

## MACBETH

**Miguel Pérez Romero**

Instituto Fernando Wirtz, A Coruña

En 1972 apareceu a primeira tradución de *Macbeth* ao galego, feita por Fernando Pérez-Barreiro Nolla. Non podoo dicir con exactitude se a lin ese mesmo ano ou foi en 1973. O que si lembro perfectamente é o pracer e admiración que me produciu. Volvín lela algúns anos máis adiante con mellor coñecemento do texto orixinal e a admiración e aprecio da primeira ocasión non mingaron en absoluto.

¿Por que entón, una nova tradución? En primeiro lugar, porque penso que non existe a tradución definitiva, a tradución perfecta. Nunca, pero aínda menos cando se trata de autores profundos e complexos, como é o caso de Shakespeare. E trinta e tres anos é un lapso de tempo máis que suficiente para que un novo achegamento estea xustificadoo. E en segundo lugar, se un está a traducir as obras de Shakespeare, canto tempo é posible demorar o pracer de enfrontarse ao *Macbeth*? A miña tradución non pretende invalidar nin substituír a de Pérez-Barreiro Nolla; nin sequera rivalizar con ela. Por outra banda, o feito de que haxa en galego máis dunha tradución de *Macbeth* non debe verse como un gasto superfluo de esforzos senón, máis ben, como proba de riqueza do sistema.

*Macbeth* foi escrita probablemente en 1606 pero o texto apareceu publicado por primeira vez na edición Folio de 1623, que reúne a obra completa de Shakespeare. O feito de ser, con moito, a traxedia máis curta de Shakespeare leva a pensar que o texto que se utilizou para a súa impresión fose a versión abreviada que se empregaba no teatro. No texto publicado hai probas da intervención dunha man allea (Acto III, escena 5, e parte da escena 1 do Acto IV). Todo apunta a que esta man allea é a do dramaturgo Thomas Middleton porque nesas escenas aparecen as palabras iniciais (“Come away, come away” e “Black spirits”) das cancións que aparecen íntegras nunha obra deste autor, *The Witch*, de datas de composición e estrea descoñecidas. A colaboración de varios autores na composición dunha obra era práctica frecuente no teatro da época, pero nada indica que estas interpolacións pertencen ao texto da estrea e non fosen introducidas, o máis probable, co gallo dalgunha das reposicións.

Dado que as primeiras edicións das obras de Shakespeare presentan múltiples problemas de tipo textual e formal, o primeiro que debe facer o tradutor é preparar o seu propio texto a partir das edicións (legais e “piratas”) do século XVII (hai edicións facsimilares) ou ben recorrer a edicións modernas (nas que a grafía está modernizada e a división en actos e escenas regularizada). Eu procedo da seguinte maneira: escollo unha edición moderna solvente como base, pero tendo en conta as discrepancias con outras edicións críticas, ou ben preparo a miña propia edición do texto a partir de varias edicións modernas. Este método foi o que seguí para *Otelo* e para *Macbeth* (que comparten o volume publicado pola editorial Galaxia, Vigo, 2006). Para *Macbeth* utilicei as edicións de K. Muir (The Arden Shakespeare, Londres, 1951), G. K. Hunter (The Penguin Shakespeare, Hamondsworth, 1967), Stanley Wells e Gary Taylor (The Oxford Shakespeare, The Complete Works, Oxford, 1986), N. Brooke (The Oxford Shakespeare, Oxford, 1990) e A. R. Braunmuller (The Cambridge Shakespeare, Cambridge, 1997). En ningún caso a adopción dunha determinada solución nos puntos problemáticos está guiada pola facilidade ou a comodidade senón por criterios de coherencia textual e dramática. Deixando de lado agora os problemas textuais, vexamos algúns dos problemas formais que se presentan. Por exemplo, o número de escenas do Acto V varía amplamente nas edicións mencionadas dependendo dos criterios que emprega cada editor: Hunter (6), Brooke (7), Muir (9), Braunmuller (9) e Wells e Taylor (11). Se aplicamos con rigor o criterio establecido de que unha escena remata cando todos os personaxes saen do escenario e cambia a localización da acción, hai que admitir que Hunter, por unha banda, e Wells e Taylor, pola outra, son os máis consecuentes. Neste caso coincido máis co criterio destes últimos, pero non estou de acordo con eles cando inclúen no texto as cancións atribuídas a Middleton. (En moitas obras de Shakespeare, traxedias incluídas, hai cancións e en moitos casos coñécense as partituras. Eu traduzo a letra das cancións coas súas rimas, pero sen facer ningún intento de adaptación á música orixinal).

Outra discrepancia formal entre as edicións se dá cando Macbeth está a relatarlle a Lady Macbeth os pormenores do asasinato de Duncan:

Pareceume oír unha voz que berraba: “Non durmades máis,  
Macbeth matou o sono”. O sono inocente,  
o sono que tece o esfiañado nobelo dos desvelos,  
a morte da vida cotiá, baño de fatigas,  
bálsamo das feridas da alma, prato forte da natureza,  
principal sustento no festín da vida.  
(II, 2)

Nalgunhas edicións as comiñas chegan ata o final do parlamento pero esas palabras parecen máis propias de Macbeth que dunha voz anónima, aínda que sexa froito da súa imaxinación, e dramaticamente máis convincentes tamén.

Nas miñas traducións de Shakespeare trato de ser fiel ao fondo e á forma das obras, respectando a alternancia de verso e prosa, as rimas ocasionais e os pareados que habitualmente pechan as escenas. O verso branco característico do teatro isabelino (o pentámetro iámbico, un verso de dez sílabas alternando unha débil e outra forte) semella moito o ritmo natural da fala inglesa e por iso a tradución en verso libre parécese a máis axeitada. Como sinala John Barton, profesor e durante moitos anos director de escena na Royal Shakespeare Company, “blank verse, with its ten syllables, is much closer to the way we actually talk. In fact, Shakespeare often uses it as a vehicle for *naturalistic speech*” (*Playing Shakespeare*, Methuen, Londres, 1984, p. 27).

Os pareados finais de escena son como pequenas cápsulas rotundas e efectistas que obrigan a condensar o sentido e forzar a expresión. Vexamos dous exemplos:

MACBETH

The bell invites me.

Hear it, not, Duncan, for it is a knell

That summons thee to heaven or to hell.

(II, 1)

na tradución:

MACBETH

A campá chámame.

Non a oías, Duncan, a morto toca;

ao ceo, ou ao inferno, te convoca.

(p. 192)

ou

OLD MAN

God's benison go with you, and with those

That would make good of bad, and friends of foes!

(II, 4)

VELLO

Deus vos bendiga, e a todos os que fan

amigo do inimigo e ben do mal.

(p. 205)

Existe a crenza, máis espallada do que se pensa, de que os dramaturgos clásico son para “ler” e que polo tanto é lícita unha tradución para a lectura, distinta da tradución para a escena. Isto é algo radicalmente falso. Se a tradución dunha obra teatral non é apta para a súa representación escénica,

iso significa que é unha mala tradución. O que non é óbice para que se fagan cortes porque a duración pode ser excesiva e se eliminen pasaxes escuras ou alusións a persoas ou acontecementos concretos que hoxe non son relevantes. Pero do mesmo xeito que a poesía hai que traducila como poesía, o teatro hai que traducilo como teatro. E a oralidade é esencial, porque o texto resultante ten que ser adecuado para ser dito no escenario coa naturalidade e fluidez características dunha boa peza teatral. E debe empregarse unha linguaxe moderna e sinxela, pero sen banalizacións, sen simplificar os conceptos, sen prescindir das figuras retóricas e cun léxico que faga xustiza á riqueza e variedade do orixinal.

A mente violenta e atormentada dos protagonistas de *Macbeth* reflíctese na súa linguaxe. Un bo exemplo é o soliloquio de Macbeth (I, 7) no que está a lle dar voltas á idea de matar o rei e que se inicia cunha sintaxe forzada:

If it were done when 'tis done, then 'twere well  
It were done quickly.

e que continúa sinuosa, cambiante, á deriva dun pensamento tortuoso, obsesivo e contradictorio que a tradución pretende plasmar:

Se quedase feito unha vez feito, mellor  
sería facelo axiña. Se o crime  
trabase as consecuencias e asegurase  
coa súa morte o éxito; se ese golpe  
fose todo e máis nada, aquí,  
aquí mesmo, neste escollo e baixío do tempo,  
arriscaríamos a outra vida. Pero nestes casos  
somos xulgados aquí, pois só ensinamos  
métodos sanguinarios que, aprendidos, vólvense  
tormento para o inventor. A ecuánime xustiza  
ofrece aos nosos propios beizos a mestura velenosa  
do noso propio cáliz. El conta aquí con dobre seguranza:  
primeiro porque son parente e súbdito seu,  
dúas fortes razóns contra o acto; despois,  
como anfitrión debo pechar as portas ao asasino  
e non empuñar eu mesmo o coitelo. Amais, este Duncan  
exerce o poder con tal bondade  
e desempeña o seu alto cargo con tal limpeza,  
que as súas virtudes clamarán  
como trompetas celestiais contra este abominable crime.  
E a piedade, coma un meniño cabalgando nu  
sobre un refacho ou un querubín  
dacabalo dos invisibles corceis do vento,

soprará este abominable feito en todos os ollos  
ata que as bágoas afoguen o vento.  
(pp. 185-186)

Antes de que a chegada de Lady Macbeth interrompa o soliloquio Macbeth compara a súa intención de matar a Duncan cun cabalo ao que non pode aguilloar por non ter esporas; o único que ten é a ambición desmedida de ser rei. Os versos finais presentan unha dificultade doutra natureza:

but only  
Vaulting ambition which o'erleaps itself  
And falls on the other—

que pode interpretarse de dúas maneiras: 1) coma un xinete que colle impulso para montar dacabalo e, levado do se propio exceso, cae do outro lado da sela, ou 2) coma xinete e cabalo que intentan salvar un obstáculo pero por un exceso de impulso caen.

Nunha tradución oblicua, queda así:

só unha ambición desbocada que se excede no salto  
e cae do outro...

A ambigüidade do texto é algo que o tradutor debe sempre procurar respectar. Ás veces non lle queda máis remedio que decidirse e ser intérprete entre o texto e o lecto/espectador. Pero sempre que sexa posible, debe evitalo. Así, por exemplo, ao final do Acto IV di Malcolm:

and the powers above  
Put on their instruments.

Non está claro polo contexto se eses *instruments* son as armas ou as tropas que van loitar contra as de Macbeth ou, incluso, as trompetas que chaman á batalla. Traducida a palabra literalmente mantense a ambigüidade :

As forzas celestiais os seus instrumentos  
dispoñen.  
(p. 202)

O tradutor débátese constantemente entre literalidade e fidelidade. Moitas veces a literalidade é traizón ou infidelidade ao autor ou, cando menos, unha inxustiza. Coa decisión tomada de asasinar a Banquo, Macbeth exclama:

Come, seeling night,  
Scarf up the tender eyes of pitiful day

And with thy bloody and invisible hand  
Cancel and tear to pieces that great bond  
Which keeps me pale.  
(III, 2)

Traducir neste contexto *that great bond which keeps me pale* como “ese gran vínculo que me ten pálido” ou “que me fai palidecer” paréce-me moi pouca cousa, unha solución pobre. A miña opción é:

Ven, noite cegadora,  
venda os tenros ollos do compasivo día  
o coa túa sanguenta e invisible man  
anula e esnaquiza o gran vínculo  
que me asombra.  
(p. 214)

utilizando o verbo *asombrar* na súa segunda acepción: causarlle medo ou impresión forte a alguén, amedrentar, asustar. É dicir, no sentido rosaliniano de

*negra sombra que me asombras*

en primeiro lugar. Pero queda tamén unha resonancia doutra das acepcións do verbo: dar sombra e, nun sentido figurado, facer sombra. Ideas que xa o propio Macbeth expresara abertamente con anterioridade:

O meu temor a Banquo  
crávase fondo e na súa rexia natureza  
reina algo que infunde medo. É ousado  
e amais dese intrépido temperamento  
ten a prudencia que guía o seu valor  
para actuar sobre seguro. Non temo a ninguén,  
só a el. Ante el o meu espírito  
está encollido.  
(III, 1)

En Shakespeare, a fala denota con frecuencia a condición social do personaxe. Non é só un recurso de caracterización, tamén pode ter unha función dramática: en *O rei Lear* Gloucester, cego, deambula perdido por paraxes inhóspitas e o seu fillo Edgar, que anda fuxido del, simula a fala popular para axudalo sen que o recoñeza. É difícil plasmar un acento sobre o papel pero o que si hai que facer é diferenciar e contrastar os distintos rexistros. En *Macbeth* as bruxas teñen un estilo de seu, pero hai tamén personaxes que falan nun rexistro distinto dos nobres: os asasinos, o porteiro, o vello da escena 4 do Acto

II. Nesta escena, a diferenca social vén marcada polos tratamentos recíprocos: o vello emprega *you* (vós, na tradución) para dirixirse a Ross e este diríxese a el empregando *thou* e *good father* (atuamento e “avó”, na miña tradución. Ás veces son só, coma neste caso, pequenos detalles que o lector (e o actor e director) debe captar. O lector de teatro debe visualizar os personaxes e a acción e oír as palabras mentres le.

A breve intervención do Porteiro está chea de escollos para o tradutor. Confeso que fun incapaz de atopar outra solución mellor que traducir *equivocator* e *equivocate* por “confusionista” e “confundir”:

Este é un confusionista capaz de xurar nun prato da balanza contra o outro e que cometeu traizón por amor a Deus, pero que non puido confundir ao ceo.

(p. 196)

Mais limitémonos agora a un caso de multiplicidade de significados:

MACDUFF

What three things does drink especially provoke?

PORTER

Marry, sir, nose-painting, sleep, and urine. Lechery, sir, it provoke, and unprovokes: it provokes the desire, but it takes away the performance. Therefore much drink may be said to be an equivocator with lechery: it makes him, and it mars him; it sets him on, and it takes him off; it persuades him and disheartens him, makes him stand on and not stand to. In conclusión, equivocates him in sleep, and *giving him the lie*, leaves him.

MACDUFF

I believe drink *gave thee the lie* last night.

PORTER

That it did, sir i'the very throat on me, but I requited him for his *lie* and, I think, being too strong for him, though he took up my legs sometime, yet I met a shift to cast him.

(II, 3)

Braunmuller dá ata cinco interpretacións posibles para a expresión *give the lie* neste contexto: 1) enganar, 2) tombar (na loita libre), 3) facer mexar, 4) facer perder a erección e 5) mentir.

Ante a imposibilidade de trasladar toda esta multiplicidade de significados só queda optar polo sentido en que o porteiro colle a frase de Macduff e ao final o substantivo *lie* como “engano”, “traizón”.

MACDUFF

¿Que tres cousas provoca especialmente a bebida?

PORTEIRO

Hai ho, señor: nariz vermello, sono e mexo. Provoca e apouvíga a luxuria, señor. Provoca o desexo pero impide a execución. Daquela ben se pode dicir que o moito beber é un confusionista para a luxuria: acéndeaa e apágaaa, ínflaa e desínchaa, anímaa e desanímaa, enderéitaa e cúrvaaa. En conclusión, confúndeaa no sono e vaise *deixánda tombada*.

MACDUFF

Paréceme que esta noite a bebida te *tombou*.

PORTEIRO

*Tombou*, si, señor. Pola gorxa, pero sendo como son, creo eu, máis forte ca ela, fíxenlle pagar cara a *traizón*. Aínda que por veces me facía dobrar as pernas, logrei botala fóra.

(p. 197)

O tradutor enfróntase con certa frecuencia a dificultades que parecen insolubles, pero sempre hai algún modo de salvar o escollo. Ás veces terá que recorrer a intrincados procesos, pero paga a pena. O que non é lícito é poñer notas a pé de páxina explicando a tradución ou para xustificar que tal xiro ou expresión é intraducible. A tradución ten que ser autosuficiente. As únicas notas lícitas, ao meu modo de ver, son as puramente informativas sobre nomes, feitos, datas, curiosidades, etc., dependendo do tipo de edición e sen que o seu exceso faga irritante a lectura.