

ARREDOR DA MANDRÁGORA DE MACHIAVELLI

Francisco Pillado

Luísa Villalta

A mandrágora de Machiavelli (1518) é a primeira obra teatral europea que combina satisfactoriamente a construción dos personaxes de carne e óso e na que a sátira, dirixida principalmente contra a burguesía e a Igrexa, se manifesta nun diálogo que aínda hoxe ten vixencia. *A mandrágora* é unha obra sorprendentemente independente de calquera fonte clásica específica.

John R. Hale

Cando dúas persoas non profesionais da tradución conflúen no traballo común de afrontar un texto como *A mandrágora*, teñen que estar animadas basicamente por dúas razóns: ou ben reciben o encargo por parte dunha editorial ou ben emprenden tal traballo polo mero interese que o texto esperta neles. No noso caso, aínda que a segunda destas motivacións foi moi anterior no tempo á primeira, o impulso definitivo debeuse ó proxecto de Edicións Laiovento de incorporar ó patrimonio cultural galego obras dramáticas universais de tódolos tempos, como é o caso da tradución do *Fausto* de Goethe, o *Henrique IV* de Pirandello ou o *Arturo UÍ* de Bertolt Brecht.

Non obstante, como dixemos, o texto xustificaba o esforzo por si mesmo. *A mandrágora*, escrita por Niccolo Machiavelli en 1518 durante o seu exilio por razóns políticas, resulta ser algo máis ca un “divertimento en tempos tristes” por canto parece máis ben unha especie de aplicación irónica das ideas básicas que desenvolve na súa obra máis famosa, *Il príncipe*, fundamental achega á cultura occidental. A pesar da distancia no tempo que nos separa ós e ás lectoras e espectadoras actuais, esta obra posúe unha vigorosísima vixencia expresiva. Por un lado, a configuración dos caracteres demostra unha grande mestría teatral xa que o autor, sen caer nos socorridos tipos de farsa, ofrécenos completísimos retratos psicolóxicos trazados con moi poucos elementos. E por outro a acción, feitas as salvidades dunha intriga moi conectada cos

aspectos máis definidores das circunstancias socio-históricas do seu tempo, transcorre con unha enorme axilidade e frescura facilmente extrapolábel a calquera época, canto máis á nosa tan contradictoria na que conviven os máis evoluídos e sofisticados logros científicos co máis persistente primitivismo da conducta humana.

Alén da propia obra, animounos á súa elección contribuír á desmitificación dun Niccolo Machiavelli mal comprendido e reducido ós aspectos máis perversos da súa teoría política en detrimento da dimensión artística, reflexiva e de excepcional penetración psicolóxica no contexto cultural que lle tocou vivir. A pesar do xénero cómico e a súa aparente inxenuidade, esta obra non é tan intrascendente como poida parecer, xa que responde á plena madurez do seu autor, nun momento de exilio e desencanto no que se serve do teatro para mostrar, se se nos permite inclusive o reduccionismo aludido, o “maquiavelismo” consubstancial á condición humana.

Tendo como horizonte as devanditas consideracións respecto do significado global da obra, á hora de traducir propuxémonos fundamentalmente dous obxectivos. O primeiro, de índole socio-cultural, consistiu en permitir que a obra, sen abandonar para nada o seu afincamento na época e ambiente renacentista se fixese o máis próxima posíbel á inmediatez lingüística e cultural. Cumprimos así de paso coa finalidade editorial da tradución que, como dixemos, se propuña basicamente a inserción desta obra paradigmática no sistema cultural galego, tendo en conta que as repercusións deste obxectivo non son meramente teóricas senón tamén prácticas na medida en que en todo momento procuramos desenvolve-la expresividade actual da obra coa mínima dose posíbel da proverbial e inevitábel “traizón” ás fontes.

O segundo obxectivo, lóxica consecuencia do primeiro, cifrouse en acadala máxima credibilidade funcional para a representación do texto na escena. En definitiva, a fidelidade a que compromete o respecto a todo texto obrigounos así mesmo a ofrecela de xeito que proporcionase o seu goce tanto a lectores e lectoras como a intérpretes e público. Conscientes de que non existe un punto onde a tradución devén versión, consideramos que nos situámo-lo suficiente preto do orixinal como tradutores sen por iso ata-las mans a todo aquilo que dese como resultado un “novo texto” plausíbel e comunicábel en escena no noso contexto cultural.

Cómpre agora falarmos daqueles procedementos que consideramos máis salientabeis ou cando menos dos que somos máis conscientes. Comezaremos por referirnos ó plano dos personaxes. Fóra xa das inexcusabeis variacións de rexistos lingüísticos en grande medida proporcionadas polo texto e que nós intensificamos con arranxo ós nosos propios rexistros, parécenos importante xustificar aquí as diferentes solucións dadas ós nomes dos personaxes actuan-tes e mencionadas ó longo da peza. A respecto das primeiras, as actuan-tes, decidimos traducir e galeguizar fonética e graficamente os nomes de Callimaco (“Calímaco”) Sostrata (“Sóstrata”), Frate Timoteo (“Frei Timoteu”) e Messer

Nicia ("Micer Nicia"). Porén, e sen prexuízo do anterior, conservamos en italiano gráfico e fonético nomes que son utilizados tan só de pasada, como o caso de Camillo Calfucci ou a palabra "madonna" que decidimos manter xa que a súa pronunciación esporádica non embafa a fluidez do texto e, polo contrario, contribúe a lembra-la procedencia italiana do mesmo. Por suposto mantemos tamén decididamente o nome do autor Niccolo Machiavelli sen acomodarnos ás solucións portuguesa (Maquiavel) ou española (Maquiavelo) xa non por unha simple cor ambiental, senón por coherencia con tantos outros nomes da cultura europea (William Shakespeare, Eugène Ionesco etc.) e a pesar do posíbel risco editorial que evitaría o inmediato recoñecemento do autor por presión da fórmula habitual na cultura dominante.

No que atinxe a códigos simbólicos, consideramos moi necesario manter-lo espírito da cultura e época orixinal, mais verténdoos expresivamente nos nosos propios códigos. Imos mencionar algúns dos que consideramos máis significativos. Por exemplo, onde no texto se di "dottore" en alusión a Micer Nicia, titulado en leis, nós optamos por fórmulas como "letrado", "avogado" ou inclusive "leguleio" segundo a intención máis ou menos irónica da pasaxe. Co mesmo criterio, onde di "grammatica" nós traducimos "latín", xa que o sentido do latín como gramática da lingua romance desapareceu entre nós na mesma medida en que o perdeu calquera outro romance actual.

Parecidos problemas implica a solución de expresións e frases feitas. A modo de exemplo podemos destaca-la palabra "uccellacci", termo despreciativo ("paxarolos") que nós adaptamos á nosa variada gama de "argalleiros", "marramarrachos" ou a máis literal "parrulo" etc., tamén segundo o contexto.

Sempre que puidemos, intentamos trasvasar frases feitas ás nosas habituais, prescindindo de traducións literais que mesmo resultarían plausíbeis, como por exemplo "Io son morto" que pasamos á máis coloquial "Desta morro!", ou ben "o falar non ten cancela" por "Tu hai la bocca piena di latte". Mais como non sempre foi posíbel sen excedernos en atribucións, decidimos manter literalmente con explicación en nota a pé de páxina algunha expresión como "Así dixo o sapo ó arado!", xa que se encontra frecuentemente na correspondencia do propio Machiavelli.

Nalgunha outra ocasión, non só mediante nota, senón incorporando unha anotación non existente no orixinal, tratamos de facilita-la comprensión e escenificación dunha expresión afastada de nós no tempo e no espazo. Tal é o caso de "la carrucola di Pisa". "Carrucola" significa "polea" con aplicación figurada a "muller provocativa". Obviamente isto non se entendería se non se insinúa este segundo sentido cun "(Figurando unhas cadeiras no ar)" en anotación, xa que debemos mante-la palabra italiana polo seu parecido co topónimo "Verrucola", monte de Pisa que semella unha verruga, que debemos acompañar tamén cun xesto expresivo "(Figurando un monte)". No resto dos casos que presentaban problemas similares, sempre con aclaración en nota, tratamos de encontra-lo correlato simbólico-cultural máis achegado a

nós. Así o carcereiro alcumado "Va'-qua-tu" traducímoloo "Ven-p'ra-acó". Onde se menciona o "aloé" connotando "substancia amarga", nós optamos por "ricino" que non precisa máis explicación. Así tamén escollemos "Facenda" por "Grascia", que era unha institución que regulaba o comercio, xa que o sentido en que se utiliza é o de perde-lo diñeiro en beneficio do erario público. Por último, un santo, "San Cuccu", do francés "coccu", "cornudo" (ironía contra os franceses), resolvémolo nun "San Cornelio" que, no contexto da trama, non deixa a menor dúbida.

Non nos queda máis ca unha declaración de fe (confesional) de erros. Ademais de inevitabeis grallas tipográficas (v.g. jun "c" de máis no apelido en portada!), houbo erros evitabeis pero que decidimos asumir. Un primeiro erro é aparente. Onde traducimos "Potta di san Puccio!" por "Cona de san Apapucio!" non estamos transexualizando o santo de maneira gratuíta. A aplicación do sexo feminino a un santo ou do masculino a unha Virxe supón unha intensificación groseira e blasfematoria da invocación a tal ser divino e é común en Italia. Un segundo erro, que poderíamos chamar inconsecuente, deriva do noso criterio á hora de traduci-los poemas antepoñendo o efecto fónico á fidelidade lingüística. Así introducimos un castelanizante "gusto" para poder manter a intensiva rima do orixinal ("badalucco", "cucco", "visuto", "astuto") e, do mesmo xeito, un inconfesábel "cobra" por "cubra", amparados nunha certa imprecisión desta alternancia vocálica do verbo "cobrir" na práctica coloquial, para podermos manter tamén o mesmo efecto nunha pasaxe similar. Decisión tal vez imprudente (quen nos ía dicir que o habíamos de ter que confesar), mais que, por unha vez, nos permitiu poñer en práctica, sempre en honra de Machiavelli, o famoso fin que xustifica os medios.