 342.

Por lo tanto, a Emilia no la mata Yago solamente, al igual que a Desdémona no la mata Otelos solamente. Los otros hombres presentes, al no actuar, crean el espacio en el cual un hombre puede matar a su esposa. En el caso de los dramas de la época, esto se debía principalmente a que la mujer muy probablemente resultaría ser adúltera. Desdémona, aunque inocente, es acusada de ello. Emilia es distinta, ya que la infidelidad es de otro carácter, como señala Vanita:

Emilia's death at her husband's hands is again attributable to the onlookers' nonintervention. This is one of the rare cases where wife-murder is represented as occurring because Emilia is "unfaithful" not sexually but mentally. She breaks faith with Iago by choosing to be loyal to Desdemona rather than to him. The dramatic presentation of the two murders as parallels sharply undercuts the dominant ideology that legitimized the murder of an adulterous wife.<sup>247</sup>

Por supuesto, existe aquí un comentario sobre la *sexualidad* y la castidad muy evidente que no solo está presente en las obras de Shakespeare sino en los dramas de esta temporalidad.

En conclusión, Emilia es un personaje vanguardista por sus expresiones sobre la sexualidad femenina y, claro, la priorización que da a la relación que tiene con Desdémona y su violación del contrato matrimonial. A. C. Bradley afirma: "From the moment of her appearance after the murder to the moment of her death she is transfigured; and yet remains perfectly true to herself... She is the only person who utters for us the violent emotions which we feel together with those tragic emotions which she does not comprehend".<sup>248</sup> Emilia permanece como un personaje auténtico por su capacidad de regresar a su esencia, a pesar de haber cometido un grave error y haber traicionado a Desdémona.

Después de haber analizado las características de Emilia y cómo se vincula con los otros personajes, en la siguiente sección se ahondará en el monólogo de Emilia que es objeto de esta investigación y que ocurre en la última escena del Acto IV.

### 5.3.2 "But I do think it is their husbands' faults..."

Al conocer al personaje de Emilia, y las características que lo definen, es posible en esta sección efectuar un análisis del monólogo "But I do think it is their husbands' faults". En primera instancia, lo primero que se destaca es que, aunque coincide con los de Lady Macbeth y Cleopatra en algunos aspectos temáticos de género, este es uno en el que se contrastan de

---

<sup>247</sup> Vanita, Ruth. *op. cit.* p. 343.

<sup>248</sup> Bradley, A. C. *Shakespearean Tragedy*. Prabhat Prakashan, 2021. p. 107.

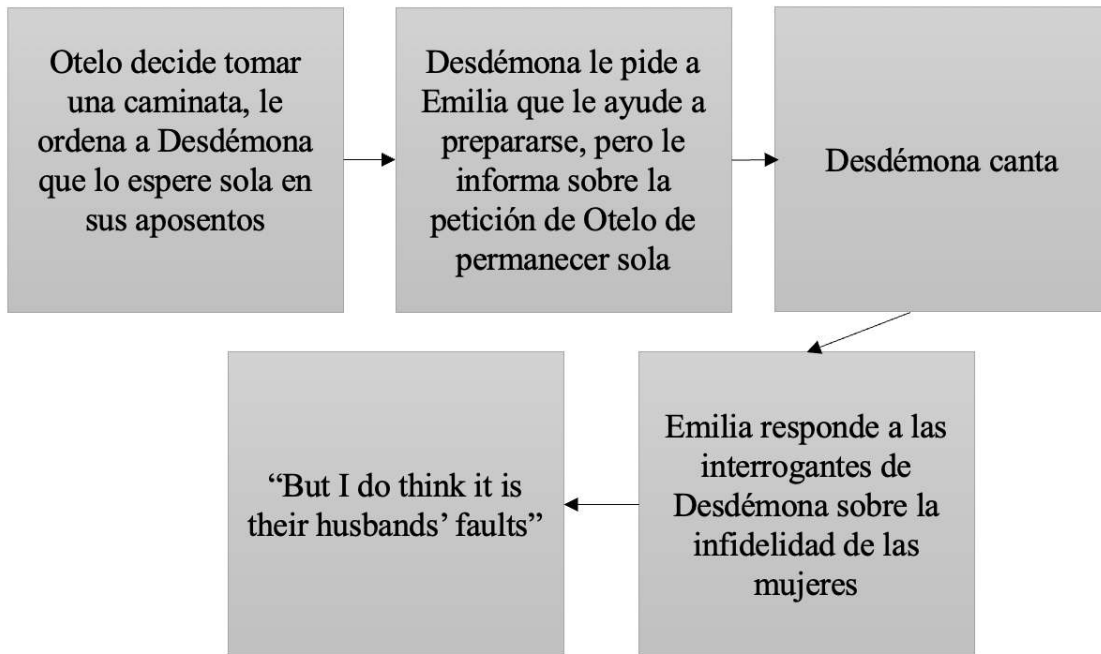
manera contundente los *roles de género* dentro de la *estructura patriarcal* propia de *Othello*. Se afirma que es un monólogo, y no un soliloquio, porque Emilia al emitirlo lo hace para un espectador dentro de la misma escena; el propósito es completamente expositivo y parte de un argumento inicial. Este tiene lugar casi al final de la tercera escena, la última del cuarto acto de *Othello*:

But I do think it is their husbands' faults  
 If wives do fall. Say that they slack their duties  
 And pour our treasures into foreign laps,  
 Or else break out in peevish jealousies,  
 Throwing restraint upon us, or say they strike us,  
 Or scant our former having in despite:  
 Why, we have galls, and though we have some grace,  
 Yet have we some revenge. Let husbands know  
 Their wives have sense like them: they see and smell,  
 And have their palates both for sweet and sour,  
 As husbands have. What is it that they do  
 When they change us for others? Is it sport?  
 I think it is. And doth affection breed it?  
 I think it doth. Is't frailty that thus errs?  
 It is so too. And have not we affections,  
 Desires for sport, and frailty, as men have?  
 Then let them use us well: else let them know,  
 The ills we do, their ills instruct us so. (4.3.89-106)

Se sigue el mismo procedimiento que en 5.2.2. Este inicia con la identificación del *hablante*, que en este caso es Emilia y de quien ya se han descrito sus rasgos principales en el apartado anterior. El *oyente* por su parte es Desdémona, puesto que, al salir los otros personajes de la escena, estas dos mujeres permanecen solas. También se debe destacar que la jerarquía existente entre Emilia y Desdémona resalta este momento de *oralidad* para la primera. Incluso aunque tengan un momento de intimidad, el hecho de que Emilia comparta su opinión sobre la situación de las cosas para las mujeres es significativo dado que su jerarquía es menor.

La *ocasión*, al igual que ocurre con Cleopatra, es una serie de eventos que dan como resultado el monólogo. Al iniciar la escena, Otelo, Ludovico y Desdémona se encuentran juntos. Otelo decide caminar y le pide a Ludovico que lo acompañe. Emilia y Desdémona se quedan solas y conversan sobre las actitudes que Otelo ha tenido con ella. Este monólogo es definitorio al final del acto IV porque es el último momento en el que podemos observar la interacción de ambas mujeres antes de que Otelo asesine a Desdémona. En la **Figura 10** se detallan los eventos de la escena que llevan a la emisión por parte de Emilia:





**Figura 10.** Secuencia de eventos previos que dan ocasión al monólogo “But I do think it is their husbands’ faults” (Acto 4, escena 3)

Para Emilia, lo que desencadena este momento es que Desdémona la cuestione sobre si sería infiel a Iago. Desdémona se encuentra ya alterada por los episodios de celos previos de su esposo, y se cuestiona si hay mujeres que también son infieles. Aquí, se utilizan también dos *estereotipos de género*: los hombres son infieles a sus esposas, las mujeres no. Posteriormente, Desdémona afirma que ella jamás sería infiel, mientras que Emilia, aunque disfraza esta afirmación, sí lo sería. Después, recalca también que otras mujeres también lo harían, pero que es una consecuencia de los actos de sus esposos.

Este es el primer parlamento del monólogo “But I do think it is their husbands’ faults / If wives do fall.” En todo el discurso de la obra, la estructura patriarcal establece que las mujeres “infieles” merecen ser castigadas, y lo son. Sin embargo, este es uno de los únicos momentos en los que existe un cuestionamiento de este sistema, y Emilia es quien lo lleva a cabo. ¿De quién es realmente la culpa la infidelidad? Al colocar la responsabilidad en los esposos, desafía la estructura preestablecida. Después la frase “If wives do fall” se puede leer de dos maneras: caer en el pecado de la infidelidad o hacer referencia a la muerte de las esposas, castigadas por su infidelidad. Hay que recordar que esta frase la utiliza Gratiano en la escena donde Iago asesina a Emilia (Ver 5.3.1): “The woman falls”. Este caer puede significar “morir” a causa de sus actos, o de la creencia de que se han cometido estos actos, en el caso de Desdémona:

The ultimate irony in the play's representation of male-female relations is the fact that two women accused by their husbands of “falling” morally, actually fall not morally but physically, before our eyes, felled by those morally “fallen” husbands’ hands and, symbolically, by the male-dominated society which endorses the murder of supposedly fallen women.<sup>249</sup>

Enseguida, se cuestiona otro *estereotipo de género* con “Say that they slack their duties / And pour our treasures into foreign laps”. Emilia subvierte la creencia “las esposas deben complacer a sus maridos” y en su lugar se pregunta “¿qué ocurre si ellos no nos complacen a nosotras?”. La insinuación de la *sexualidad* en este parlamento es clara. La mujer puede también ejercer su *sexualidad*. Del mismo modo, presenta una idea de equidad, si ellos son infieles, ¿por qué ellas no? Por otra parte “And pour our treasures into foreign laps” hace referencia también al orgasmo masculino y a la infidelidad de los esposos.

Emilia sugiere una crítica directa al personaje de Otelo con “Or else break out in peevish jealousies, / Throwing restraint upon us, / or say they strike us, / Or scant our former having in despite”, puesto que son actitudes que ya ha tenido él con su esposa: escenas de celos y de violencia física en la primera escena del Acto IV. Posteriormente, realiza también una crítica al sistema de dominación económico que existe con “Or scant our former having in despite” es decir, les retiran el dinero a las mujeres solo por el gusto de poder hacerlo.

Otra forma en la que Emilia aboga por la igualdad de las mujeres es equiparar su existencia con la de los hombres y su capacidad de agencia al ejercer la venganza: “Why, we have galls, and though we have some grace, / Yet have we some revenge. Let husbands know / Their wives have sense like them: they see and smell, / And have their palates both for sweet and sour, / As husbands have”. Es trascendental para la presencia de Emilia en estos parlamentos igualar a mujer y hombre en cuanto a sus cualidades y defectos, a pesar de los roles preestablecidos que estos ocupan.

Luego de haber establecido la premisa de la igualdad entre hombres y mujeres, continúa con este argumento para justificar la posibilidad de la infidelidad femenina. Primero, evalúa las razones por las que los hombres son infieles en “What is it that they do / When they change us for others? Is it sport? / I think it is. And doth affection breed it? / I think it doth. Is’t frailty that thus errs? / It is so too.” Ellos engañan por diversión, atracción física y debilidad. Las mujeres sufren de estas mismas pasiones: “And have not we affections, / Desires for sport, and frailty, as men have?”. Puede parecer que Emilia está manchando la imagen femenina, al ir en

---

<sup>249</sup> Vanita, Ruth. *op. cit.* p. 352.

contra de los valores que se asocian con ella, recato, silencio y fidelidad. No obstante, está dotando a la mujer de la capacidad para decidir y de actuar igual que hacen los hombres, y este es un acto de *agencia* por parte de este personaje. Finalmente, irónica justifica con ironía las acciones de las mujeres infieles mencionando que solo se basan en el ejemplo de sus esposos “Then let them use us well: else let them know, The ills we do, their ills instruct us so.”

Este monólogo, como ya se destacó, es uno en el que los roles de género y los estereotipos de género, tanto masculinos y femeninos, están en un diálogo y juego constante. Lo que más destaca de la presencia de este monólogo es que, a pesar de su aparición, ninguno de los dos personajes femeninos podrá subvertir la estructura patriarcal. Emilia hace un intento, pero le cuesta la vida.

Dado que ya se desentrañaron los detalles de género intrínsecos del texto fuente, es posible llevar a cabo la comparación de las traducciones al español de este y realizar el etiquetado conforme a la metodología preestablecida.

### 5.3.3 Análisis al español de las traducciones del monólogo de Emilia

Al conocer al personaje de Emilia, los vínculos que tiene con otros personajes de *Othello*, así como los elementos más relevantes de género en el monólogo “But I do think it is their husbands’ faults”, se puede realizar una crítica de traducciones comparando las tres versiones al español de este. Para ello, se utiliza el mismo sistema descriptivo que en el apartado 5.2.3 en el que se identifican las transformaciones en alguna de las tres traducciones y luego esta se contraponen a las estrategias traductoras de las otras dos. Para ello, se recurre a la **Tabla 9** como referencia visual del etiquetado y contraste.

La antesala al análisis contrastivo es dedicar un espacio a presentar los paratextos que se vinculan con cada una de las traducciones y la información que aportan que pueda respaldar las decisiones traductoras presentes en estos monólogos en español. De inicio, la traducción de Luis Astrana Marín contiene las notas originales del traductor, pero el prólogo no está escrito por él, sino por Vicente Molina Foix. Por tanto, no se cuenta con ninguna información adicional sobre el proceso o las decisiones de traducción. Sin embargo, aunque el prólogo es corto en extensión, Molina Foix dedica una sección a Emilia y su monólogo que rescato a continuación:

Su brillante perorata en la escena final del acto IV nos muestra su compleja personalidad de una mujer atada al marido, pero no sumisa, descorazonada, escéptica, y hasta mordaz en su juicio sobre los protocolos del matrimonio. Desdémóna acaba de cantar la amarga “canción del sauce”, e inquiere a su dama de compañía si en efecto hay mujeres capaces, como en la copla, de

responder con la infidelidad a sus esposos infieles. “Ya creo que las hay”, le objeta Emilia, y en el subsiguiente diálogo se ve la brillante definición contrastada que Shakespeare hace de sus caracteres; cuando Desdémona jura, ante la luz del cielo, que ella nunca cometería una infidelidad, Emilia se muestra al replicarle tan ingeniosa como su propio marido [...]

*La tragedia de Otelo* de María Enriqueta González Padilla sí incluye el prólogo de su autoría, además de las notas de la traductora. En este se detalla la fuente en la cual se basó Shakespeare para esta tragedia, el texto de Giovanni Batista Giraldi, “Cinthio”, la trama y los personajes. Dentro del análisis de personajes se dedica también brevemente una reflexión sobre la última escena del acto IV y el monólogo de Emilia:

Haré notar finalmente cuán eficaz es la última escena del acto IV en acercar a las dos mujeres. En ella, Emilia, haciendo sus oficios de desatar el peinado o de desabrochar el vestido de Desdémona, se porta como lo haría una madre con su hija. La canción del sauce, indebidamente suprimida en muchas representaciones, crea una atmósfera de melancolía hogareña totalmente libre de sensiblería, y su tema de amor desgraciado conduce suavemente a la conversación en que Emilia, con gran realismo, habla de los hombres y de su falta de consideración de sus esposas, en tanto que Desdémona confirma su adhesión a sus ideales de lealtad por encima de todo. Y pues ella es la que se lleva la palma en el desenlace de la obra, bien puede decirse que la tragedia de Otelo es una obra feminista en el mejor sentido de la palabra.<sup>250</sup>

Vale la pena notar que este es el único de los tres paratextos que menciona alguna cuestión de género, o de feminismo, al momento de introducir la *ocasión* del monólogo estudiado.

La traducción de *Otelo* de Ángel Luis Pujante incluye, como en los casos de sus dos otras traducciones estudiadas en esta investigación, un capítulo introductorio donde habla sobre el carácter de la obra, y principalmente sobre los personajes de Otelo y Iago. Se debe mencionar que no se dedica realmente espacio a los personajes femeninos de Desdémona y Emilia, salvo en relación con los masculinos. Finalmente, se incluye la bibliografía consultada y algunas aclaraciones de estilo a la traducción que no repercuten en cuestiones de género. Asimismo, se incluyen las notas de traductor a pie de página.

Para dar inicio al análisis, recordemos las dos lecturas del parlamento “But I do think it is their husband’s faults if wives do fall”: el pecado y la muerte de las esposas al ser infieles. Las traducciones de MEGP y de ALP realizan adaptaciones culturales al cerrar la interpretación al verbo “pecar” y pierden la lectura del presagio de la muerte de Desdémona en este pasaje,

---

<sup>250</sup> Shakespeare, William y María Enriqueta González Padilla (traductora). *La tragedia de Otelo, el moro de Venecia*. UNAM, 2016. p. 26.

aparte de la imagen de la “mujer caída”. LAS la mantiene por medio de una traducción literal: “Pero yo creo que cuando las mujeres caen, la falta es de sus maridos”.

Se observa una censura por parte de Pujante en el siguiente parlamento al traducir “Say they slack their duties”. Hay que recordar que este parlamento tiene una fuerte carga sexual y que representa un momento de oralidad para el personaje de Emilia. Pujante lo traduce como “o no cumplen” haciendo una omisión de la parte de los deberes (sexuales) y también censurando esta lectura. Los otros dos traductores lo resuelven respectivamente como “Aflojan el cumplimiento de sus deberes” para MEGP y “no cumplen con sus deberes”, para LAS. Ambos sostienen el ejercicio de sexualidad en esta emisión.

Cuando ALP traduce “And pour our treasures into foreign laps” lleva a cabo una asociación estereotípica no presente en el texto fuente. Su solución es “lleanan otras faldas de tesoros que son nuestros”. La lectura es válida, aunque, en mi opinión, heteronormada, que no es un aspecto que se analiza en esta investigación. Sin embargo, la realidad es que explicita con “faldas” la presencia de otras mujeres. MEGP lo resuelve utilizando “y van a derramar nuestros tesoros en los regazos extraños”. Astrana Marín también utiliza el mismo sustantivo: “vienen nuestros tesoros en regazos extraños”. Ambos evitan la asociación estereotípica y dejan esta labor al público o a los lectores.

TEXTO FUENTE	Traducción de Luis Astrana Marín (LAS)
<p>But I do think it is their husbands' faults                      If wives do fall. Say that they slack their duties                      And pour our treasures into foreign laps,                      Or else break out in peevish jealousies,                      Throwing restraint upon us, or say they strike us,                      Or scant our former having in despite:                      Why, we have galls, and though we have some grace,                      Yet have we some revenge. Let husbands know                      Their wives have sense like them: they see and smell,                      And have their palates both for sweet and sour,                      As husbands have. What is it that they do                      When they change us for others? Is it sport?                      I think it is. And doth affection breed it?                      I think it doth. Is't frailty that thus errs?                      It is so too. And have not we affections,                      Desires for sport, and frailty, as men have?                      Then let them use us well: else let them know,                      The ills we do, their ills instruct us so. (4.3.89-106)</p>	<p>Pero yo creo que cuando las mujeres caen, la falta es de sus maridos, pues o no cumplen con sus deberes y vienen nuestros tesoros en regazos extraños, o estallan en celos mezquinos, imponiéndonos sujeciones; o nos pegan y reducen por despecho nuestro presupuesto acostumbrado. ¡Pardiez!, tenemos hiel, y aunque poseamos cierta piedad, no carecemos de espíritu de venganza. Sepan los maridos que sus mujeres gozan de sentidos como ellos: ven, huelen, tienen paladares capaces de distinguir lo que es dulce de lo que es agrio, como sus esposos. ¿Qué es lo que procuran cuando nos cambian por otras? ¿Es placer? Yo creo que sí. ¿Es el</p>

	<p>afecto lo que les impulsa? <b>Creo que sí también.</b> ¿Es <b>elis</b> la fragilidad, que así desbarata? Creo también que es esto. ¿Y es que no tenemos nosotras afectos, deseos de placer y fragilidad <b>como tienen los hombres?</b> Entonces que nos traten bien, o sepan que el mal que hacemos <b>son ellos quienes nos lo enseñan.</b><sup>251</sup> <b>m.voz</b></p>
<p><b>Traducción de Ma. Enriqueta González P. (MEGP)</b></p> <p>Mas pienso que la culpa es del marido <b>ada</b> si peca la mujer.</p> <p>Aflojan en el cumplimiento de sus deberes y van a derramar nuestros tesoros en los regazos extraños, o estallan en mezquinos celos y nos sujetan, o nos golpean o nos escatiman el gasto por despecho, Sentimos resentimiento y <b>aunque somos buenas adr</b> a veces nos vengamos. Que sepan los maridos que las esposas tienen como ellos sentidos: ven y huelen y tienen paladar para lo agrio y lo dulce igual que ellos. Al cambiarnos por otras, ¿qué es lo que hacen? ¿No es deleite? <b>Así lo considero. elis</b> ¿Y la pasión lo nutre? <b>Creo que sí. elis</b> ¿Los rinde su flaqueza? Sí, también. ¿Y no tenemos nosotras apetitos, flaquezas y pasiones <b>cual los hombres?</b> Pues que nos traten bien o de otro modo</p>	<p><b>Traducción de Ángel-Luis Pujante (ALP)</b></p> <p>Mas creo que si pecan las mujeres la culpa es de los <b>ada</b> maridos: <b>o no cumplen</b> y <b>llenen otras faldas de ac/red/om, cens asoc</b> tesoros que son nuestros, o les entran unos celos sin sentido y nos tienen encerradas; o nos pegan, o nos menguan el dinero por despecho. Todo esto nos encona y, <b>si nuestro es el perdón,</b> nuestra es la venganza. Sepan los maridos que sus mujeres tienen sentidos como ellos; que ven, huelen y tienen paladar para lo dulce y lo agrio. ¿Qué hacen cuando nos dejan por otras? ¿Gozar? <b>Creo que sí.</b> ¿Los mueve el <b>elis</b> deseo? <b>Creo que sí.</b> ¿Pecan por flaqueza? Creo que <b>elis</b> también. Y nosotras, ¿no tenemos deseos, ganas de gozar y flaquezas <b>como ellos?</b> <b>ac/red/om</b> Pues que aprendan a tratarnos o, si no, que sepan que todo nuestro mal <b>es el mal que nos enseñan.</b><sup>253</sup> <b>m.voz</b></p>

<sup>251</sup> Shakespeare, William y Luis Astrana Marín (traductor). *Otelo*. Alianza editorial, [1934] 2012. p. 198.

<sup>253</sup> Shakespeare, William y Ángel-Luis Pujante (traductor). *Otelo*. Austral, [1991] 2020. p.3157-3158 [Edición Kindle]

los males que hacen <b>sírvenos de ejemplo</b> . <sup>252</sup>	
---	--

**Tabla 9.** Traducciones del monólogo “But I do think it is their husbands’ faults” con el etiquetado derivado de la metodología de análisis propuesta en esta investigación.

Un poco más adelante ocurre una adición de rol de género en la versión al español del monólogo de González Padilla cuando utiliza “aunque somos buenas” para traducir “and though we have some grace”. Veamos las traducciones de ALP y LAS. El primero la traduce como “si nuestro es el perdón”, mientras que el segundo utiliza “aunque poseemos cierta piedad”. No obstante, MEGP asocia a ser mujer con “ser buena” y ahí es donde ocurre la estereotipación en su traducción.

Brevemente, se menciona otra ocasión de heteronormatividad en todas las traducciones de “When they change us for others?”. Todas las traducciones utilizan la palabra “otras” en femenino para traducir “others”. Por la naturaleza de la lengua es inevitable el marcaje de género al utilizar el pronombre “otro”. Este detalle se menciona como un aspecto a reflexionar, aunque no es posible definirlo dentro de la metodología empleada en esta tesis.

Después, ocurre una serie de elipsis por parte de todos los traductores. El texto fuente, dice “Is it sport? / **I think it is**. And doth affection breed it? **I think it doth**. Is’t friality that thus errs?”. En las partes resaltadas, Shakespeare sostiene el uso del pronombre personal en ambas ocasiones. Ahora, en las traducciones todas lo eliden con la excepción de Luis Astrana Marín quien lo utiliza la primera vez que aparece: “¿Es placer? **Yo creo que sí**. ¿Es el afecto lo que les impulsa? **Creo que sí también**.” La traducción de MEGP utiliza “¿No es deleite? **Así lo considero** ¿Y la pasión lo nutre? **Creo que sí**”. Con una estrategia similar, Pujante emplea: “¿Gozar? **Creo que sí**. ¿Los mueve el deseo? **Creo que sí**”. Se toma con cautela la presencia de esta transformación porque es naturaleza de la lengua, elidir el sujeto para evitar repeticiones innecesarias. Lo que es cierto es que el emplearlo añade oralidad al personaje y la solución de Astrana Marín de utilizar el pronombre personal “yo”, al menos en la primera ocasión también le da presencia a su individualidad. Emilia está expresando su perspectiva individual sobre lo que Desdémona le ha preguntado. El uso de los pronombres personales en el texto fuente lo enfatiza.

La última transformación que se observó en las traducciones al español de este monólogo fue una modificación en la voz gramatical que efectúan tanto ALP como LAS en el parlamento final del monólogo “their ills instruct us so”. En la traducción de MEGP se

<sup>252</sup> Shakespeare, William y María Enriqueta González Padilla (traductora). *La tragedia de Otelo, el moro de Venecia*. UNAM, 2016.

mantiene el uso de voz gramatical y de sujeto presente en el original: “los males que hacen sirvenos de ejemplo”. En esta primera traducción el foco de la oración es que los males instruyen a las mujeres. Ahora veamos cómo cambia esto en las otras dos. Primero, la de Luis Astrana Marín cambia el sujeto a los hombres: “son ellos quienes nos lo enseñan”. La de Ángel-Luis Pujante igualmente utiliza este sujeto: “es el mal que nos enseñan”. La importancia de este cambio recae en que el sujeto son las mujeres en el texto fuente y el cambio de sujeto a los hombres resta la presencia de ellas y por supuesto su capacidad de agencia para igualar las acciones masculinas.

Para concluir esta sección se presenta en la **Tabla 10** una síntesis de las transformaciones halladas en las tres traducciones al español del monólogo de Emilia. A diferencia de los otros dos monólogos analizados, aquí también se encontraron dos ocurrencias de heteronormatividad que no se incluyen en la tabla, pero que se mencionan por también resultar de interés, dado que esta se encuentra dentro de la rama de las estructuras patriarcales.

<b>Síntesis analítica de las transformaciones observadas en las traducciones al español de “But I do think it is their husbands’ faults” de <i>Othello</i></b>			
<b>Transformaciones en cuanto a los estereotipos de feminidad asignados a los PF</b>			
	Luis Astrana Marín	Ma. Enriqueta G. P.	Ángel-Luis Pujante
Adición de roles de género (adr)		1	
Modulación (mod)			
Asociación estereotípica (asoc)			1
<b>Transformaciones en cuanto a los dispositivos de nulificación de los PF</b>			
	Luis Astrana Marín	Ma. Enriqueta G. P.	Ángel-Luis Pujante
Acortamiento, reducción u omisión (ac/red/om)			1 *
Elipsis (elis)	1	2	2
Modificación en la voz gramatical (m.voz)	1		1
Modificaciones en los verbos (m.ver)			
<b>Transformaciones en cuanto a las estructuras patriarcales que rodean a los PF</b>			
	Luis Astrana Marín	Ma. Enriqueta G. P.	Ángel-Luis Pujante
Genérico masculino (genmasc)			



Femenino diferenciado (femdif)			
Censura (cens)			1*
Adaptación cultural (ada)		1	1

**Tabla 10.** Síntesis analítica de la cantidad de transformaciones observadas en las traducciones al español del monólogo “But I do think it is their husbands’ faults”.

La traducción de Astrana Marín presenta transformaciones solo en cuanto a los dispositivos de nulificación del personaje femenino, en específico la elipsis y modificación de la voz gramatical. En esta misma línea, María Enriqueta González Padilla también introduce elipsis, y esta se consolida como la transformación más recurrente en este monólogo, aparte de una transformación en cuanto a las estructuras patriarcales que rodean al personaje femenino, la adaptación cultural. En la traducción de Ángel-Luis Pujante se halló mayor cantidad de transformaciones, y predominan aquellas en que se nulifica al personaje femenino por medio de omisiones, elipsis y modificaciones en la voz gramatical. Tal como ocurrió en el monólogo de Macbeth, la instancia de censura se contabiliza como una y se presenta con asterisco, el cual se replica en la fila de adición, reducción u omisión, dado que esta transformación puede pertenecer a ambas categorías. También existe la aparición de asociación estereotípica y adaptación cultural en la traducción de este último.

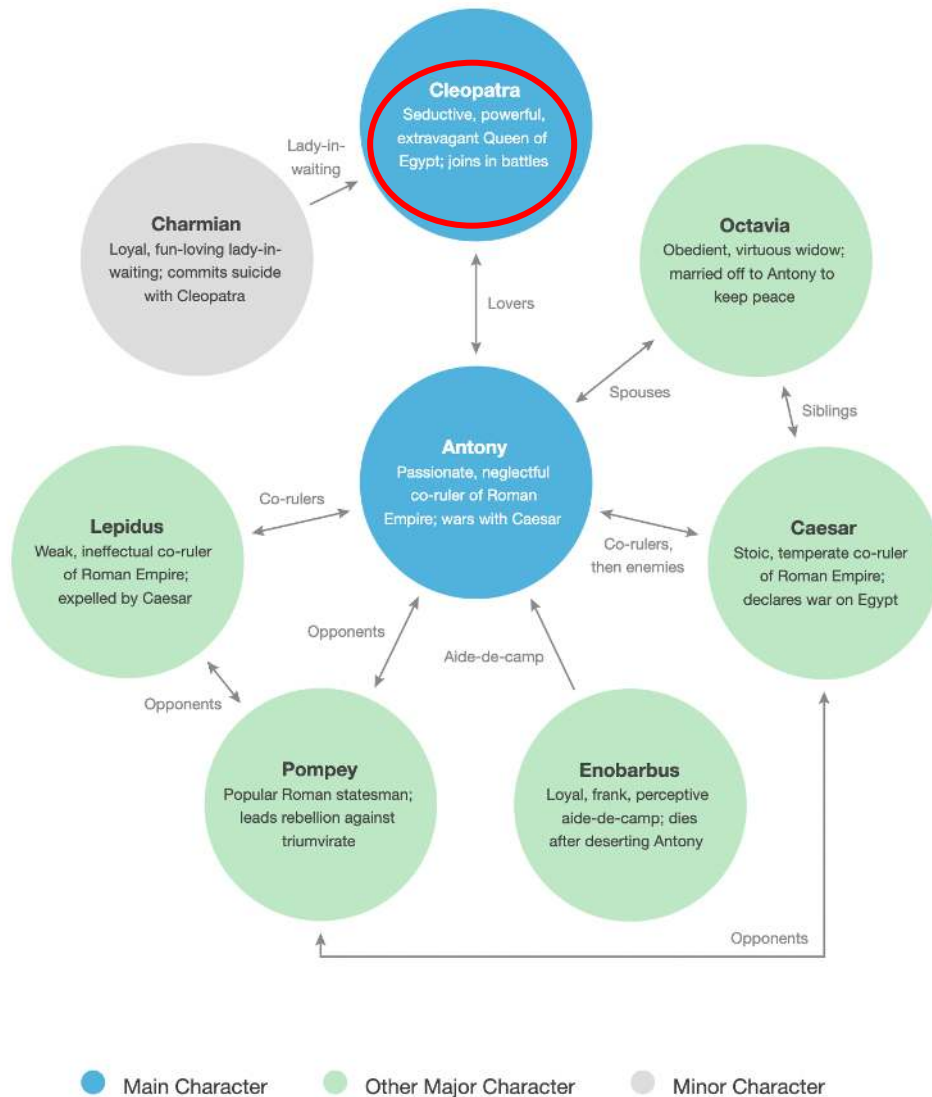
## 5.4 Análisis del monólogo de *Antony and Cleopatra*

### 5.4.1. Cleopatra en el contexto de la obra

Give me my robe, put on my crown: I  
have  
Immortal longings in me.  
Cleopatra, *Antony and Cleopatra*  
(5.2.316-317)

Cleopatra difiere de Emilia y Lady Macbeth en un aspecto fundamental: ocupa una posición social y mantiene una jerarquía como reina de Egipto que le atribuye posibilidades y, de inmediato, una *presencia* superior a los otros personajes femeninos que se analizaron con anterioridad. Coronada a los 18 años, Cleopatra reinó en un periodo en el que los hombres tenían control sobre las mujeres y estas no eran merecedoras de ningún título. De inicio, esto la convierte en una excepción dentro de la estructura patriarcal en la que se desarrolla. Como se muestra en la **Figura 11**, Cleopatra tiene relación con Charmian, quien es su dama de

compañía, y Antonio, que es su amante en el momento en el que ocurre la obra. Antonio, por su parte, gobierna el imperio romano dentro del triunvirato<sup>254</sup> con Lépido y César Octavio.



**Figura 11.** Mapa conceptual de las relaciones existentes entre los personajes presentes en *Antony and Cleopatra* que incluye las características principales de los mismos y los diferencia por color de acuerdo con su importancia en la obra. [Imagen tomada de la edición Coursehero<sup>255</sup>] [El resalte en círculo rojo es mío]

Es notable que, en la construcción del personaje de Cleopatra, gran parte de la imaginación que la rodea proviene de los parlamentos y la información que se obtiene de lo que

<sup>254</sup> Forma de gobierno en la que lideran tres personas. El triunvirato al que se hace referencia en *Antony and Cleopatra* fue el segundo, que tuvo lugar del año 43 a. C. al 38 a. C. en el que gobernaron Marco Antonio, César Octavio y Marco Emilio Lépido. Marco Antonio dominaba los territorios del este y el norte de África, Lépido se concentró en España y a César Octavio correspondían los territorios europeos, específicamente Roma y sus alrededores.

<sup>255</sup>“Antony and Cleopatra Character Map.” *Course Hero*, <https://www.coursehero.com/lit/Antony-and-Cleopatra/character-map/>.

otros dicen a su respecto o de la forma en que la describen. Existe una volatilidad en la percepción de Cleopatra que va desde una simple meretriz hasta la encarnación de la diosa Isis. En la primera escena de la tragedia, Shakespeare proporciona información sobre la imagen que tienen los soldados romanos de ella, donde comentan sobre los sentimientos de Marco Antonio y la situación en Alejandría:

Nay, but **this dotage of our general's**  
 O'erflows the measure: those his goodly eyes,  
 That o'er the files and musters of the war  
 Have glowed like plated Mars, **now bend, now turn**  
 The office and devotion of their view  
**Upon a tawny front.** His captain's heart,  
 Which in the scuffles of great fights hath burst  
 The buckles on his breast, reneges all temper  
**And is become the bellows and the fan**  
**To cool a gipsy's lust.**  
*[Flourish. Enter Antony, Cleopatra, her Ladies [Charmian and Iras], the Train, with Eunuchs fanning her]*  
 Look where they come:  
 Take but good note, and you shall see in him  
**The triple pillar of the world transformed**  
**Into a strumpet's fool.** Behold and see. (1.1.13)<sup>256</sup>

En principio se hace referencia al afecto de Marco Antonio, “this dotage of our general's”, que se califica de inicio como una infatuación, y por lo tanto irracional, lo cual cuestiona el juicio del general romano. Por otra parte, se habla de cómo sus ojos, que se equiparan a los de Marte, ahora enfocan su atención en una mujer de piel oscura. Aquí, evidentemente también hay un comentario racial y despreciativo sobre Cleopatra. Además, se comenta abiertamente la *sexualidad* de ella en “And is become the bellows and the fan to cool a gipsy's lust”. Dado que Cleopatra ha tenido una relación anterior con César, y al ser abierta al respecto de su sexualidad, se describe como una mujer de moral relajada por los otros personajes masculinos. Después, nuevamente vemos la crítica hacia el efecto que tiene la relación entre Marco Antonio y Cleopatra en el primero: “The triple pillar of the world transformed into a strumpet's fool”. “Triple pillar” hace referencia al triunvirato que ya se mencionó anteriormente, y después “into a strumpet's fool” es decir, él, quien es un hombre de alta presencia, queda sujeto a ella: “the idea of Cleopatra being a whore who has seduced the noble Antony away from his honorable self has been the picture presented, by academics and theatre directors alike”.<sup>257</sup> Como se puede

<sup>256</sup> Bate, Jonathan y Eric Rasmussen. *op. cit.* p. 7141 (Edición Ebook) [Los resaltados son míos]

<sup>257</sup> Packer, Tina. *op. cit.* p. 125.

observar, a pesar del rol que ocupa socialmente Cleopatra, esta no está exenta de que se le asignen adjetivos como “gypsy” o “strumpet” guiados por estereotipos de género definidos socialmente.

En contraste, la perspectiva que equipara a Cleopatra con Isis le da mucha mayor libertad al personaje de ejercer su sexualidad y también se destacan otras de sus cualidades, como su capacidad de hablar cinco idiomas y procedencia de la dinastía ptolemaica. Esta perspectiva engrandece al personaje femenino. Tina Packer menciona:

Cleopatra is the incarnation of Isis. The worship of Isis gives women just as much power, if not more, than men. There is no shame in Egypt about Cleopatra's being Caesar's or Antony's lover. She can have whatever lovers she pleases. She has great beauty and intelligence. She speaks five languages, is the first Ptolemy who has bothered to learn Egyptian, travels to Middle and Lower Egypt, and is very dear to her people. She doesn't know this, but she is the last of the Ptolemies. The original Ptolemy, some three centuries earlier, was Alexander the Great's general. So this family is in fact Greek, but they have adopted most of the customs of the Egyptians— especially the worship of Isis. They continue the learning, building, equal rights of women, support of the arts, and trading, activities that the Egyptians have practiced for centuries. Alexandria is the most exciting place to be in the world. In comparison, Rome is a backwater.<sup>258</sup>

En la cita anterior, se percibe cómo la sociedad de Alejandría se presenta como más avanzada que la romana en ese momento. Del mismo modo, Cleopatra es el centro y el eje rector en este contexto.

Como se mencionó anteriormente, Cleopatra no es una mujer que pueda escapar a los estereotipos de género que le asignan los personajes que la rodean. Sin embargo, con sus acciones subvierte constantemente los roles de género preestablecidos de la sociedad. En su personaje es notable su resistencia a la supremacía masculina. Su uso de la *sexualidad* como moneda de cambio, su orgullo y su naturaleza dramática contribuyen a su resistencia a la dominación masculina. Constantemente seduce y manipula a los hombres, en la trama, para poder vivir su vida bajo sus propios términos. La forma en que se presenta la sexualidad de este personaje femenino en *Antony and Cleopatra* es una característica completamente singular que separa a Cleopatra de las otras mujeres del universo shakespeariano. Sobre este tema, la tesis escrita por Susan Jane Primmer, “Female Power in Shakespeare's Plays” es un recurso fundamental, ya que explora las relaciones de poder en los personajes femeninos de Shakespeare; al respecto de la sexualidad que ejerce Cleopatra señala:

---

<sup>258</sup> Packer, Tina. op. cit. p. 124.

Cleopatra is the ultimate portrayal of sexuality amongst Shakespearean female characters. Sexually active and still desirable, she is unsullied, although not unaffected in others' opinions, by her past liaisons with the elder Pompey and Caesar. Valerie Traub sees her as exceptional, possibly the only female Shakespearean character for whom the construction of feminine sexuality is not preempted by fantasies and fears of the female body. [2] Desirable, desiring and vulnerable, Cleopatra casts herself as all stereotypes in one: devouring of men, sexually available, able to out-drink a soldier and always defying description.<sup>259</sup>

Entre el amor y la política, Cleopatra se resiste a la voluntad de sus congéneres masculinos al ser dueña de su feminidad y al utilizar su sexualidad para su propio beneficio: “In *Antony and Cleopatra*, Cleopatra's sexuality is both stereotypical and also transcendent of all norms; the lovers' desire is both the great love that triumphs over death and also the longing for that death as the ultimate consummation of passion”.<sup>260</sup>



**Imagen 3.** *Cleopatra*. Artemisia Gentileschi. 1633-35. Óleo sobre lienzo.

No obstante, las lecturas que reducen el personaje tan solo a su atractivo sexual pecan de superficiales al restarle toda la agencia política que le corresponde. El personaje de Cleopatra no se ciñe a los roles de género que se le adjudican en la obra, a pesar de que los personajes masculinos no reconozcan este hecho. Existen perspectivas como la de Primmer, quien argumenta que existe una posibilidad de igualdad de género para Cleopatra, pero que

<sup>259</sup> Primmer, Susan Jane. “Female Power in Shakespeare's Plays.” *Durham University*, Durham E-Theses Online, 1993. p. 147.

<sup>260</sup> Primmer, Susan Jane. *op. cit.* p. 146.

resulta imposible que se pueda reconocer su agencia política, dado que se otorga más peso a su vínculo con Antonio:

It is hard to see Cleopatra as a skilled politician, at least while Antony is alive. She is portrayed far more in relation to the politics of Rome, where her intervention is doomed to failure, than as queen of Egypt. Moreover, while Cleopatra undoubtedly is much more than simply an intensely sexual woman, Dash does not make clear exactly in what her equality would consist. She seems to suggest that she is referring to an equal marriage with Antony, yet the play lets Cleopatra lay claim to such a relationship only after Antony is dead.<sup>261</sup>

Sin embargo, existe una agencia particular en el personaje de Cleopatra, que se ha equiparado con el de Julieta por esta misma razón, y es decidir morir. Después de la muerte de Marco Antonio, Cleopatra elige suicidarse en lugar de caer en manos de César. Shakespeare prefigura su suicidio desde la última escena del acto IV, donde Cleopatra le comunica a Marco Antonio<sup>262</sup>, antes su muerte, su resolución de no caer en manos de César:

I dare not, dear.  
Dear my lord, pardon: I dare not,  
Lest I **be taken. Not th'imperious show**  
Of the full-fortuned Caesar ever shall  
Be **brooched** with me. **If knife, drugs, serpents** have  
Edge, sting, or operation, I am safe: (4.15.25-30)<sup>263</sup>

Ella evita bajar a encontrarse con Marco Antonio “I dare not, dear” porque teme ser capturada en el momento que lo haga: “Lest I be taken”. Cleopatra sospecha que César planea obligarla a ir Roma, por lo que se rehúsa a fungir como adorno en su procesión triunfal: “Not th'imperious show ... Be brooched with me”. En los últimos dos versos de este fragmento prevee su suicidio “If knife, drugs, serpents have / Edge sting, or operation, I am safe:”.

Al haber intentado suicidarse con una daga, Cleopatra finalmente lo logra por medio de la mordedura de una serpiente venenosa. La agencia para elegir su propio destino es un momento crucial en la trama y distingue a este de otros personajes femeninos shakespearianos e incluso lo dota de una heroicidad de la que no goza, por ejemplo, Marco Antonio, quien no pudo concretar su suicidio: “Antony bids his man, Eros, kill him when he realizes he lacks “the courage of a woman” (4.14.60) to do it himself. By having Antony say Cleopatra has courage for dying by suicide, Shakespeare suggests women can be as heroic as men, if in different ways [...] In choosing death, Cleopatra outsmarts Caesar, shows care to her servants, reunites with

<sup>261</sup> Primmer, Susan Jane. *op. cit.* p. 148.

<sup>262</sup> Cleopatra se encuentra en un estrado superior (mausoleo), la conversación se lleva a cabo a la distancia.

<sup>263</sup> Bate, Jonathan y Eric Rasmussen. *op. cit.* p. 7279 (Edición Ebook) [Los resaltados son míos]

her lover, and demonstrates her power as queen”.<sup>264</sup> De este modo, la agencia política de Cleopatra también es impresionante, ya que no cede su rol como reina de Egipto ante el enemigo, nunca pierde su estatus por mano de un tercero.

Con las características que se destacaron de Cleopatra, se puede ahora llevar a cabo un análisis detallado del monólogo seleccionado en esta investigación perteneciente a la escena 15 del acto IV.

#### 5.4.2 “No more, but e’en a woman, and commanded by such poor passion...”

El monólogo “No more, but e’en a woman...” se define como tal, y no como soliloquio, porque cumple en primer lugar la característica de ser dirigido a un público dentro de la misma escena; el personaje que lo emite está consciente de su entorno y el carácter es expositivo. Este monólogo es la última sección de la escena que culmina el cuarto acto de *Antony and Cleopatra*:

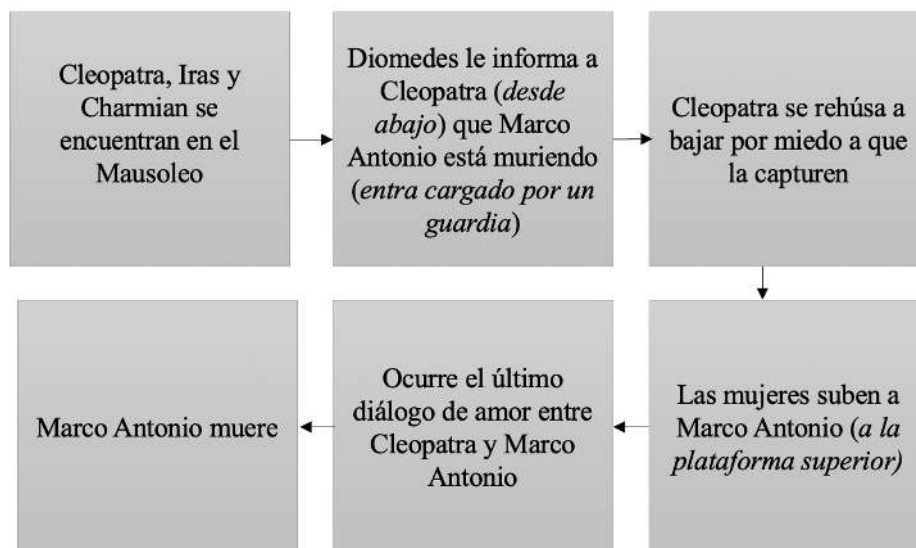
No more, but e’en a woman, and commanded  
 By such poor passion, as the maid that milks  
 And does the meanest chares. It were for me  
 To throw my sceptre at the injurious gods,  
 To tell them that this world did equal theirs,  
 Till they had stol’n our jewel. All’s but naught:  
 Patience is sottish, and impatience does  
 Become a dog that’s mad. Then is it sin,  
 To rush into the secret house of death,  
 Ere death dare come to us? How do you, women?  
 What, what, good cheer! Why, how now, Charmian?  
 My noble girls! Ah, women, women! Look,  
 Our lamp is spent, it’s out.—Good sirs, take heart,  
 We’ll bury him. And then, what’s brave, what’s noble,  
 Let’s do’t after the high Roman fashion,  
 And make death proud to take us. Come, away,  
 This case of that huge spirit now is cold.  
 Ah, women, women! Come, we have no friend  
 But resolution, and the briefest end. (4.15.85-103)

De acuerdo con los componentes planteados por Howard, de manera paralela a lo que ocurrió en 5.2.2 y 5.3.2, el *hablante* es el personaje al que ya dedicamos todo el análisis de la sección pasada, Cleopatra. Por otra parte, las *oyentes* de este monólogo son Charmian e Iras, las damas de compañía de la soberana. En realidad, es trascendental el “oyente” en el caso de este

<sup>264</sup> Gronowski, Grace. “Feminine Agency in Shakespeare's The Merchant of Venice and Antony and Cleopatra.” *Conspectus Borealis*, vol. 7, no. 1, 28 de abril de 2021. p. 8, 14.

monólogo, porque el tono en el que se desenvuelve (hacia un grupo de mujeres, pero también hacia la idea de “mujeres” de forma global) es consecuencia de ello, como se observará más adelante.

Ahora bien, en cuanto a la *ocasión*, es importante retomar los acontecimientos que dan pie al monólogo. Este está íntimamente relacionado con la última sección del apartado anterior. El fragmento que se analizó de la escena 15 del acto IV, durante la muerte de Marco Antonio, es previo al monólogo que aquí se presenta, el cual pone fin a la escena. Es decir, es el último momento de oralidad de Cleopatra antes del cambio de acto. Esto es importante porque en el siguiente acto es cuando se concreta su suicidio. Por lo tanto, el monólogo funge como “puente” resolutivo para este personaje. En la **Figura 12** se sintetiza el orden de los eventos que culminan con la emisión del monólogo:



**Figura 12.** Secuencia de eventos previos que dan ocasión al monólogo “No more but e’en a woman” (Acto IV, escena 15)

Como se puede observar, el suceso principal o detonante que es el núcleo de la ocasión es, por supuesto, la muerte de Marco Antonio. Sin embargo, para realizar un análisis más profundo se tomó en cuenta todo el hilo de acontecimientos de la escena con el fin de contextualizar apropiadamente el texto fuente. Por lo tanto, la motivación no solo es la muerte del ser amado, sino también la desnudez de estatus político que conlleva.

Así, inicia el monólogo Cleopatra con “No more, but e’en a woman”. Este primer verso es de gran fuerza al introducirse con “No more”, el cual comunica la resignación tajante del personaje. Cleopatra se muestra a sí misma reducida a “tan solo una mujer”. Lo anterior tiene dos interpretaciones: la primera, es que ha decidido desde este momento que no será más reina de Egipto (presagio del suicidio) y, la segunda, es que al lamentar la muerte del hombre que



ama no es ya la idealización de la soberana o de Isis, sino una mujer como cualquiera. La confirmación ocurre en la idea que sigue: “and commanded / By such poor passion, as the maid that milks and does the meanest chares”, donde ella recalca que lo que la hace mujer es justamente estar sujeta a sus sentimientos como lo haría una criada. Es notable aquí cómo Cleopatra se autoasigna un *estereotipo de género*: las mujeres se dejan llevar por sus emociones. Pero el conflicto interno es válido. Ella, líder de un reino, tiene que enfrentarse a las vicisitudes de los sentimientos, cuando quizá no debería permitírselo por el rol que ocupa socialmente. Más adelante, en el monólogo, lamenta la pérdida de Marco Antonio en este mundo: “It were for me / To throw my sceptre at the injurious gods, / To tell them that this world did equal theirs, / Till they had stol’n our jewel”. Primero, hay que señalar la presencia que adquiere Cleopatra en “To throw my sceptre” porque ella se equipara a los dioses, se coloca en el mismo nivel que ellos al buscar lanzarles su cetro. Ella no adopta una reverencia hacia su figura. Enseguida, también idealiza la figura de Marco Antonio al resaltar que él también era como un dios en la tierra hasta que ellos se lo llevaron.

Después, muestra su desesperanza en “All’s but naught:”, ya nada tiene sentido, y después recalca una característica de su personalidad que ya se ha observado en otros momentos de la tragedia “Patience is sottish, and impatience does / Become a dog that’s mad”. A Cleopatra le es difícil lidiar con no tener el control de las situaciones. Existen varias anticipaciones del suicidio, pero una bastante clara ocurre cuando dice: “Then is it sin, / To rush into the secret house of death, / Ere death dare come to us?”. Es decir, si la muerte es una certeza, ¿realmente es tan terrible apresurarla (quitándose la vida)?

Ahora, Cleopatra presenta una idea que retomará al final del monólogo, aquella de la sororidad. En otras instancias de la trama, se ha observado que Charmian e Iras tienen una relación de lealtad absoluta hacia Cleopatra y la protegen a toda costa, además de aclarar su juicio en momentos de angustia:

Cleopatra also has many interactions with her servants, who she repeatedly calls “my women,” Charmian, Iras, and Mardian throughout the play. Charmian and Iras are female while Mardian is a male who has been castrated. Charmian especially tries to temper Cleopatra, imploring her not to act rashly. [...] The servants dull Cleopatra’s sharpest edges, keeping her from hurting herself (by overmedicating) and occasionally others. Of course, as previously mentioned, Charmian ends up indirectly responsible for Antony’s death when she suggests Cleopatra send word of her suicide (4.13.3-6), but Charmian, Mardian, and Iras always protect Cleopatra first and others second.<sup>265</sup>

---

<sup>265</sup> Gronowski, Grace. *op. cit.* p. 13.

En el siguiente fragmento del monólogo “How do you, women? / What, what, good cheer! Why, how now, Charmian? / My noble girls! Ah, women, women!” Cleopatra apela de nuevo a la unión que tiene con estas dos mujeres. Enseguida dice: “Look, / Our lamp is spent, it’s out” lo cual puede tener un significado literal, pero también indicar que el tiempo se ha acabado, el tiempo que comparte este grupo de mujeres.

La siguiente sección habla específicamente sobre cómo lidiarán con el cuerpo de Marco Antonio y los honores que este merece: “Good sirs, take heart, / We’ll bury him. And then, what’s brave, what’s noble, / Let’s do’t after the high Roman fashion,”. Cleopatra busca hacer homenaje al origen del difunto enterrándolo de acuerdo con la tradición de su tierra natal. En el siguiente verso vuelve a presagiar “And make death proud to take us”, pero es la primera vez que asume que la muerte llegará no solo para ella, sino para sus damas también.

Los últimos versos comunican la decisión de Cleopatra, que es lo que genera la unión con el siguiente acto de la tragedia “Ah, women, women! Come, we have no friend / But resolution, and the briefest end.” Nuevamente, retoma la idea de la sororidad, dado que este grupo de mujeres se ha quedado solo y sin protección. Las mujeres solo se tienen las unas a las otras. La *estructura patriarcal* no nada más las oprime, sino que se plantea en su contra; no queda otra solución sino la muerte. No obstante, se ejerce la agencia en “But resolution”, la capacidad de tomar decisión es lo que llevará posteriormente a la agencia de decidir morir “and the briefest end”.

Ahora, al haber realizado un análisis pormenorizado del texto fuente y de las nociones de género que se pueden observar en él, en la siguiente sección se llevará a cabo el análisis contrastivo de las tres traducciones seleccionadas.

### 5.4.3 Análisis al español de las traducciones del monólogo de Cleopatra

A partir de las características y los elementos destacados en las dos secciones previas, se cuenta con las herramientas suficientes para contrastar las traducciones al español del monólogo emitido por Cleopatra. En paralelo al procedimiento que se siguió en 5.2.3 y 5.3.3, se irán destacando en orden las transformaciones encontradas y contrastando, en dado caso, con las estrategias que utilizaron las otras dos personas traductoras, como se muestra en la **Tabla 11**.

Antes de iniciar el análisis, como contextualización, y de la forma que ya se ha realizado en las otras secciones comparativas, se hará un recuento de los paratextos que se incluyen en las traducciones seleccionadas. En este caso, la traducción de Luis Astrana Marín no cuenta con prólogo de traductor ni notas. Esta edición es bilingüe y el texto coincide casi en su

totalidad con el que se usa de referencia para esta investigación (RSC Shakespeare), con excepción de algunos cambios en la puntuación. Por su parte, la traducción de María Enriqueta González Padilla cuenta con notas y prólogo. Sin embargo, el prólogo es más bien una introducción al texto, sus orígenes, los textos primarios que utilizó Shakespeare y los personajes, más no contiene información sobre la práctica traductora.

En contraste, la traducción de Ángel-Luis Pujante incluye una introducción a la obra, del mismo modo que lo hace la traducción de González Padilla, aunque de un modo más pormenorizado y detallado hace un recuento de la trama para ir analizando motivos y personajes a la vez. Sobre el monólogo que aquí se estudia menciona:

Antonio ha demostrado que estaba dispuesto a perder el mundo y la vida por amor. Es ahora cuando Cleopatra se da cuenta plenamente. Sus últimas palabras en esta escena confirman su determinación de seguir el camino de Antonio «según el alto proceder romano». Sin embargo, la majestuosa Cleopatra también confiesa que es sólo una mujer y semejante a la más humilde (y no olvidemos que, cuando el moribundo Antonio es llevado al mausoleo al comienzo de esta escena, ella no baja a abrazarle por miedo a ser apresada). Cleopatra queda viva para poder demostrar que es digna de Antonio y de su sacrificio. El miedo a su humillación en Roma es un obstáculo, pero, paradójicamente, también puede ser lo que le infunda ánimo.<sup>266</sup>

Por otra parte, esta traducción también contiene una bibliografía selecta en la que se mencionan todas las ediciones que se utilizaron como texto fuente, entre las que destaca el infolio (*The First Folio of Shakespeare*, 1923) además de una nota preliminar donde Pujante hace aclaraciones en cuanto a la práctica traductora más en cuestión de forma que de contenido. Se mencionan aspectos como las acotaciones, el uso de la raya, la división escénica y la distinción entre prosa, rima y verso. En cuanto al estilo, el traductor aclara lo siguiente:

Como mis otras traducciones de Shakespeare para Espasa Calpe, esta versión de ANTONIO Y CLEOPATRA aspira a ser fiel a la naturaleza dramática de la obra, a la lengua del autor y al idioma del lector. Siguiendo el original, distingo el medio expresivo (prosa, verso y rimas ocasionales) y trato de reproducir el estilo característico de la obra. Como queda explicado en este libro en la Introducción, la lengua de ANTONIO Y CLEOPATRA es tan rica en recursos que sería prolijo dar cuenta de todos ellos en las notas a pie de página. En cuanto al verso suelto no rimado del original, lo pongo en verso libre por parecerme el medio más idóneo, ya que permite trasladar el sentido sin desatender los recursos estilísticos ni prescindir de la andadura rítmica.

---

<sup>266</sup> Shakespeare, William y Ángel-Luis Pujante (traductor). *op.cit.* p. 366. [Edición Kindle]

De acuerdo con lo presentado anteriormente, los paratextos no incluyen información adicional sobre temas de género que resulten pertinentes o que sean pertinentes de conocer antes de poder realizar el etiquetado de manera informada.

Inicia el análisis comparativo con la traducción de Luis Astrana Marín, quien en el primer parlamento introduce una adición de rol de género en “No más tiempo reina, sino una simple mujer”. Esto ocurre por contrastar el rol “reina” con el de “simple mujer” que no ocurre en el original y tampoco en las traducciones de María Enriqueta González Padilla y Ángel Luis Pujante, quienes utilizan la misma estrategia: “Nada más que una mujer”. Como se puede observar, al introducir una explicitación, LAM recae en una adición de un rol de género.

Después, las tres traducciones incluyen una asociación estereotípica por el uso de los adjetivos que eligen para traducir “commanded” (“forced, feigned, contrived”<sup>267</sup>). En el caso de Astrana Marín “dominada”; González Padilla “subyugada”; y, Pujante “sometida”. Todos ellos incluyen el matiz de sometimiento y avasallamiento que, si bien el original contiene, también contiene por su parte el campo semántico militar al que Cleopatra como jefa de estado hace referencia. Es reina, pero no es ama de sus emociones. Aquí, todos los traductores la colocan en una estatura que no tiene, por ejemplo, la alternativa del adjetivo “sujeto” definido en una de sus acepciones “estar propenso o expuesto a algo”.<sup>268</sup> En este caso existe vulnerabilidad, no obstante, todos los traductores agregan represión y sumisión en sus elecciones.

Nuevamente, en la traducción de Astrana Marín se halla ahora una modificación en la voz gramatical, al momento en que recalca nuevamente “pasiones que dominan”, que es una adición. Las otras dos traducciones omiten la repetición de ese verbo, “que dominan”. En el caso de Astrana, esto resta presencia a la emisión de Cleopatra porque agrega un verbo a otro sujeto, “las pasiones”.

Ahora, para la traducción de “maid that milks” existen diferentes estrategias. Astrana Marín, por su parte, engloba a esta mujer en un rol “la lechera”. MEGP es más neutral en su acercamiento y utiliza la palabra “chica”, lo cual no invisibiliza a este personaje fuera del texto ni lo delimita en una función. Completamente contrario a los otros dos, Pujante emplea una reducción y la nombra “la que ordeña”, suprimiendo la posible individualidad de este personaje. Es importante tomar en cuenta que dado el carácter en el que Cleopatra menciona

<sup>267</sup> Crystal, David y Ben Crystal. *Shakespeare's Words: A Glossary and Language Companion*. Penguin Books, 2002. p. 84.

<sup>268</sup> Real Academia Española. “Nulificar.” *Diccionario de la lengua española - Edición del tricentenario*, <https://dle.rae.es/sujeto?m=form>

estos parlamentos, como ya se indicó en el análisis del texto fuente, ella misma está recayendo en estereotipos de género. Por lo tanto, la invisibilización por parte de Pujante es efectiva en el propósito de la emisión del personaje. Ella ya no es reina, es cualquier mujer, la que sea.

Después, existe un fenómeno interesante de elisión de sujeto de parte de Astrana Marín y Pujante, que González Padilla logra evitar, eludiendo así la nulificación del personaje femenino. El texto fuente es “It were for me / To throw my sceptre”. LAM lo traduce como “Tendría derecho a arrojar mi cetro”, mientras que ALP utiliza “Bien podría arrojar mi cetro”. Ambas son efectivas en la transmisión del mensaje del texto fuente, aunque eliden el sujeto. Se debe recordar que esta es una convención del español, por supuesto. Lo que sucede en estas traducciones es que no se enfatiza la oralidad del personaje, tanto como se podría, además de la individualidad de ella al tener el poder y la agencia de lanzar el cetro. González Padilla es la única que sostiene esta agencia al utilizar el pronombre “yo”: “Justo sería que lanzara yo mi cetro”.

TEXTO FUENTE	Traducción de Luis Astrana Marín (LAM)
<p>No more, but e'en a woman, and commanded                      By such poor passion, as the maid that milks                      And does the meanest chares. It were for me                      To throw my sceptre at the injurious gods,                      To tell them that this world did equal theirs,                      Till they had stol'n our jewel. All's but naught:                      Patience is sottish, and impatience does                      Become a dog that's mad. Then is it sin,                      To rush into the secret house of death,                      Ere death dare come to us? How do you, women?                      What, what, good cheer! Why, how now, Charmian?                      My noble girls! Ah, women, women! Look,                      Our lamp is spent, it's out.—Good sirs, take heart,                      We'll bury him. And then, what's brave, what's noble,                      Let's do't after the high Roman fashion,                      And make death proud to take us. Come, away,                      This case of that huge spirit now is cold.                      Ah, women, women! Come, we have no friend                      But resolution, and the briefest end. (4.15.85-103)</p>	<p>No más tiempo <b>reina, sino simple mujer</b> y <b>dominada</b>  <b>adr</b> <b>asoc</b>                      por las mismas pobres <b>pasiones que dominan</b> a la  <b>m.voz</b>  <b>lechera</b> que efectúa las faenas más humildes. <b>Tendría</b>  <b>adr</b>  <b>derecho a arrojar</b> mi cetro a los dioses insultantes, a  <b>elis</b>                      decirles que este mundo igualaba al suyo, antes de                      que nos hubiesen robado nuestra joya. Todo es ya                      nada; <b>la paciencia es tontería, ya la impaciencia se</b>  <b>convierte en un perro loco de rabia.</b> En estas                      condiciones, ¿es un crimen precipitarse en la secreta                      morada de la muerte, antes de que la muerte <b>ose</b>  <b>venir a nos?</b> ¿Cómo os halláis <b>mujeres?</b> ¡<b>Vamos,</b>  <b>vamos, mucho valor!</b> ¡Cómo! ¿Qué es eso,  <b>m.ver</b>                      Carmiana? ¡Nobles damas mías! ¡Oh, mujeres,                      mujeres, <b>mirad;</b> nuestra lámpara está extinguida, está                      apagada! <b>Buenos señores,</b> tened valor. Vamos a                      hacerle sepultar; y después de esta resolución, lo que</p>

	<p>es noble, lo que es valeroso, lo ejecutaremos a la soberana manera romana y nos entregaremos a la muerte, que se envanecerá de recibirnos. Partamos. La envoltura de esta alma grande está ahora fría. ¡Ah, mujeres, mujeres mías! Partamos; no tenemos ya otros amigos que la fuerza de la resolución y más rápido fin.<sup>269</sup></p>
<p><b>Traducción de Ma. Enriqueta González P. (MEGP)</b></p> <p>Nada más que una mujer, subyugada por tan pobres pasiones, como la chica que ordeña y que hace los oficios más humildes. Justo sería que lanzara yo mi cetro contra los ofensivos dioses para decirles que este mundo igualaba al suyo antes de que nos robaran nuestra joya. Todo no es más que nada. La paciencia es estúpida y en perro rabioso se ha convertido la impaciencia. ¿Es pecado entonces precipitarse en la secreta morada de la muerte antes de que la muerte se atreva a visitarnos? ¿Cómo están, mujeres mías? ¡Vamos, cobren ánimo! ¿Qué es eso, Charmian? ¡Oh, mis nobles niñas! ¡Ah, mujeres, mujeres! Se extingue nuestra lámpara, ya se apagó. Tengan valor, buenas gentes. Vamos a enterrarlo, y luego haremos lo que es noble y valiente</p>	<p><b>Traducción de Ángel-Luis Pujante (ALP)</b></p> <p>Nada más que una mujer, y sometida a la misma pasión que la que ordeña y hace las faenas más humildes. Bien podría tirar mi cetro a los hirientes dioses, decirles que este mundo igualaba al de ellos hasta que robaron nuestra joya. Nada vale: es de necios; rebelarse, de perros rabiosos. Entonces, ¿es pecado lanzarse a la casa secreta de la muerte antes que la muerte ose venir? ¿Estáis bien? ¡Vamos, tened ánimo! ¿Qué hay, Carmia? ¡Nobles muchachas! ¡Ah, mujeres! Mirad, nuestra luz está apagada, no arde. ¡Animaos! Enterrémosle; hagamos después lo grande y noble según el alto proceder romano y la muerte ha de acogernos con orgullo. Venid. El cuerpo de este gran espíritu está frío. ¡Mujeres, venid! Nuestro solo amparo es ahora el valor y el final más rápido.<sup>271</sup></p>

<sup>269</sup> Shakespeare, William y Luis Astrana Marín (traductor). *Antonio y Cleopatra*. Imagine ediciones, [1930] 2002. p. 123.

<sup>271</sup> Shakespeare, William y Ángel-Luis Pujante (traductor). *Antonio y Cleopatra*. Austral [2001] 2020. p. 116-117. [Edición Kindle]

<p>según la costumbre romana,  y haremos que se envanezca la muerte  de llevarnos. Vamos pues.  Esta envoltura de esa alma grande ahora está fría.  ¡Oh mujeres, mujeres! Amigos no tenemos  sino la decisión y el fin más breve.<sup>270</sup></p>	
---	--

**Tabla 11.** Traducciones del monólogo “No more, but e’en a woman” con el etiquetado derivado de la metodología de análisis propuesta en esta investigación.

Posteriormente, se presenta una transformación de genérico masculino en la versión de Ángel Luis Pujante al traducir “Patience is sottish, and impatience does / Become a dog that’s mad”. Antes, veamos cómo lo traducen LAM y MEGP. El primero la traduce como “la paciencia es tontería, ya la impaciencia se convierte en un perro loco de rabia”. La segunda utiliza la siguiente traducción: “La paciencia es estúpida / y en perro rabioso se ha convertido la impaciencia”. Estos dos modos de traducirlo coinciden en que se asemejan al original al dejar a “paciencia” e “impatiencia” como núcleos de significado independientes, los cuales a su vez se califican como “tontería/estúpida” y “perro loco de rabia/perro rabioso”. En cambio, la traducción de ALP adjudica la paciencia e impaciencia como cualidades: “resignarse / es de necios; rebelarse de perros rabiosos”. Lo que sucede en ella es que se termina utilizando el genérico masculino en “necios” y “perros rabiosos”, que hace referencia a la generalidad humana, pero al mismo tiempo roba la individualidad de la experiencia femenina en esta situación al adoptar una estructura patriarcal. De nuevo, es importante recordar que el genérico masculino es también una convención del español.

En la traducción de ALP también encontramos una omisión en el siguiente parlamento al mencionar “¿... antes que la muerte ose venir?”. Aquí, se omite la presencia del “nosotros” que es una elisión de sujeto, pero cuya omisión también es una nulificación de los personajes que experimentan esta situación, Cleopatra, Charmian e Iras. Tanto González Padilla como Astrana Marín los mantienen con sus traducciones en “¿... que la muerte se atreva a visitarnos?” y “¿... que la muerte ose venir a nos?”, respectivamente. Enseguida se puede identificar otra omisión en la versión de Pujante cuando traduce “How do you women?” como “¿Estáis bien?”. Aquí Cleopatra no se está dirigiendo a otros personajes más que a las otras dos mujeres que se

<sup>270</sup> Shakespeare, William y María Enriqueta González Padilla (traductora). *La tragedia de Antonio y Cleopatra*. UNAM, 2002. p. 239-240.

encuentran con ella y que comparten su destino. El eliminar su nombramiento también disminuye su presencia en esta escena. MEGP recurre a “Cómo están, mujeres mías” incluso añadiendo ese pronombre posesivo que no se encuentra en el original. Por su parte, ALP utiliza “¿Cómo os halláis mujeres?”. Ambos sostienen el sustantivo “mujeres”, el cual conserva la presencia de estos personajes secundarios en el monólogo.

Inmediatamente después se identifica una situación particular en la traducción de “What, what, good cheer”. Como se puede observar, el parlamento en inglés carece de verbo. Luis Astrana Marín imita esta estructura al traducirla de la siguiente forma: “¡Vamos, vamos, mucho valor!”. No obstante, los otros dos traductores dotan al personaje de Cleopatra de oralidad al añadir un imperativo en cada caso. “¡Vamos, cobren ánimo” en la traducción de MEGP y “Vamos, tened ánimo” en la de Pujante. Dentro de esta misma línea de la oralidad que aportan los imperativos se observa una omisión en la traducción de María Enriqueta González Padilla en “Se extingue nuestra lámpara”. El original presenta el imperativo “Look, / Our lamp is spent”. Luis Astrana Marín lo conserva en su traducción al utilizar “mirad: nuestra lámpara está extinguida”. Con una estrategia similar, Ángel-Luis Pujante emplea “Mirad, nuestra luz está apagada”.

Ahora, en el parlamento “Good sirs / take heart” tenemos la aparición de una modulación en la traducción de González Padilla, quien generaliza al interlocutor: “Tengan valor, buenas gentes”. En contraste, una elisión de sujeto cuando Ángel Luis Pujante traduce este mismo pasaje como “Animaos”. Para la modulación de MEGP esta cambia el punto de vista de quién está recibiendo este mensaje. Para la elisión de ALP, simplemente perdemos la información por completo. Opuesto a esto, Astrana Marín lo conserva con una traducción literal: “Buenos señores, tened valor”. Lo anterior es importante porque Cleopatra aquí también le está dirigiendo su palabra a los otros hombres en escena que acompañaban a Marco Antonio cuando estaba herido. Este es un acto de oralidad notable para el personaje femenino.

Otra modificación en los verbos ocurre en la traducción de ALP de “And make death proud to take us”. Este utiliza “la muerte ha de acogernos con orgullo”. Sin embargo, al hacerlo ha cambiado el sujeto que realiza la acción, cuando en realidad es este grupo de mujeres el que hará que la muerte desee llevárselas. Esto es más claro en las otras dos traducciones. Por ejemplo, MEGP emplea “y haremos que se envanezca la muerte de llevarnos”, mientras que LAM: “y nos entregaremos a la muerte”. En estas dos versiones los personajes femeninos mantienen su agencia al ser los sujetos que ejecutan la acción.

Por último, se halla la transformación de reducción en la traducción de Pujante cuando utiliza “El cuerpo de este gran espíritu está frío”. En este pasaje lo que ocurre es una merma de



la oralidad de Cleopatra a través de la simplificación de la idea del texto fuente: “This case of that huge spirit now is cold”. Cleopatra expresa por medio de una sinécdoque la inminente muerte de Marco Antonio. Su cuerpo ya está frío, pero no lo dice de este modo literal. Al explicitar mencionando la palabra “cuerpo”, el personaje se torna más simple también. Tanto Astrana Marín como González Padilla optan por mantener este recurso en sus traducciones. El primero lo traduce de la siguiente manera “La envoltura de esta alma grande está ahora fría”. La segunda utiliza esta traducción: “Esta envoltura de esa alma grande ahora está fría.”

Estas son todas las transformaciones que se encuentran en las traducciones del monólogo de Cleopatra al español desde la metodología de la crítica de traducciones propuesta en esta investigación. Del mismo modo que se hizo para los monólogos de Lady Macbeth y Emilia, se presenta un resumen de las veces que ocurren las diferentes transformaciones en este tercer monólogo en la **Tabla 12**:

<b>Síntesis analítica de las transformaciones observadas en las traducciones al español de “No more but e’en a woman” de <i>Antony and Cleopatra</i></b>			
<b>Transformaciones en cuanto a los estereotipos de feminidad asignados a los PF</b>			
	Luis Astrana Marín	Ma. Enriqueta G. P.	Ángel-Luis Pujante
Adición de roles de género (adr)	2		1
Modulación (mod)		1	
Asociación estereotípica (asoc)	1	1	1
<b>Transformaciones en cuanto a los dispositivos de nulificación de los PF</b>			
	Luis Astrana Marín	Ma. Enriqueta G. P.	Ángel-Luis Pujante
Acortamiento, reducción u omisión (ac/red/om)		1	4
Elipsis (elis)	1		2
Modificación en la voz gramatical (m.voz)	1		
Modificaciones en los verbos (m.ver)	1		1
<b>Transformaciones en cuanto a las estructuras patriarcales que rodean a los PF</b>			
	Luis Astrana Marín	Ma. Enriqueta G. P.	Ángel-Luis Pujante
Genérico masculino (genmasc)			1

Femenino diferenciado (femdif)			
Censura (cens)			
Adaptación cultural (ada)			

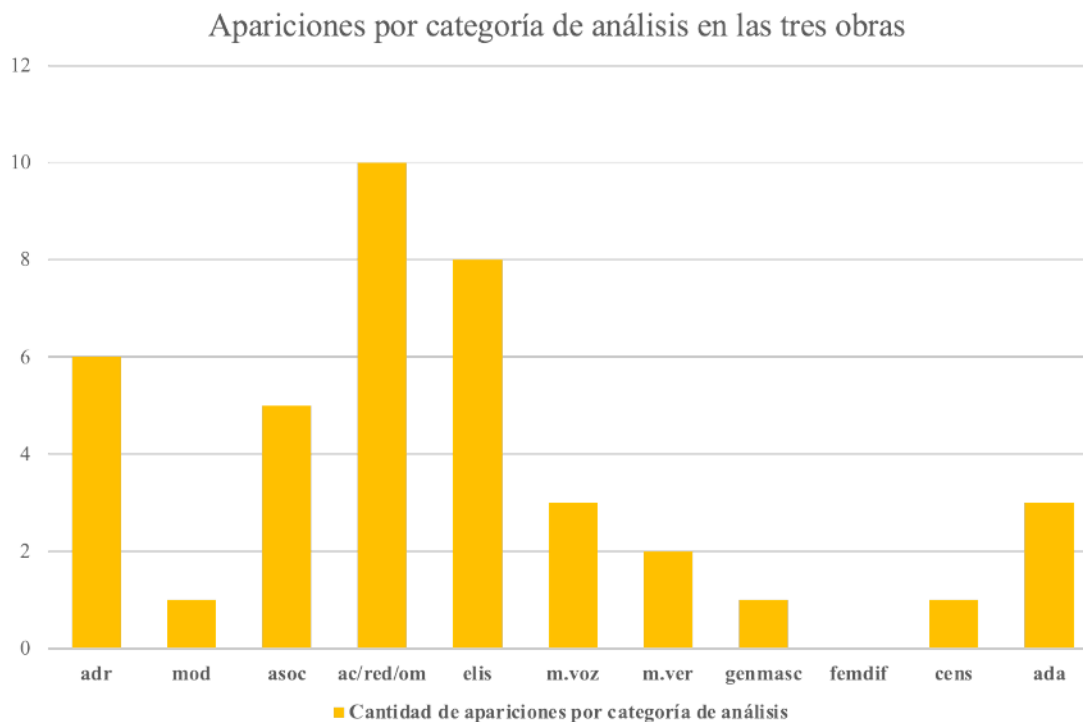
**Tabla 12.** Síntesis analítica de la cantidad de transformaciones observadas en las traducciones al español del monólogo “No more but e’en a woman”.

De acuerdo con los hallazgos, la traducción de Ángel Luis Pujante es la que más presenta transformaciones que impactan al personaje femenino de Cleopatra. La más predominante es la que corresponde a acortamientos, reducciones y omisiones. Dentro de esta misma línea también son más prevalentes las transformaciones en cuanto a los dispositivos de nulificación del personaje femenino en este traductor, siendo la elipsis el segundo más presente. Enseguida, Luis Astrana Marín es el que presenta mayor cantidad de transformaciones en cuanto a los estereotipos de feminidad asignados a los personajes femeninos. El más prevalente es la adición de roles de género en su caso. Finalmente, la traducción de María Enriqueta González Padilla es la que menos presenta transformaciones y no prevalece ninguna, pero se centran más en los estereotipos de feminidad, al igual que es el caso de LAM.

## **6. Consideraciones finales sobre el análisis y posibles aportes de una retraducción de los monólogos desde una perspectiva de género**

Ya concluido el análisis contrastivo de los tres monólogos que se eligieron para esta investigación, y de acuerdo con los objetivos que se establecieron en la misma, corresponde ahora argumentar las aportaciones de ofrecer una posible retraducción de estos textos fuente desde una perspectiva de género. Para sustentar lo anterior se resaltan las transformaciones que predominaron en las tres traducciones, así como en cada una de ellas.

En la **Figura 13** se muestra un desglose de todas las transformaciones que se encontraron en los análisis contrastivos de las obras realizados en el Capítulo 5. En principio, se recalca que en ninguna de las traducciones se encontró la presencia del femenino diferenciado. Este es un acto consciente de traducción mediante el cual se busca visibilizar el panorama de la feminidad, la voz o el personaje femeninos. Dado que ninguna de las traducciones que aquí se analizaron utiliza este recurso, esta sería una de las principales aportaciones de una traducción feminista de los monólogos. Al realizar una traducción enfocada en género, utilizar el femenino diferenciado de forma generalizada y coherente permitiría visibilizar aún más a los personajes de Lady Macbeth, Emilia y Cleopatra.



**Figura 13.** Gráfica de columnas que muestra el total<sup>272</sup> del número de apariciones por cada categoría de análisis de la metodología aplicada en las tres obras.

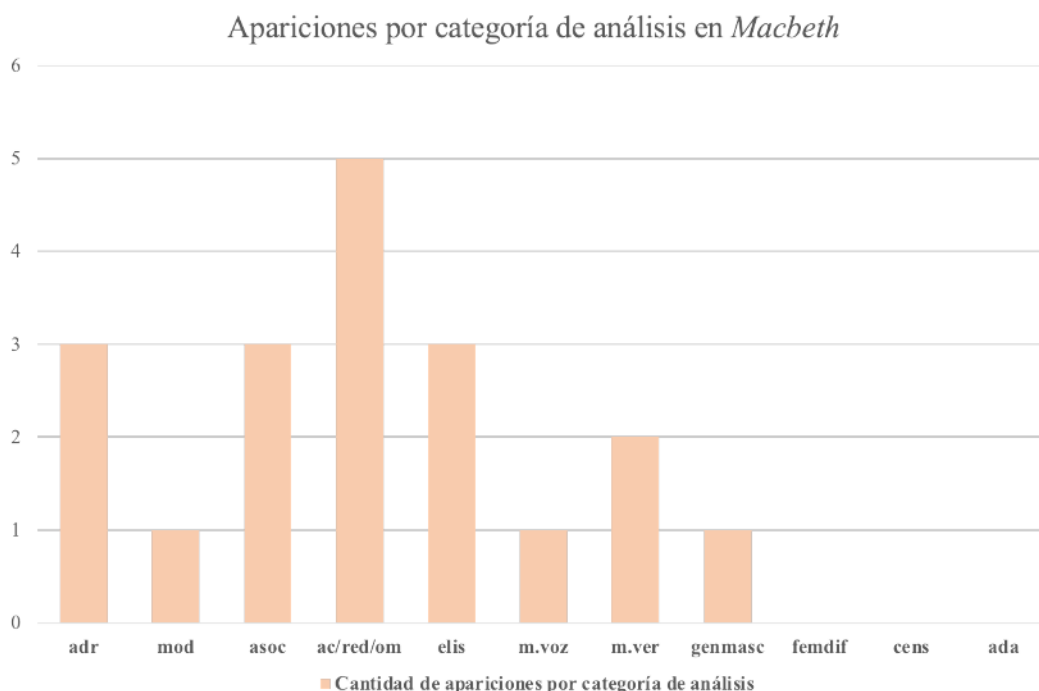
La transformación que predominó en todas las traducciones fue acortamiento, reducción u omisión. Esta sería la mayor área de oportunidad que se podría trabajar en una retraducción de los monólogos, ya que, como se destacó en los análisis, este dispositivo de nulificación impacta directamente en la presencia, agencia y oralidad de los personajes. Evitar la omisión, la reducción y el acortamiento permite también dar énfasis a lo femenino dentro de Shakespeare y equilibrar la estatura dramática de estos personajes en comparación con sus pares masculinos.

Después, otra categoría que estuvo muy presente es la elipsis. Como ya se mencionó, al ser este un dispositivo del español se debe considerar con cautela la cantidad de apariciones de esta transformación que se hallaron en esta investigación. Dado que es un recurso en ocasiones inconsciente, una retraducción implicaría, más bien, un acto deliberado de preservar los pronombres personales, entre otros, para hacer énfasis en la individualidad de los personajes.

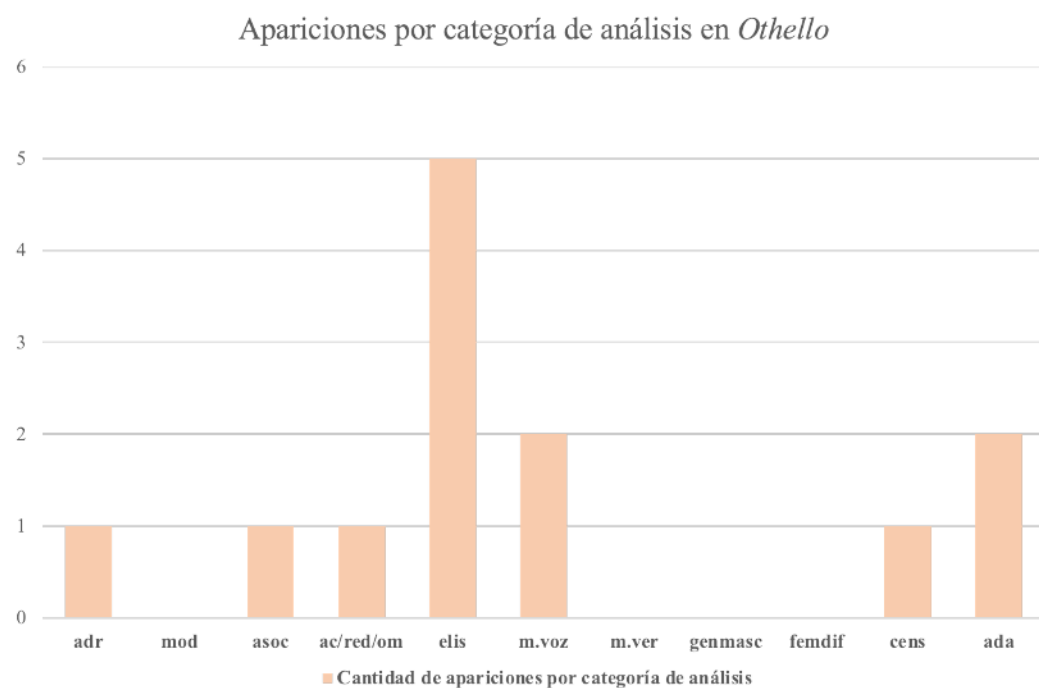
Posteriormente, con cantidades similares se encontraron dos tipos de transformaciones que pertenecen a los estereotipos de feminidad que rodean a los personajes femeninos: adición de roles de género y asociaciones estereotípicas. En este caso, una nueva traducción con

<sup>272</sup> En esta figura y las subsiguientes, donde se muestra el número total de apariciones, no se tomaron en cuenta para la suma los asteriscos presentes en las **Tablas 8 y 10**.

perspectiva feminista de estos monólogos procuraría evitar la asignación de estos rasgos a los personajes femeninos más allá de los elementos que se encuentran en el texto fuente.



**Figura 14.** Gráfica de columnas que muestra el total del número de apariciones por cada categoría de análisis de la metodología aplicada en las tres traducciones al español de *Macbeth*.

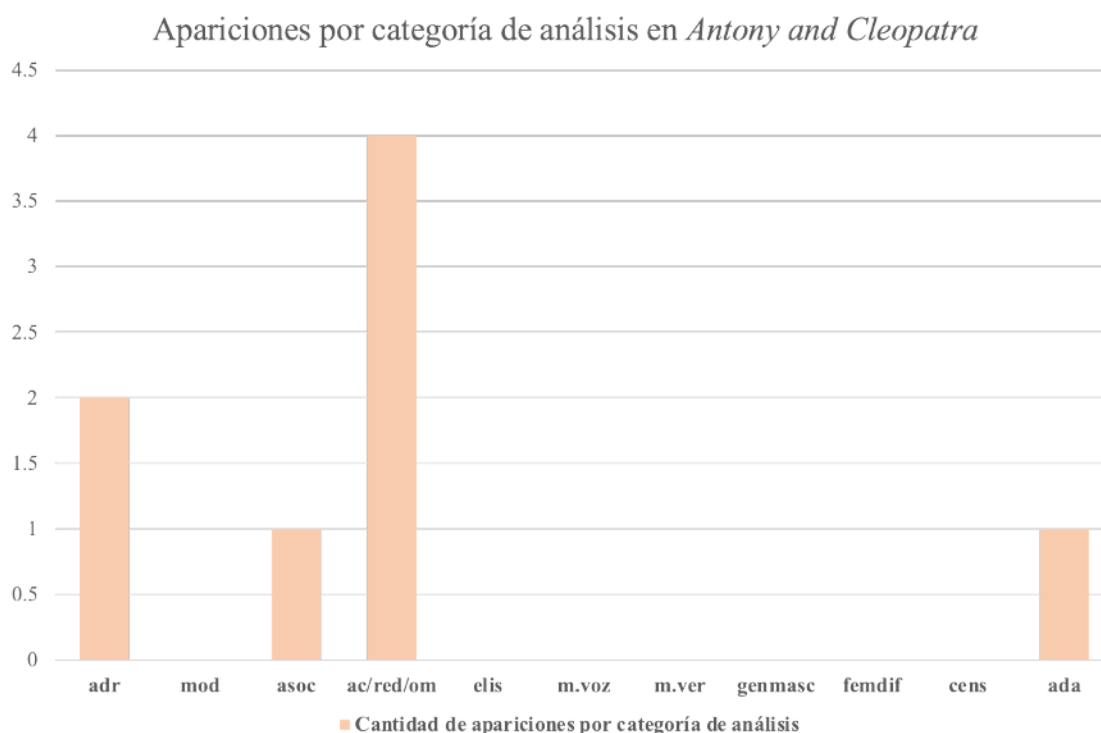


**Figura 15.** Gráfica de columnas que muestra el total del número de apariciones por cada categoría de análisis de la metodología aplicada en las tres traducciones al español de *Othello*.

Las adaptaciones culturales y la censura son dos transformaciones que, aunque no se presentaron en demasía, impactan especialmente en aspectos como la sexualidad de los

personajes femeninos. Por lo tanto, al traducir nuevamente estos monólogos se debería tomar en cuenta las estructuras patriarcales que condicionan la práctica traductora y cómo neutralizarlas en la traducción para que no se establezcan condiciones adicionales más allá de las que exclusivamente se presentan en el texto en inglés.

Finalmente, las estrategias de nulificación que se observaron en forma de modificaciones en los verbos, en la voz gramatical y en la elipsis son aspectos que podrían retomarse en una traducción con el objeto de visibilizar y enfatizar la agencia del personaje femenino. Esto podría hacerse por medio de un ejercicio de cuestionamiento de las convenciones del español establecer criterios de traducción que vayan más allá de estas normas, por ejemplo, en el caso del uso genérico masculino.



**Figura 16.** Gráfica de columnas que muestra el total del número de apariciones por cada categoría de análisis de la metodología aplicada en las tres traducciones al español de *Antony and Cleopatra*.

Ahora bien, en el caso específico de *Macbeth*, y de acuerdo con los hallazgos posteriores a la aplicación de la metodología, el aspecto que más se debe de trabajar es el acortamiento, reducción u omisión. Lo anterior se muestra en la **Figura 14**. Recordemos que dentro de este se encuentra el parlamento fundamental “unsex me here”. Por otra parte, y también de modo muy predominante, se encuentran la adición de roles de género, la asociación estereotípica y la elipsis. Estas tres son zonas que definitivamente se pueden tomar en cuenta al llevar a cabo una retraducción y que son consecuencia directa de no limitar las lecturas a una

sola vía de entendimiento, sino permitir que en la traducción existan las posibles interpretaciones que también existen en el texto fuente.

Para *Othello*, según lo que se presenta en la **Figura 15**, lo más importante sería poner énfasis en la elipsis, pero también recordar que en español la repetición es un recurso que la mayoría de los traductores evita, por pulcritud del texto y naturalidad de la lectura. En este caso, un equilibrio entre la elipsis y la explicitación de los pronombres personales sería un posible criterio de traducción. Otro aspecto al que se debe poner atención en este monólogo es que las modificaciones en la voz gramatical intercambian el sujeto y restan agencia al personaje femenino.

En una retraducción del monólogo de *Antony and Cleopatra*, la transformación definitoria a la que se debe poner atención es el acortamiento, reducción u omisión, como se observa en la **Figura 16**. Al hacer esto, se hace hincapié en que estas pérdidas de información significan, en consecuencia, que el personaje sufre una merma en su oralidad y presencia. La forma en la que el personaje se afirma a sí mismo a través de la oralidad se presenta a veces en detalles mínimos que, omitidos o reducidos, generan una diferencia sutil, pero importante, en la manera en que se lee el personaje en las traducciones al español.

Por último, es mi intención subrayar que la propuesta de realizar retraducciones de estos monólogos en ningún momento tiene la intención de elaborar traducciones “mejores”, sino simplemente versiones cuyo objetivo sea una práctica de plena conciencia, donde se ponga especial atención a estos detalles que se presentan en las transformaciones y que finalmente tienen un impacto en la agencia, presencia, oralidad y sexualidad de estas mujeres que Shakespeare creó.

## 7. Conclusiones

De acuerdo con lo establecido en el inicio de esta tesis, se cumplieron los dos objetivos principales. Se llevó a cabo el análisis contrastivo de las traducciones al español de los monólogos a partir de los estudios de género y se identificaron las transformaciones que atraviesan los personajes femeninos. Además, se elaboró una metodología de análisis sistematizada y estructurada desde la perspectiva feminista, a la que por supuesto se le pueden hacer modificaciones y correcciones, como se menciona más adelante.

Sobre los objetivos secundarios, estos también se concluyeron de manera positiva en el desarrollo de esta investigación. Se ahondó en los personajes de Lady Macbeth, Emilia y Cleopatra en cada una de las obras utilizando los conceptos tomados de la crítica feminista de

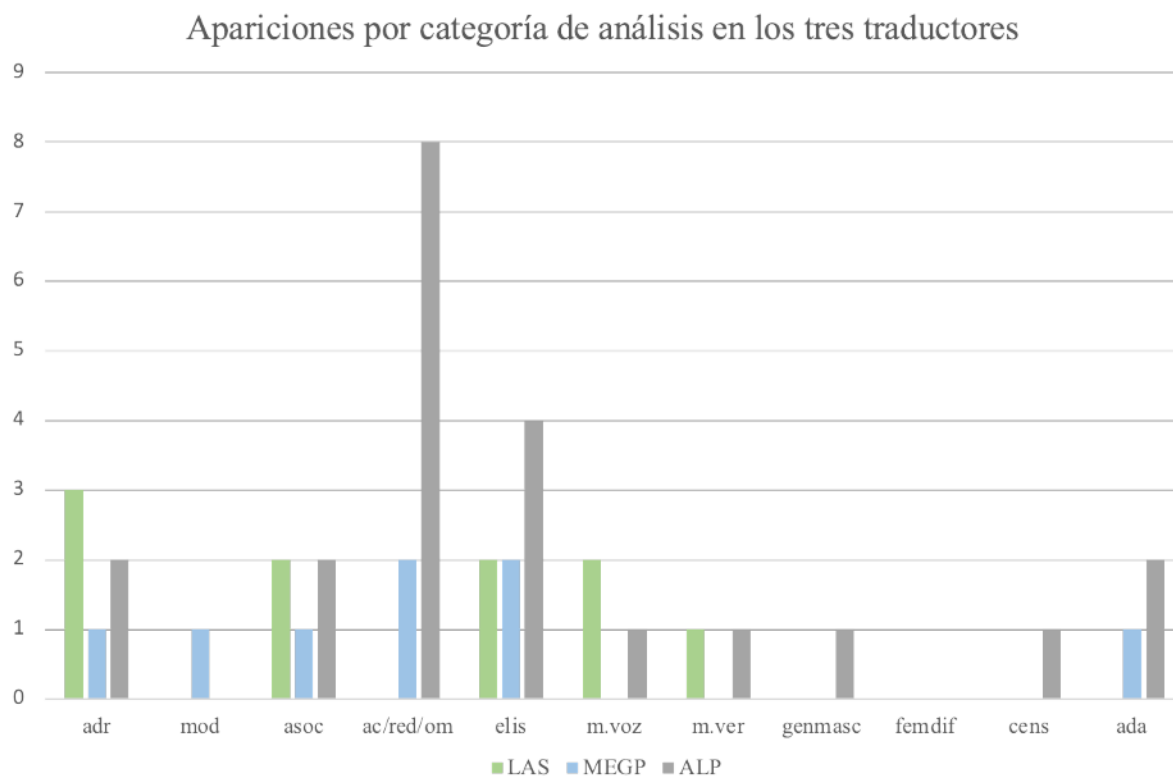
Shakespeare. Del mismo modo, se analizaron los textos fuente partiendo de los conceptos de agencia, oralidad, sexualidad y presencia.

Sobre el análisis contrastivo que se realizó, se identificaron las transformaciones existentes en los personajes femeninos en cuanto a los estereotipos de feminidad que se les asignan, las transformaciones en cuanto a dispositivos de nulificación que se les aplican y las transformaciones en los personajes femeninos en cuanto a las estructuras patriarcales que los rodean. Para complementar el análisis, se contrapuso el etiquetado de las transformaciones halladas en las traducciones con los paratextos, prólogos y notas de traductor, existentes.

Para llevar a término el presente proyecto de investigación, me parece esencial hacer una síntesis de las tendencias de cada traductor en general en las traducciones de los monólogos de Shakespeare que se eligieron. En la **Figura 17** se presenta el total de transformaciones que se observaron por cada traductor en las tres obras.

En primer lugar, y de manera muy evidente, se puede notar que el traductor que introdujo más transformaciones, de acuerdo con la metodología que se aplicó, es Ángel-Luis Pujante. Con base en los hallazgos, se concluye que la tendencia principal de este traductor es la síntesis, dado que la transformación que más introduce es el acortamiento, reducción u omisión. Por otra parte, también está muy presente la elipsis, que como ya se resaltó en la sección anterior, puede deberse a una cuestión de estilo personal y naturalidad de la palabra. Observemos también que es el único traductor en que se presentaron transformaciones como la censura y el genérico masculino, pertenecientes específicamente a las estructuras patriarcales que rodean a los PF. La mayor introducción de transformaciones por parte de Pujante podría deberse a un tema estilístico o estético o incluso meramente métrico. Por otra parte, de acuerdo con lo presentado en su perfil de traductor, las traducciones de Pujante se proponen mantener el ritmo y la rima shakespeariana y para lograr esto, muchas veces se debe sacrificar palabras y recurrir al acortamiento u omisión, o incluso la elipsis.

Luis Astrana Marín es el segundo traductor que presenta más ocurrencias. A diferencia de Pujante, se puede ver que su práctica traductora es más homogénea en cuanto a la cantidad de transformaciones que se hallan en sus traducciones al español. No existe alguna tendencia que se destaque por encima de las otras. La que predomina es la adición de roles de género, mientras que se presentan en igual medida la asociación estereotípica, la elipsis y la modificación en la voz gramatical.



**Figura 17.** Gráfica de columnas que muestra el total del número de apariciones por cada categoría de análisis de la metodología aplicada por cada traductor.

La traductora que menos presenta transformaciones es María Enriqueta González Padilla. Al igual que Astrana Marín, es considerablemente equilibrada la aparición de las transformaciones que se observaron. Predominó el acortamiento, reducción u omisión y la elipsis. Aparecieron también con igual número de ocurrencias la adición de roles de género, modulación y adaptación cultural.

Como se indicó en el Capítulo 3, la presente investigación se realizó sin parcialidad en cuanto al género de las personas traductoras, su temporalidad y geografía. A partir de los hallazgos de esta investigación, se puede concluir que la metodología propuesta es aplicable a estos textos y que los mencionados género, temporalidad y nacionalidad no afectan en su funcionamiento. Por lo tanto, considero que este procedimiento de análisis es útil y apto tanto para traducciones contemporáneas como para traducciones de principios del siglo XX, hasta el momento, como la de Luis Astrana Marín. No se observó, ni fue pertinente para el análisis, que el género de la persona traductora impactara de ningún modo la aplicación de la metodología, ni tampoco la forma en la que se describen las transformaciones que se introducen.

Por otra parte, este proyecto se desarrolló con un enfoque conceptual de género cuya aportación es la de haber dado cabida a aspectos como la sexualidad, oralidad, presencia y



agencia de los personajes femeninos. A diferencia de otros estudios que se centran en cuestiones de forma, este proyecto se centra en el texto para permitir que los personajes femeninos ocupen su propio espacio dentro de la academia, ya sea entre los especialistas en Shakespeare como los expertos en traductología.

Sobre la metodología de análisis, en primera instancia creo justo concluir que, dentro de lo acotado del objeto de estudio de esta tesis, la propuesta resulta funcional. También subrayo que las categorías de análisis se crearon a partir de los conceptos presentes tanto en los estudios de género de la traducción como en la crítica feminista de Shakespeare y sin voluntad alguna de sesgar o encaminar los resultados del análisis.

Sin embargo, también se observó que en ocasiones existían elementos de interés para analizar, pero que estos no se acoplaban a ninguna de las categorías propuestas. Del mismo modo, hay categorías que se deben evaluar o tomar con cautela por la naturaleza del español. Por lo tanto, presento aquí algunas ideas para ampliar y refinar esta metodología en el futuro:

1. Asignar una categoría de análisis que dé cuenta de la heteronormatividad como transformación que es observable dentro de la rama de las estructuras patriarcales que rodean a los PF.
2. Reconsiderar la categoría “elipsis” y proponer una categoría que considere la “explicitación de los pronombres personales” como recurso de visibilización de los PF.
3. Asignar una categoría de análisis que dé cuenta de transformaciones que modifican o reducen el sentido del texto fuente y que no necesariamente tienen que ver con adaptaciones culturales o censura; por ejemplo, casos en que las decisiones traductorales vuelven monovalente una construcción lingüística polivalente (véase **Tabla 9**, p. 120).
4. Asignar una categoría de análisis que dé cuenta de las transposiciones que redundan en una pérdida de la presencia del personaje femenino; por ejemplo, cuando se reemplaza el sujeto, que originalmente es el PF en el texto fuente, por otro en la traducción.

Todas estas categorías se formularon pensando en un aspecto de “invisibilización”, “nulificación” y “estereotipación”. No obstante, esta metodología también podría ampliarse con categorías de análisis “positivas” que den cuenta de transformaciones en los PF en las que se otorga presencia, se resalta la individualidad del personaje, se explicitan los pronombres personales, etc. La categoría “femenino diferenciado” es un paso hacia adelante en este proceso, pero aún queda mucho camino por recorrer a ese respecto. Aunado a lo anterior, es importante mencionar que ninguna categoría de análisis, en el desarrollo de esta investigación y en el diseño de su metodología, se percibió de una manera cualitativa como “mejor” o “peor”

o “con un mayor peso” o “menor peso” que otra. Lo anterior se debe a que todas se consideran como transformaciones al personaje sin, de antemano, dictar que algunas tengan un mayor potencial de transformación que otras.

También, me gustaría plantear la posibilidad de que la metodología se pueda modificar o que se pueda establecer una metodología hermana a la aquí desarrollada para analizar a los personajes masculinos. Si bien, las categorías de análisis que se crearon solamente funcionan para los personajes femeninos, algunas de ellas podrían modificarse para analizar a los masculinos, ya que estos también se ven atravesados por estructuras patriarcales, roles y estereotipos de género, etc.

Además, ahora que se ha aplicado la metodología y que se ha demostrado su funcionamiento dados los límites de esta investigación, no se descarta que este enfoque microtextual pueda ampliarse en un futuro a abarcar diversos aspectos macrotextuales. Dentro de este mismo horizonte, quizá sería productivo expandir el enfoque metodológico para alimentarlo con otros métodos de los ET como la sociología de la traducción o la historia de la traducción. Del mismo modo, queda pendiente la consideración de otros paratextos que rodeen a las traducciones, no solamente los prólogos de traducción.

Ahora, me gustaría ahondar en las alternativas que esta tesis se vio en la obligación de descartar y en las posibilidades para investigaciones futuras.

Dentro de las obras Shakespeare, todavía queda la posibilidad de aplicar esta metodología a unidades más grandes, por ejemplo: diálogos, escenas, selecciones de toda una obra de un solo personaje, etc. A continuación, presento tres posibles escenarios de proyectos futuros que se desprenden de las bases establecidas en el presente:

- Ampliar el análisis a una sola obra en la que el procedimiento se centre en observar el desarrollo del arco de un personaje femenino a través de toda la trama y utilizar la metodología de análisis para detectar las distintas transformaciones que ocurren en el PF en una o varias traducciones al español para así poder llegar a conclusiones más amplias sobre los efectos de la práctica traductora en la presencia, agencia, oralidad y sexualidad del personaje en una obra entera.
- Realizar un análisis contrastivo en los otros géneros de las obras de Shakespeare: comedias, dramas históricos y *problem plays*. Lo anterior permitiría observar cómo opera la metodología en estos géneros, tomando en cuenta que los personajes femeninos en ellos tienen características muy distintas a los de la tragedia, que fueron el foco de atención de esta investigación. Por lo tanto, es posible que las categorías de análisis en

ese caso puedan ampliarse si existen otras transformaciones en esos géneros que no se presentaron en la tragedia.

- Analizar una sola categoría en pasajes de una sola obra, pero ampliar el número de traductores al mayor número posible de países de habla hispana. Esto permitiría observar las tendencias por país y llegar a conclusiones interesantes sobre cómo influyen la geografía y las culturas de destino en la aparición de cierta transformación, por ejemplo, la censura o la adaptación cultural.

Aunado a lo anterior, fuera de este tema de estudio, existe la posibilidad de observar cómo y hasta qué grado es efectiva esta metodología en otras formas literarias. En principio, la novela y el cuento pueden ser más aptos, ya que igualmente se podría centrar el análisis en los personajes femeninos. En contraste, para poder utilizar este procedimiento de crítica de traducciones, por ejemplo, en ensayo u otros géneros no pertenecientes a la narrativa, las categorías de análisis se tendrían que adaptar para centrarse en otros aspectos de la construcción de estos textos, por ejemplo, en un ensayo escrito por una mujer, en la voz de la autora.


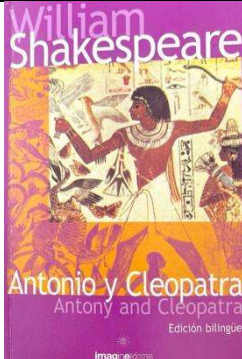

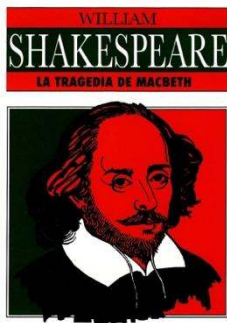
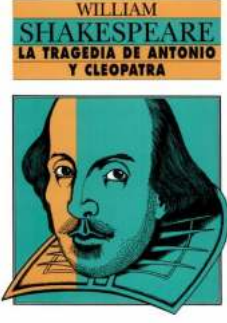
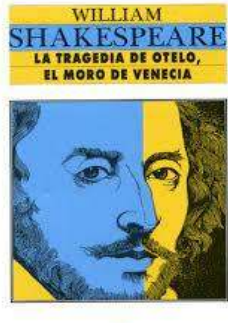
Se espera que este proyecto y sus hallazgos puedan servir de base para investigaciones futuras que busquen centrarse en género y feminismo. Esta tesis es solo el inicio de una gama de posibilidades para la crítica de traducciones de género, donde aún quedan más preguntas y quizá solo esbozos de respuestas. La iniciativa de este trabajo es la propuesta de una nueva perspectiva a partir de la cual se puedan llevar a cabo análisis de traducciones. Aún más, se procuró abrir un camino para que el feminismo en la traducción pueda ir más allá de la práctica, para que pueda también aplicarse como una forma de entender el fenómeno de la traducción. Con todo, es una realidad que el interés y la formulación de procedimientos de análisis que den cuenta de lo femenino, de lo que ha sido “otro” hasta ahora, es inminente. “El futuro es una escalera infinita”.<sup>273</sup>

---

<sup>273</sup> Rivera Garza, Cristina. *Nadie me verá llorar*. Tusquets, 2004. p. 29. [Edición PDF]

8. Anexos

**Anexo 1.** Detalle bibliográfico de las ediciones de las traducciones seleccionadas para su análisis.

	<i>Macbeth</i>	<i>Antony and Cleopatra</i>	<i>Othello</i>
Luis Astrana Marín (1889-1959)	 <p><i>La tragedia de Macbeth</i> Colección Universal No. 101 1927 Madrid Prólogo y notas de Luis Astrana Marín</p>	 <p><i>Antonio y Cleopatra</i> Imagine ediciones [1930] 2002 Madrid Edición bilingüe</p>	 <p><i>Otelo</i> Alianza editorial [1934] 2012 Madrid Prólogo de Vicente Molina Foix</p>
María Enriqueta González Padilla (1931-ca. 2010)	 <p><i>La tragedia de Macbeth</i> Colección Nuestros clásicos No. 85 Universidad Autónoma de México 2015 Ciudad de México Notas de María Enriqueta González Padilla Prólogo de Alfredo Michel Modenessi Colaboración de Érica Fischer Dorantes</p>	 <p><i>La tragedia de Antonio y Cleopatra</i> Colección Nuestros clásicos No. 96 Universidad Autónoma de México 2002 Ciudad de México Prólogo y notas de María Enriqueta González Padilla</p>	 <p><i>La tragedia de Otelo, el moro de Venecia</i> Colección Nuestros clásicos No. 93 Universidad Autónoma de México 2016 Ciudad de México Prólogo y notas de María Enriqueta González Padilla</p>

<p>Ángel-Luis Pujante (1944-)</p>	 <p><i>Macbeth</i> Austral (Teatro) [1995] 2012 Barcelona Edición e introducción de Ángel-Luis Pujante</p>	 <p><i>Antonio y Cleopatra</i> Austral (Teatro) [2001] 2020 Barcelona Edición e introducción de Ángel-Luis Pujante</p>	 <p><i>Oteolo</i> Austral (Teatro) [1991] 2020 Barcelona Edición e introducción de Ángel-Luis Pujante</p>
-----------------------------------	---	--	--

**Anexo 2.** Texto fuente y traducciones al español del monólogo de Lady Macbeth

<p><b>TEXTO FUENTE</b></p> <p>The raven himself is hoarse That croaks the fatal entrance of Duncan Under my battlements. Come, you spirits That tend on mortal thoughts, unsex me here, And fill me from the crown to the toe top-full Of direst cruelty. Make thick my blood, Stop up th'access and passage to remorse, That no compunctious visitings of nature Shake my fell purpose, nor keep peace between Th'effect and it. Come to my woman's breasts, And take my milk for gall, you murd'ring ministers, Wherever in your sightless substances You wait on nature's mischief. Come, thick night, And pall thee in the dunnest smoke of hell, That my keen knife see not the wound it makes, Nor heaven peep through the blanket of the dark, To cry, 'Hold, hold!'— (1.5.36-52)</p>	<p><b>Traducción de Luis Astrana Marín</b></p> <p>¡Hasta el cuervo enronquece, anunciando con sus graznidos la entrada fatal de Duncan bajo mis almenas!... ¡Corred a mí, espíritus propulsores de pensamientos asesinos!... ¡Cambiadme de sexo, y desde los pies a la cabeza llenadme, haced que me desborde de la más implacable crueldad!... ¡Espesad mi sangre; cerrad en mí todo acceso, todo paso a la piedad, para que ningún escrúpulo compatible con la naturaleza turbe mi propósito siniestro, interponiéndose entre el deseo y el golpe! ¡Venid a mis senos maternos y convertid mi leche en hiel, vosotros, genios del crimen, de allí de donde presidáis bajo invisible formas la hora de hacer mal! ¡Baja, horrenda noche, y envuelve tu palio en la espesa humareda del infierno! ¡Que mi agudo puñal oculte la herida que va a abrir, y que el cielo, espíandome a través de la cobertura de las tinieblas (1), no pueda gritarme: “Basta, basta!...”</p> <p>(1): Peep through the blanket of the dark, apercibir a través del velo de las tinieblas, pasaje que ha dado lugar a infinitas interpretaciones e hipótesis más o menos absurdas. Malone cree que Shakespeare alude a las cortinas de su teatro, y Whiter confirma esta suposición añadiendo que <i>heaven—nor heaven</i>, que completa el verso—hace también referencia a las partes superiores del teatro, que ahora llamamos paraíso. Carlota Porter, en cambio, da a blanket—cobertura de cama—una interpretación sumamente ingeniosa, hallando en la expresada voz la visión súbita de lady Macbeth; el asesinato del rey metido en el lecho, coberturas y tinieblas con el cielo y la tierra.</p>

<p><b>Traducción de Ma. Enriqueta González P.</b></p> <p>Hasta el cuervo está ronco que grazna la entrada fatal de Duncan bajo mis almenas. Venid, vosotros, espíritus que asistís en los designios criminales; despojadme aquí de mi sexo y llenadme desde la cabeza hasta los pies de la más horrenda crueldad. Espesad mi sangre, cerrad en mí el acceso y el paso al remordimiento, para que ningún ataque de compunción natural sacuda mi cruel propósito o se interponga entre él y su fin. Venid a mis pechos de mujer y tornad mi leche en hiel (54), vosotros ministros asesinos dondequiera que en vuestras sustancias invisibles presidís los perjuicios de la naturaleza. Ven, noche densa, y envuélvete en el humo más negro del infierno, para que mi puñal agudo no vea la herida que hace. ni el cielo atisbe a través de la cobertura tenebrosa para gritarme, “¡Detén, detén!”</p> <p>(54): “my milk for gall”, trocad mi ternura en amargura</p>	<p><b>Traducción de Ángel-Luis Pujante</b></p> <p>Hasta el cuervo está ronco de graznar la fatídica entrada de Duncan bajo mis almenas. Venid a mí, espíritus que servís a propósitos de muerte, quitadme la ternura y llenadme de los pies a la cabeza de la más ciega crueldad. Espesadme la sangre, tapad toda entrada y acceso a la piedad para que ni pesar ni incitación al sentimiento quebranten mi fiero designio, ni intercedan entre él y su efecto. Venid a mis pechos de mujer y cambiad mi leche en hiel, espíritus del crimen, dondequiera que sirváis a la maldad en vuestra forma invisible. Ven, noche espesa, y envuélvete en el humo más oscuro del infierno para que mi puñal no vea la herida que hace ni el cielo asome por el manto de las sombras gritando: «¡Alto, alto!».</p>
---	--

**Anexo 3.** Texto fuente y traducciones al español del monólogo de Emilia

<p><b>TEXTO FUENTE</b></p> <p>But I do think it is their husbands' faults If wives do fall. Say that they slack their duties And pour our treasures into foreign laps, Or else break out in peevish jealousies, Throwing restraint upon us, or say they strike us, Or scant our former having in despite: Why, we have galls, and though we have some grace, Yet have we some revenge. Let husbands know Their wives have sense like them: they see and smell, And have their palates both for sweet and sour, As husbands have. What is it that they do When they change us for others? Is it sport? I think it is. And doth affection breed it? I think it doth. Is't frailty that thus errs? It is so too. And have not we affections, Desires for sport, and frailty, as men have? Then let them use us well: else let them know, The ills we do, their ills instruct us so. (4.3.89-106)</p>	<p><b>Traducción de Luis Astrana Marín</b></p> <p>Pero yo creo que cuando las mujeres caen, la falta es de sus maridos, pues o no cumplen con sus deberes y vierten nuestros tesoros en regazos extraños, o estallan en celos mezquinos, imponiéndonos sujeciones; o nos pegan y reducen por despecho nuestro presupuesto acostumbrado. ¡Pardiez!, tenemos hiel, y aunque poseamos cierta piedad, no carecemos de espíritu de venganza. Sepan los maridos que sus mujeres gozan de sentidos como ellos: ven, huelen, tienen paladares capaces de distinguir lo que es dulce de lo que es agrio, como sus esposos. ¿Qué es lo que procuran cuando nos cambian por otras? ¿Es placer? Yo creo que sí. ¿Es el afecto lo que les impulsa? Creo que sí también. ¿Es la fragilidad, que así desbarata? Creo también que es esto. ¿Y es que no tenemos nosotras afectos, deseos de placer y fragilidad como tienen los hombres? Entonces que nos traten bien, o sepan que el mal que hacemos son ellos quienes nos lo enseñan.</p>
<p><b>Traducción de Ma. Enriqueta González P.</b></p> <p>Mas pienso que la culpa es del marido</p>	<p><b>Traducción de Ángel-Luis Pujante</b></p> <p>Mas creo que si pecan las mujeres la culpa es de los</p>

<p>si peca la mujer. Aflojan en el cumplimiento de sus deberes y van a derramar nuestros tesoros en los regazos extraños, o estallan en mezquinos celos y nos sujetan, o nos golpean o nos escatiman el gasto por despecho, Sentimos resentimiento y aunque somos buenas a veces nos vengamos. Que sepan los maridos que las esposas tienen como ellos sentidos: ven y huelen y tienen paladar para lo agrio y lo dulce igual que ellos. Al cambiarnos por otras, ¿qué es lo que hacen? ¿No es deleite? Así lo considero. ¿Y la pasión lo nutre? Creo que sí. ¿Los rinde su flaqueza? Sí, también. ¿Y no tenemos nosotras apetitos, flaquezas y pasiones cual los hombres? Pues que nos traten bien o de otro modo los males que hacen sírvenos de ejemplo.</p>	<p>maridos: o no cumplen y llenan otras faldas de tesoros que son nuestros, o les entran unos celos sin sentido y nos tienen encerradas; o nos pegan, o nos menguan el dinero por despecho. Todo esto nos encona y, si nuestro es el perdón, nuestra es la venganza. Sepan los maridos que sus mujeres tienen sentidos como ellos; que ven, huelen y tienen paladar para lo dulce y lo agrio. ¿Qué hacen cuando nos dejan por otras? ¿Gozar? Creo que sí. ¿Los mueve el deseo? Creo que sí. ¿Pecan por flaqueza? Creo que también. Y nosotras, ¿no tenemos deseos, ganas de gozar y flaquezas como ellos? Pues que aprendan a tratarnos o, si no, que sepan que todo nuestro mal es el mal que nos enseñan.</p>
---	---

**Anexo 4.** Texto fuente y traducciones al español del monólogo de Cleopatra

<p><b>TEXTO FUENTE</b></p> <p>No more, but e'en a woman, and commanded By such poor passion, as the maid that milks And does the meanest chares. It were for me To throw my sceptre at the injurious gods, To tell them that this world did equal theirs, Till they had stol'n our jewel. All's but naught: Patience is sottish, and impatience does Become a dog that's mad. Then is it sin, To rush into the secret house of death, Ere death dare come to us? How do you, women? What, what, good cheer! Why, how now, Charmian? My noble girls! Ah, women, women! Look, Our lamp is spent, it's out.—Good sirs, take heart, We'll bury him. And then, what's brave, what's noble, Let's do't after the high Roman fashion, And make death proud to take us. Come, away, This case of that huge spirit now is cold. Ah, women, women! Come, we have no friend But resolution, and the briefest end. (4.15.85-103)</p>	<p><b>Traducción de Luis Astrana Marín</b></p> <p>No más tiempo reina, sino simple mujer y dominada por las mismas pobres pasiones que dominan a la lechera que efectúa las faenas más humildes. Tendría derecho a arrojar mi cetro a los dioses insultantes, a decirles que este mundo igualaba al suyo, antes de que nos hubiesen robado nuestra joya. Todo es ya nada; la paciencia es tontería, ya la impaciencia se convierte en un perro loco de rabia. En estas condiciones, ¿es un crimen precipitarse en la secreta morada de la muerte, antes de que la muerte ose venir a nos? ¿Cómo os halláis mujeres? ¡Vamos, vamos, mucho valor! ¡Cómo! ¿Qué es eso, Carmiana? ¡Nobles damas mías! ¡Oh, mujeres, mujeres, mirad; nuestra lámpara está extinguida, está apagada! Buenos señores, tened valor. Vamos a hacerle sepultar; y después de esta resolución, lo que es noble, lo que es valeroso, lo ejecutaremos a la soberana manera romana y nos entregaremos a la muerte, que se envanecerá de recibirnos. Partamos. La envoltura de esta alma grande está ahora fría. ¡Ah, mujeres, mujeres mías! Partamos; no tenemos ya otros amigos que la fuerza de la resolución y más rápido fin.</p>
<p><b>Traducción de Ma. Enriqueta González P.</b></p> <p>Nada más que una mujer, subyugada por tan pobres pasiones, como la chica que ordeña y que hace los oficios más humildes. Justo sería que lanzara yo mi cetro contra los ofensivos dioses para decirles que este mundo igualaba al suyo antes de que nos robaran nuestra joya.</p>	<p><b>Traducción de Ángel-Luis Pujante</b></p> <p>Nada más que una mujer, y sometida a la misma pasión que la que ordeña y hace las faenas más humildes. Bien podría tirar mi cetro a los hirientes dioses, decirles que este mundo igualaba al de ellos hasta que robaron nuestra joya. Nada vale: resignarse es de necios; rebelarse, de perros rabiosos. Entonces, ¿es pecado lanzarse a la casa secreta de la muerte antes de que la muerte ose venir? ¿Estáis bien? ¡Vamos,</p>

<p>Todo no es más que nada. La paciencia es estúpida y en perro rabioso se ha convertido la impaciencia. ¿Es pecado entonces precipitarse en la secreta morada de la muerte antes de que la muerte se atreva a visitarnos? ¿Cómo están, mujeres mías? ¡Vamos, cobren ánimo! ¿Qué es eso, Charmian? ¡Oh, mis nobles niñas! ¡Ah, mujeres, mujeres! Se extingue nuestra lámpara, ya se apagó. Tengan valor, buenas gentes. Vamos a enterrarlo, y luego haremos lo que es noble y valiente según la costumbre romana, y haremos que se envanezca la muerte de llevarnos. Vamos pues. Esta envoltura de esa alma grande ahora está fría. ¡Oh mujeres, mujeres! Amigos no tenemos sino la decisión y el fin más breve.</p>	<p>tened ánimo! ¿Qué hay, Carmia? ¡Nobles muchachas! ¡Ah, mujeres! Mirad, nuestra luz está apagada, no arde. ¡Animaos! Enterrémosle; hagamos después lo grande y noble según el alto proceder romano y la muerte ha de acogernos con orgullo. Venid. El cuerpo de este gran espíritu está frío. ¡Mujeres, venid! Nuestro solo amparo es ahora el valor y el final más rápido.</p>
--	---

## 9. Fuentes de información

Anders, Valentin. “Nulificación.” *DeChile*, <http://etimologias.dechile.net/?nulificacion>

“Antony and Cleopatra Character Map.” *Course Hero*, <https://www.coursehero.com/lit/Antony-and-Cleopatra/character-map/>.

Aughterson, Kate y Ailsa Grant Ferguson. *Shakespeare and Gender: Sex and Sexuality in Shakespeare’s Drama*. The Arden Shakespeare, Bloomsbury Publishing Plc, 2020.

Baskaran, R. S., et al. “Female Masculinities in Shakespeare.” *Palarch’s Journal Of Archaeology Of Egypt/Egyptology*, vol. 17, 2020, pp. 5576–5583.

Bate, Jonathan y Eric Rasmussen. *The RSC Shakespeare: The Complete Works*. Palgrave Macmillan, 2006.

Beard, Mary y Silvia Furió (traductora). *Mujeres y poder: un manifiesto*. Crítica, 2018.

Bloom, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. Riverhead Books, 2005.

Bradley, A. C. *Shakespearean Tragedy*. Prabhat Prakashan, 2021.

Callaghan, Dymrna. *A Feminist Companion to Shakespeare*. Wiley Blackwell, 2016.

Carballo Fernández, Rodolfo y Andrea Duarte Cordero. “Preceptos de la ideología patriarcal asignados al género femenino y masculino, y su refractación en ocho cuentos utilizados en el tercer ciclo de la educación general básica del sistema educativo costarricense en el año 2005.” *Revista Educación*, vol. 30, no. 2, pp. 145–162.

Castro, Olga y Emek Ergun. “Translation and Feminism.” *Routledge Handbook of Translation and Politics*, Routledge, 2021, pp. 125–143.

Chedgzoy, Kate. *Shakespeare, Feminism and Gender: Contemporary Critical Essays*. Palgrave Macmillan, 2008.



- Crystal, David y Ben Crystal. *Shakespeare's Words: A Glossary and Language Companion*. Penguin Books, 2002.
- Di Sabato, Bruna y Antonio Perri. "Grammatical Gender and Translation: A Cross Linguistic Overview." *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*, Routledge, Londres, 2020, pp. 363–373.
- Eagleton, Mary. "Literary Representations of Women." *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, pp. 105–119.
- "El profesor emérito de la UMU Ángel-Luis Pujante explica en un libro la accidentada llegada a España de la obra de Shakespeare." *Sala De Prensa, Universidad De Murcia*, <https://www.um.es/web/sala-prensa/-/el-profesor-emerito-de-la-umu-angel-luis-pujante-explica-en-un-libro-la-accidentada-llegada-a-espana-de-la-obra-de-shakespeare>.
- Federico, Patán. "Enriqueta González Padilla." *Listar Historia de la Facultad de Filosofía y Letras por autor "Patán, +Federico"*, <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/3121/browse?value=Pat%C3%A1n%2C%2BFederico&type=author>.
- "Entrevista al Dr. Ángel Luis Pujante." *Fundación Shakespeare Argentina*, 22 de mayo de 2021, <https://shakespeareargentina.org/entrevista-al-dr-angel-luis-pujante/>.
- Eshelman, David J. "Feminist Translation as Interpretation." *Translation Review*, vol. 74, no. 1, 2007, pp. 16–27., <https://doi.org/10.1080/07374836.2007.10523960>.
- Gamboa, Brett y Lawrence Switzky. *Shakespeare's Things: Shakespearean Theatre and the Non-Human World in History, Theory, and Performance*. Routledge, 2020.
- OHCHR. "Gender Stereotyping." *OHCHR*, <https://www.ohchr.org/en/women/gender-stereotyping>.
- Godayol, Pilar. "Gender and Translation." *The Routledge Handbook of Translation Studies*, Routledge, Londres, 2017, pp. 173–185.
- Griffin Wolff, Cynthia. "A Mirror for Men: Stereotypes of Women in Literature." *The Massachusetts Review (JSTOR)*, vol. 43, no. 1/2, 1972, pp. 205–218.
- Gronowski, Grace. "Feminine Agency in Shakespeare's The Merchant of Venice and Antony and Cleopatra." *Conspectus Borealis*, vol. 7, no. 1, 28 de abril de 2021.
- Howell, Maria L. *Manhood and Masculine Identity in William Shakespeare's The Tragedy of Macbeth*. University Press of America, Inc., 2008.
- Jiménez Jiménez, Antonio F. *Introducción a la traducción: inglés/español*. Routledge, 2018.
- Konopasky, Abigail W. y Kimberly M. Sheridan. "Towards a Diagnostic Toolkit for the Language of Agency." *Mind, Culture, and Activity*, vol. 23, no. 2, 2016, pp. 108–123., <https://doi.org/10.1080/10749039.2015.1128952>.

- Leon Alfar, Cristina. *Fantasies of Female Evil: The Dynamics of Gender and Power in Shakespearean Tragedy*. University of Delaware Press, 2003.
- “Luis Astrana Marín.” *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/7003/luis-astrana-marin>.
- “María Enriqueta González Padilla - Detalle del autor.” *Enciclopedia de la literatura en México*, <http://www.elem.mx/autor/datos/2538>.
- Meng, Lingzi. *Gender in Literary Translation: A Corpus-Based Study of the English Translations of Chenzhong De Chibang*. Springer, Singapur, 2019.
- Munday, Jeremy. “Cultural and Ideological Turns.” *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, Routledge, Londres, 2016, pp. 197–214.
- Murgia Elizalde, Mario. “William Shakespeare, *La tempestad* y *Sueño de una noche de verano*. Trad. de María Enriqueta González.” *Anuario de Letras Modernas*, vol. 8, 1997, pp. 137–140.
- Packer, Tina. *Women of Will: Following the Feminine in Shakespeare's Plays*. Knopf, 2015.
- Poupaud, Sandra, et al. “Finding Translations. On the Use of Bibliographical Databases in Translation History.” *Meta*, vol. 54, no. 2, 2009, pp. 264–278., <https://doi.org/10.7202/037680ar>.
- Primmer, Susan Jane. “Female Power in Shakespeare's Plays.” *Durham University*, Durham E-Theses Online, 1993.
- Pym, Anthony. *Method in Translation History*. St. Jerome, 1998.
- Rackin, Phyllis. *Shakespeare and Women*. Oxford University Press, 2013.
- Real Academia Española. “Nulificar.” *Diccionario de la lengua española - Edición del tricentenario*, <https://dle.rae.es/nulificar>
- Real Academia Española. “Nulificar.” *Diccionario de la lengua española - Edición del tricentenario*, <https://dle.rae.es/sujeto?m=form>
- Reaves, Christa. “Gender in Shakespeare’s *Macbeth*: Performance and Performativities.” *The University of Alabama in Huntsville*, 2014.
- Rivera Garza, Cristina. *Nadie me verá llorar*. Tusquets, 2004.
- Sabio Pinilla, José Antonio. “La metodología en historia de la traducción: estado de la cuestión.” *Sendebarr*, vol. 17, 2006.
- Saccio, Peter. “Shakespeare Then and Now.” *William Shakespeare: Comedies, Histories, and Tragedies*. [Material multimedia proporcionado por el Dr. Juan Carlos Calvillo]

- Serón Ordóñez, Concepción. “Traducciones al español de *Twelfth Night* (1873-2005): estudio descriptivo diacrónico.” *Universidad de Málaga*, 2012.
- Simon, Sherry. *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Routledge, Londres, 1996.
- Schweickart, Patrocinio. “Leyéndo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura.” *Otramente. Lectura y escritura feministas.*, PUEG-FCE, México, 1999, pp. 112–151.
- Shakespeare, William y Ángel-Luis Pujante (traductor). *Antonio y Cleopatra*. Austral [2001] 2020.
- Shakespeare, William y Ángel-Luis Pujante (traductor). *Macbeth*. Austral, [1995] 2012.
- Shakespeare, William y Ángel-Luis Pujante (traductor). *Otelo*. Austral, [1991] 2020.
- Shakespeare, William y Luis Astrana Marín (traductor). *Antonio y Cleopatra*. Imagine ediciones, [1930] 2002.
- Shakespeare, William y Luis Astrana Marín (traductor). *La tragedia de Macbeth*. Calpe, 1927.
- Shakespeare, William y Luis Astrana Marín (traductor). *Otelo*. Alianza editorial, [1934] 2012.
- Shakespeare, William y María Enriqueta González Padilla (traductora). *La tragedia de Antonio y Cleopatra*. UNAM, 2002.
- Shakespeare, William y María Enriqueta González Padilla (traductora). *La tragedia de Macbeth*. UNAM, 2015.
- Shakespeare, William y María Enriqueta González Padilla (traductora). *La tragedia de Otelo, el moro de Venecia*. UNAM, 2016.
- Shakespeare, William, et al. *Shakespeare's Macbeth (CliffsComplete)*. Hungry Minds, 2005.
- Shakespeare, William, et al. *Shakespeare's Othello (CliffsComplete)*. Hungry Minds, 2000.
- “Shakespeare’s Monologues.” *Shakespeare's Monologues*, <https://www.shakespeare-monologues.org/home>.
- Shakespeare, William y Luke Dixon. *Shakespeare Monologues for Women*. Nick Hern Books, 2015.
- Shakespeare, William; Michael Earley; Philippa Keil. *Soliloquy!: The Shakespeare Monologues (Women)*. Applause Theatre Book Publishers, 1988.
- Swift Lenz, Carolyn Ruth, et al. *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. University of Illinois Press, 1980.

- Taronna, Annarita. “Examinar la teoría del género traduciendo la androginia.” *Traducción. Género. Poscolonialismo*, La crujía, Buenos Aires, 2008, pp. 29–40.
- Traub, Valerie. *The Oxford Handbook of Shakespeare and Embodiment: Gender, Sexuality, and Race*. Oxford University Press, 2018.
- Vanita, Ruth. “‘Proper’ Men and ‘Fallen’ Women: The Unprotectedness of Wives in Othello.” *JSTOR*, vol. 34, no. 2, 1994, pp. 341–356.
- Von Flotow, Luise. *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*. St. Jerome Publishing, Manchester, 1997.
- Wing Kwong-Leung, Matthew. “The Ideological Turn in Translation Studies.” *Translation Studies at the Interface of Disciplines*, no. 68, 2006, pp. 129–144., <https://doi.org/https://doi.org/10.1075/btl.68.12leu>.
- Woolf, Virginia y Rivera Garretas María-Milagros (traductora). *Un cuarto propio*. Sabina Editorial, 2018.
- Zaro, Juan Jesús. “La traducción de Shakespeare en la América de lengua española por Juan Jesús Zaro.” *Fundación Shakespeare Argentina*, 31 de agosto de 2021, <https://shakespeareargentina.org/la-traduccion-de-shakespeare-en-la-america-de-lengua-espanola-por-juan-jesus-zaro/>.
- Zaro, Juan Jesús. *Shakespeare y sus traductores: análisis crítico de siete traducciones españolas de obras de Shakespeare*. Peter Lang, 2007.