

**A TRADUCIÓN DA MÉTRICA
PRÁCTICAS CO *MACBETH* DE SHAKESPEARE EN GALEGO**

Fernando Pérez-Barreiro Nolla
Lancaster
fperezbarr@aol.com

[Recibido 29/05/09; aceptado 18/06/09]

Resumo

Neste artigo desenvólvese a intervención do autor no encontro de tradutores de Shakespeare ás linguas peninsulares que tivo lugar no marco do Terceiro Festival Shakespeare en Santa Susanna (Barcelona) do 22 de abril ao 7 de agosto de 2005. Esa intervención produciuse na mesa redonda dese encontro, no que o autor pronunciou tamén unha conferencia sobre **A catarse lingüística de Macbeth**.

Palabras clave: MacBeth, Shakespeare, tradución da métrica

Abstract

This paper was presented by its author at the Meeting of Translators of Shakespeare into peninsular languages held within the 3rd Shakespeare Festival at Santa Susanna (Barcelona) from April 22nd to August 7th, 2005. The author took part in a round table of translators, where he gave this paper, and also lectured on Macbeth's Linguistic Catharsis.

Keywords: MacBeth, Shakespeare, translation of poetry

A crecente dificultade da teoría tradutolóxica segundo se vai afastando do nivel léxico é ben coñecida. A sintaxe aínda vai sendo tratada, con máis ou menos éxito, as figuras retóricas esfúmanse en incertezas e, ao chegar á métrica, o campo de visión é limitado e as conclusións escapan ao teórico. Poderíase esperar tratamento dos problemas métricos nas teorizacións do «estilo», pero non é así. Nese eido aténdese mais, por exemplo, á cuestión da organización oracional. Semella que con razón cualificou Dirk Delabastita a prosodia de «bête noire» da tradución.

As propostas teóricas máis correntes, e relativamente útiles para orientar a práctica, tales como o concepto de equivalencia, naceron no nivel léxico e, sendo problemáticas de seu, fanse aínda máis problemáticas ao iren subindo de nivel as estruturas que demandan seren traducidas.

Non é moi ricaz, pois, a colleita de escritos sobre a tradución da métrica. Os principios da equivalencia formal e da equivalencia dinámica rozan o problema sen pararse moito nel. Aparece tamén a cuestión da aceptabilidade ou normalidade da expresión na lingua de destino, fronte ao mantemento do exotismo ou alienidade do orixinal. A procura dunha resposta do lector da tradución que sexa semellante á resposta do lector que le o texto na súa lingua orixinal, tan aliciente en teoría, amósase pouco práctica e crea máis problemas dos que resolve para o tradutor literario e, sobre todo, para o tradutor de poesía e, no que agora nos atinxe, para o tradutor de Shakespeare, poeta dramaturgo.

A tradución intercultural, ou a importancia de levar en conta as diferenzas de cultura, é tema favorito da reflexión teórica sobre a tradución, sobre todo en tempos recentes, posmodernos e poscoloniais. Pero tampouco esclarece moito a cuestión de se se pode ou se debe traducir a métrica e como podería enfocarse esa tarefa. Tamén nisto pode ser útil ver como se pode tratar a métrica shakespeariana, porque o orixinal utiliza unha métrica allea, e moito, ás das linguas romances. Poderíase acudir ás traducións dos clásicos do grego e do latín, nas que o problema é algo semellante. Trátase de diferenzas métricas importantes dentro do que se pode ver como unha cultura común ou diferenzas temporais e espaciais nun mundo cultural común. Esas diferenzas poden presentar tantos problemas coma os da tradución de formas literarias de culturas máis afastadas ou exóticas.

Cómpre comezar por algúns datos nos que asenta a práctica tradutora que imos considerar e que é a miña tradución do *Macbeth* de Shakespeare, publicada en 1972. Discúlpome por terme centrado nunha obra propia, pero coido que pode ter utilidade falar dela coa perspectiva autoral que non é frecuente escoitar, e tamén coa distancia temporal que neste caso media entre a tradución e a reflexión. Isto último tería que ser feito moi brevemente porque abre o problema da evolución da lingua de chegada, o galego, en tempos moi accidentados, e da miña valoración desa evolución que sei que pode resultar controvertida.

O pentámetro iámbico

Todo o teatro de Shakespeare é, formalmente, poesía. Pode ser poético tamén o teatro en prosa dalgúns autores pero ese non é o caso aquí. É verdade que non todo o que dín as personaxes shakespearianas está en verso. Utiliza o dramaturgo por veces a prosa. Pero a inmensa maioría de calquera das súas obras está en verso. Ese verso é de dúas variedades: rimado e verso branco. A rima é moi ocasional e reservada, segundo parece, a circunstancias

e efectos especiais. O verso branco non é o verso branco das nosas literaturas romances, senón unha forma de base acentual e non estritamente silábica, que aparece dominada pola estrutura denominada pentámetro iámbico.

O pentámetro iámbico, como o seu nome indica, está formado por cinco pés métricos (combinacións dun acento forte e outro fraco ou inexistente, que son recorrentes na composición e lle dan estrutura rítmica). Eses pés son iambos, é dicir, que consisten case sempre en dúas sílabas, sen acento a primeira e acentuada a segunda. O iambo é, logo, o contrario do troqueo. As denominacións proceden da métrica clásica, na que se referían a combinación de sílabas longas e breves.

daDA / daDa/ daDA/ da DA/da DA

Por citar un exemplo da obra de que tratamos:

How TEND/er T`IS/ to LOVE/ the BABE/that MILKS me
(I,7,55).

Xa neste exemplo vemos como os pés e, sobre todo o final, poden ser de máis de dúas sílabas. Fálase por veces de decasílabo para o pentámetro pero, a parte da impropiedade de encamiñarse cara a un sistema silábico, é frecuente que aparezan o que nese sistema serían endecasílabos.

O que convén salientar é que Shakespeare emprega o pentámetro iámbico con grande liberdade. Vén sendo como un punto de referencia para a versificación da peza dramática, sempre presente pero non estreitamente respectado. Ese é un dos grandes acertos estéticos do autor, que leva á métrica a mesma liberdade que inspira noutros niveis literarios, morais e espirituais toda a súa obra.

Shakespeare atopou o pentámetro iámbico incorporado xa á literatura inglesa. Non dende tempos recuados. Na cultura do Renacemento inglés, na que el se atopa todo o máis na segunda xeración, deuse un menosprezo da rima como artificio pobre dunha literatura medieval fradesca e escura. Atribúese a introdución en Inglaterra do verso branco, en forma rítmica dun pentámetro iámbico algo duro aínda, ao Conde de Surrey, Henry Howard, que o empregou na súa tradución da Eneida virxiliana (1544). Non cabe pensar que se inspirou para esa opción métrica directamente no latín, senón que é máis probabel que a tomase da versión italiana falsamente atribuída ao cardeal Ippolito de Medici. A pasaxe á literatura dramática fíxoa Marlowe no seu *Tamburlaine*, de 1587, e no seu *Doctor Faustus* de 1588. Marlowe explicita xa nos versos iniciais de *Tamburlaine* a novidade da forma e a súa despectiva reacción antimidieval (repárese nas dúas primeiras liñas):

*From jiggling veins of riming mother wits
And such conceits as clownage keeps in pay
We'll lead you to the stately tent of war,*

*Where you shall hear the Scythian Tamburlaine
Threatening the world with high astounding terms
And scourging kingdoms with his conquering sword.*

A adopción doutra forma renacentista, a do soneto, vai paralela a esta. Pero os sonetistas, con inclusión de Shakespeare, manteñen a rima. A liberdade e encabalgamento do verso branco serven mellor á dramaturxia que a forma pechada do soneto.

Haberá quen diga que o verso branco adoptado dese xeito no teatro renacentista inglés corresponde ao endecasílabo castelán e catalán, obxecto dunha importación análoga. Acompaña a esa analogía unha afirmación da «naturalidade» dunha e outra forma nas expectativas do ouvinte. Eu mesmo invoquei esa analogía ao traducir ao galego. Hai que sinalar, con todo, que a expectativa do ouvinte é histórica e condicionada. É dicir, que non se debe pasar dese feito histórico a supor unha naturalidade do pentámetro iámbico ou do endecasílabo por afinidade intrínseca co ritmo natural da fala respectiva. Esa afinidade pódese ver no octosílabo castelán ata os nosos tempos, pero non se pode aplicar ao endecasílabo, calquera que sexa a «naturalidade» deste na composición poética culta. No caso do inglés a consonancia cun ritmo «natural» resulta aínda máis problemática. Veremos máis adiante a relevancia destas consideracións na praxe tradutora.

Ben que predomine o nome de pentámetro iámbico para o verso dramático de Shakespeare, sería máis exacto, vista a liberdade e a imaxinación con que o dramaturgo utiliza esa forma, chamarlle verso branco, e así se fai en moitas publicacións.

Antes de entrar na cuestión da escolla do tradutor en materia de métrica, cómpre aínda sinalar algunhas circunstancias e características da obra e da lingua que tiveron que influír na tarefa tradutora de que falamos neste artigo.

A tradución como sistema no polisistema literario nacional

Debémolles a Itamar Even-Zohar (1990) precisións moi agudas sobre a posición das traducións como sector dentro dunha literatura nacional. Esa posición é, por unha banda, autónoma, e autoriza consideracións intrasistémicas, e, pola outra, incide no resto do polisistema como referencia e influencia. A tradución introduce, ou pode introducir, elementos novos, formais e temáticos no sistema, e na escolla das obras que se traducen xogan factores do sistema nativo, que poden ser carencias, afinidades ou outras consideracións.

Non estará de máis lembrar a orixe da tradución do «Macbeth» ao galego. A idea de traducir unha obra dramática de Shakespeare pairaba na prensa do país arredor do cuarto centenario do nacemento do autor. Álvaro Cunqueiro e Plácido Castro escribían sobre esa posibilidade, con alusións

imprecisas a algún proxecto. Concretouse esa idea coa proposta de Ramón Piñeiro ao autor deste artigo de que emprendese tal tradución. Respondía claramente a unha carencia importante do sistema literario galego e ao programa de prestixio da lingua que asumira a Editorial Galaxia, da que Piñeiro era director literario. A escolla da obra deixouse á miña elección. Nela combináronse preferencias persoais e atención a circunstancias sistémicas. Procuraba eu unha obra «forte» e concentrada, e *Macbeth* é a máis breve das traxedias shakespearianas. Da parte do sistema, non andaba lonxe da miña escolla un celtismo, talvez non moi fundado cientificamente, pero importante como forza mítica no sistema literario galego. O celtismo galego orientábase, por varias razóns, a Irlanda, e con moitísima menos forza a Escocia. Xulgaba eu que conviña reforzar o vencello cos temas e o imaxinario deste último país, e coidaba que iso sería proveitoso para o vigor expresivo máis épico que lírico que eu procuraba. A poesía galega «forte» de Pondal ofrecíame unha ancoraxe expresiva no momento da escolla, aínda que despois non estivese moi presente, ou só remotamente, na execución do proxecto.

Naquelas datas coidabamos, a editorial e máis eu, que sería a primeira tradución dunha obra dramática de Shakespeare ao galego. Hoxe sábese que en 1920 Antón Vilar Ponte facilitara para ser representada pola Escola Dramática de A Coruña *The Merry Wives of Windsor*; baixo o título de *Xan entre elas*. O texto non chegou a ser publicado e non sabemos se foi tradución ou adaptación.

Para o tradutor de 1972, non había antecedentes dramatúrxicos operantes no sistema galego. Sería algo forzado e pouco realista estender ese sistema para incorporar os existentes de base lingüística portuguesa. Non cabía daquela nin cabe hoxe falar dun sistema unificado sobre esa teima. O emprego dun léxico de inspiración lusa non respondeu a consideracións teóricas de sistema. En todo caso, para efectos da métrica, que é do que aquí se trata, o sistema galego non ofrecía modelos nin experiencias que me foran útiles.

Moi diferente é hoxe a situación. A tradución ao galego poderíase configurar claramente como un sistema, no sentido de Even-Zohar. Recibe atención especializada no mundo académico, e conta con revistas solventes como esta en que aparece o presente artigo. No caso concreto da tradución de Shakespeare, a Editorial Galaxia está publicando a das obras completas que leva a cabo con gran competencia Miguel Pérez Romero.

Na fronte lingüística, como diferente da do sistema literario, a principal diferenza é que a miña tradución se fixo cando o galego non pasara aínda polo proceso de normativización.

Repito, pois, que a presión máis forte que o sistema literario exercía sobre o tradutor de Shakespeare en 1972 era a responsabilidade de ser a súa en primeira tradución dun drama de Shakespeare que ingresaba nese sector da literatura galega. Para alén diso, non podo dicir que a situación política ou sociolingüística dese sistema influíse no meu labor estrito de tradución

en ningún dos niveis. Outra cuestión é de non estar daquela normalizado o galego, e a iso haberei de referirme na fin deste traballo.

As opcións básicas

Partindo da convición de que a forma métrica é fundamental na expresión dramática do teatro de Shakespeare, semella que habería que excluír sen máis a tradución en prosa dese teatro. Habería que cualificar, nembargantes, esa exclusión. A tradución máis espallada, polo menos ata hai poucos anos, das obras de Shakespeare nun sistema literario veciño, o do castelán, era sen dúbida a feita por Luis Astrana Marín, moi difundida nas sucesivas edicións das obras completas do poeta e dramaturgo inglés pola editorial Aguilar. Non ten boa crítica esa obra, pero nunha reflexión detida non se pode negar que transmite mellor que algunhas versificadas un alento shakespeareano, un «canto» que non é doado definir. Coido que a explicación está en que tamén existe un ritmo da prosa, e por conseguinte, unha métrica, tan laxa como se queira, da prosa. Por ese camiño gustaríanos chegar a estudos da rítmica de textos en prosa e de como é posíbel que por veces resulte allea e pouco feliz unha tradución que descoñeza ese ritmo e non tente aproximarse a el ou reproducilo dalgún xeito. Salvador Oliva, tradutor certoiro da toda a obra de Shakespeare ao catalán, ten tratado a cuestión xeral do ritmo da prosa, e abre perspectivas moi interesantes para o tradutor (Oliva 1988). Consciente ou inconscientemente, Astrana imbúe dun ritmo axeitado a prosa ao traducir o verso, e non se afastou tanto como podería parecer da liberdade do tratamento shakespeareano. A prosa sería un caso límite desa liberdade que Shakespeare exerceu no habilidoso uso do seu verso.

Xulguei, nembargantes, que valería a pena tentar traducir o *Macbeth* en verso, nos fragmentos en que está en verso o orixinal. Non precisamente en pentámetros iámbicos, porque tampouco é así neste. Feita esa escolla, preséntase a cuestión de se hai un equivalente do pentámetro iámbico, se non en galego, polas consideracións sistémicas que xa indicamos, polo menos nas linguas veciñas de entre as románicas.

Unha dificultade da métrica de base acentual en galego, e probablemente en calquera lingua románica, é a distintividade da acentuación, que en inglés pode ser máis intencional e subxectiva e menos determinada pola entoación da frase.

O endecasílabo branco foi a escolla de Mújica Láñez e a de Romero Taravillo como equivalente do pentámetro iámbico en castelán. Por non ter á man agora todas as reaccións da crítica a esa práctica, que lembro como moi favorabeis, remitireime á de Alicia Almárcegui (Almárcegui 2004), que concorda con esa valoración positiva, ao mesmo tempo que lembra que Carlos Pujol utilizou o alexandrino, no que, segundo esa mesma crítica, e sen moita lóxica, «resulta cómodo verter un pentámetro yámbico», e que Agustín García Calvo, sempre orixinal, optou por versos de trece sílabas.

Hai que ter en conta que esa escolla se aplicou, nos casos de que fala Almércegui, á tradución dos Sonetos, onde pode vir máis axeitada por razóns estróficas. En todo caso, cada unidade pode tratarse cun mesmo metro. No teatro, en troques, o metro muda no orixinal, alternando coa prosa e con versos rimados.

Nesta cuestión de escolla métrica é doado cometer un erro que consiste en pensar que hai que se ater a un só modelo en toda a obra. Nada podería ir máis contra do que fai Shakespeare. Tense sinalado moitísimas veces que Shakespeare non mantén un esquema ríxido en ningunha das súas obras dramáticas. Apuntouse incluso que hai unha certa evolución cara a unha liberdade cada vez maior segundo ía avanzando a súa carreira, e que nas obras máis serodías chega a un vinte por cento o número de versos que se desvían do pentámetro iámbico (Wright, 1988, p. 105). É lóxico que o fixese, para irse axustando ás necesidades expresivas dos parlamentos. A estrutura do pentámetro subxace máis que conforma o ritmo da expresión. Os actores sábeno moi ben, e os mellores acrecentan a súa arte cun xogo sutil moi apreciado polo espectador de bon ouvido.

A pretendida naturalidade do endecasílabo non me parecía ao comezo que estivese xustificada por razóns expresivas, ou por unha suposta coincidencia co ritmo espontáneo da fala, que sería iámbica en inglés e endecasilábica nas linguas románicas, e concretamente no castelán, portugués e catalán. O que si é certo é que o espectador de teatro en verso espera ouvir endecasílabos nas obras do teatro clásico español. Habería daquela equivalencia desde ese punto de vista entre as dúas formas. Non fun moito máis alá diso no meu deseño inicial.

Na praxe funme decatando das vantaxes e posibilidades que ofrecían as variantes acentuais do endecasílabo romance (castelán e catalán) que podía trasladar doadamente ao meu texto.

Pode atoparse así o endecasílabo chamado heroico, acentuado en segunda e sexta, por exemplo no comezo da segunda escena do primeiro acto:

¿Qué home e este, tan ensanguentado ?

Xa tan axiña na obra (trátase do decimoterceiro verso) introducín o endecasílabo, precisamente para traducir o primeiro pentámetro iámbico:

What bloody man is that? He can report

Pódese entender que establecín así, sen maiores pretensións de rigor, unha escolla básica. Cómpre sinalar tamén que nese exemplo reducín o pentámetro, tomando del nada máis que a parte transferíbel ao meu endecasílabo. No texto inglés esa é a primeira ocasión en que aparece o encabalgamento, que Shakespeare xeneraliza, pero ao que se resistía o pentámetro de Howard e de Wyatt.

Recorrín con frecuencia ao endecasílabo propio, con acento na sexta, pero outras veces aproxímeime a variantes, como na forma, irregular no primeiro pé, pero reconducida despois ao dactílico, do verso do Capitán na mesma escena, que transformei de

As when the sun 'gins his reflection

en

Igual que xurde do sol no solsticio

Nese mesmo parlamento alternan despois dodecasílabos, que favorecen a narración e lévana adiante. Esa amplificación silábica correspóndese, sen dúbida, cunha práctica xeneralizada en Shakespeare, aínda que non neste exemplo. Comezei aí a aplicación dun modelo de liberdade moi característico do gran dramaturgo, inspirándome, poderíamos dicir, no espírito da forma que, sen renunciar aos imperativos rítmicos, permite modular o verso en resposta a consideracións expresivas.

Unha mestura semellante, encamiñada a potenciar a narración, aparece no parlamento de Lennox na escena terceira do segundo acto:

*A noite andivo moi desatinada;
onde paramos nós, o vento derrubóu as chimeneas,
e, segundo din, sentíronse lamentacións no ar,
salaos estranos de morte e acentos terribles
a anunciar espantosas revoldainas e confusos sucesos
estrebillados pra estes tempos lúgubres.
O paxaro escuro xeméu toda a noite.
Algúns din que a terra tiña febre e tremaba.*

Comenzando por un endecasílabo propio, seguen versos máis longos, con unha volta ao endecasílabo no sexto verso, como unha pausa explicativa e de reflexión. Un alexandrino recapitula. O texto de Shakespeare tampouco amosa regularidade métrica, aínda que as diferenzas sexan outras. O recurso á liberdade expresiva, moitas veces asimétrico nas miñas solucións, talvez non sexa tanto nesta. Di Lennox en inglés:

*The night has been unruly:
Where we lay, our chimneys were blown down,
And (as they say) lamenting heard i' th' air;
Strange screams of death,
And prophesying, with accents terrible,
Of dire combustion and confus'd events,
New hatch'd to th' woeful time-
The obscure bird clamour'd the livelong night.*

*Some say, the earth was feverous
And did shake [...]*

O endecasílabo sen rima e con variacións acentuais foi, pois, a miña escolla básica. Non todo o texto do *Macbeth* está en verso branco ou pentámetros iámbicos. Á parte do seu xogo con ese metro e das liberdades que se permite no seu uso, hai anacos en prosa, como os de lectura de cartas e o das burlas do Porteiro, e pareados en varias ocasións, sobre todo ao remate dalgúñas escenas. Non hai, en troques, estrofas formais como as que noutras obras serven para cancións ou intervalos líricos. Aparecen liñas curtas, o que semella ser característica cada vez máis frecuente no Shakespeare serodio, en escenas de feitizos ou invocacións formulaicas.

A cuestión dos pareados trateina con liberdade talvez excesiva a primeira vista. Responde esa liberdade á primacía da consideración estilística de manter, por medios da lingua de chegada, o ton e a música da fórmula invocatoria.

Por citar un exemplo, na primeira escena do primeiro acto, a famosa xuntanza das Bruxas, comeza Shakespeare con dous pareados, abandona despois esa forma e recupéraa no feche da escena. Mantiven os dous iniciais:

*¿ Cando imos todas tres ter outra reunión
No lóstrego, no trono ou no trebón?*

E

*Cando a liorta estexa rematada
Cando estexa a batalla perdida e gañada.*

Pero renunciei ao do final da escena, simplemente porque as opcións que se me ofrecían sacrificaban o léxico que quería manter por riba de todo.

Nesta cuestión dos pareados en escenas de bruxería interesa ver que na terceira do mesmo acto, aparece algún pareado, pero non no comezo nin no final propiamente dito. Sorprende, porque se ten sinalado que os pareados finais teñen, dalgún xeito, carácter de conclusión, e precisamente cabía esperar que o autor utilizase un pareado para expresar que o feitizo queda ligado. Utilizao nos dous penúltimos versos, pero non no concluínte:

*Thrice to thine and thrice to mine,
And thrice again, to make up nine.
Peace, the charm's wound up.*

A tradución correspondente foi:

*Tres por tí, e tres por min,
e tres máis pra facer nove ao fin.*

¡Quedas xa! i o feitizo está ligado!

Outras veces acódesse a unha forma de compensación para traducir un deses pareados finais. Cito a escena sétima, que é a última do primeiro acto, e chamo a atención para a quebra do verso, que separa o primeiro do inglés do pareado galego:

*Away, and mock the time with fairest show,
False face must hide what the false heart doth know.*

En galego, aproveito o xogo antitético do adxectivo para dar o aire de conclusión que en inglés se transmite cun pareado feito de versos diferentes:

*que o rosto falso cubra
o que o falso corazón coñece.*

Conclusiones

Utilizando, como acabo de facer, exemplos que se limitan propositadamente ao primeiro acto da miña tradución de *Macbeth*, quero deixar claro que renunciei a un calco métrico en galego do pentámetro iámbico inglés e decidín empregar un verso ritmado con criterio expresivo, no que predomina ou pódese sentir como referente o endecasílabo, aproveitando as súas variantes acentuais.

Compre sinalar tamén que a tradución foi feita antes da normalización do galego. Iso deume espazo creativo que agradecín. Xulgo que, por imperativos da situación política en que se produciu a oficialización do galego, a normalización foi apresada e prematura.

Canto a este segundo feito, entendo que hoxe non podería tentar unha versión normalizada na que non perdesse elementos que considero esenciais. Tampouco sería desexabel para min, canto ao primeiro deses feitos, tentar un calco do pentámetro iámbico, porque coido que iso tería máis de entretemento e virtuosismo que de creación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMÁRCEGUI, Alicia (2004) «Antonio Rivero traduce los sonetos de Shakespeare». En *Diario de Sevilla*, 27 de diciembre de 2004.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). The position of translated literature within the literary polysystem», en VENUTI, L. (ed), *The Translation Studies Reader*; second edition. Routledge: New York and London, 2004.
- OLIVA, Salvador (1986) *Introdució a la métrica*. Barcelona: Quaderns crema.
- WRIGHT, George T.(1988) *Shakespeare's Metrical Art*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.