

**MARABILLADOS AÍNDA POLA TÚA DONDA FALA:
REFLEXIÓNS SOBRE A TRADUCIÓN DE CALDERÓN TRAS UNHA
PRODUCCIÓN TEATRAL DE LIFE IS A DREAM NA LONG ISLAND
UNIVERSITY DE BROOKLYN¹**

Gregary J. Racz

Long Island University - Brooklyn

Gregary.Racz@liu.edu

[Recibido 11/01/12; aceptado 15/03/12]

Un mes e medio antes de que o ciclo de teatro que se celebrou na Long Island University de Brooklyn (no sucesivo, a LIU Brooklyn) organizase unha produción teatral baseada na miña tradución axustada á rima e métrica orixinais de *La vida es sueño* (1635)* —sendo esta a primeira tradución destas características posterior ás versións de Denis Florence MacCarthy e Edward FitzGerald que rivalizaron en 1853—, obra mestra dos Séculos de Ouro da literatura castelá escrita por Pedro Calderón de la Barca, Bob Verini xa escribira o seguinte na recensión que fixo sobre a posta en escena desta obra de teatro clásica noutra tradución realizada ao inglés:

Life Is a Dream, Calderón de la Barca's sublime musing on power, honor and the human psyche, is so rarely performed in English that any appearance would be notable, even an interpretation as tentative and undercooked as Kate Whoriskey's at South Coast Rep. At least it marks the unveiling of an admirable translation/adaptation commissioned from Nilo Cruz, one that should have life beyond Costa Mesa...

Reducing the text by at least a third, Cruz substitutes for the original's multiple rhyming and metric styles a lean, sinewy free verse more reminiscent of García Lorca than the baroque Golden Age: "Cruel land!/ You receive me as a stranger,/ and as a stranger you inscribe/ my name with blood on your sand."

¹ Tradución do inglés para o galego de Immer Copo Dacasa.

It's a muscular, expressive text, but one that doesn't sit well with Whoriskey's production choices, which seem capricious at best. Because King Basilio is an astrologer, his kingdom is contrived to look like Mars with glowing planets flown in or carried on poles. The stage is littered by Walt Spangler's giant triangular, spikey set pieces, pitted like gym climbing walls, spinning and reconfiguring but never resembling anything other than obvious set pieces.

The courtiers and soldiers, costumed by Ilona Somogyi as if in an old Buck Rogers serial, periodically hip-hop across the stage—not the Russell Simmons kind, but actual hopping. As if no one trusted the poetry to speak for itself, lines and whole speeches are arbitrarily sung to music with occasional stabs at flamenco dancing, bringing an unanticipated (and unwelcome) touch of Zarzuela to *Life Is a Dream*.

Valoración estética á parte, a recensión de Verini amosa unha actitude típica dos comentarios que hoxe se realizan acerca das producións teatrais de obras clásicas, especialmente á hora de subliñar os recortes dramaturxicos, as modificacións sufridas na poética, a produción escénica, o vestuario e a polémica decisión de representar este tipo de obras en verso.

Lectura e observación da historia da estética dentro da mesma tradución

A miña versión de *Life Is a Dream* foi encomendada inicialmente por W. W. Norton & Co. para incluíla na vindeira *Norton Anthology of Drama*. J. Ellen Gainor, o coeditor co que colaborei de forma máis estreita, amosou a súa insatisfacción coas pouco máis de trinta traducións ao inglés que existen desta peza teatral (das cales non todas foron publicadas e a maioría foron desbotadas) e dubidaba de que ningunha delas puidese resistir a comparación con Shakespeare ou o *Molière* de Richard Wilbur, entre os que estaría situada cronoloxicamente (a tradución de Wilbur, por certo, foi substituída máis tarde por outra tradución encargada ex profeso). Nunha conversa que mantivemos por correo electrónico, Gainor explicou cá era o ámbito previsto para esta antoloxía e puxo de relevo o que estaban a buscar os editores de Norton nos dramas traducidos que finalmente incluírían:

The *Norton Anthology of Drama* will contain about 65 plays, approximately 40% of which will appear in translation. Thus the securing of quality translations quickly became a high priority for us, given their prominence in the collection. We established a set of criteria for our selection, which included:

- linguistic accuracy
- stylistic accuracy (as much as possible)
- readability (for the contemporary student)

--playability (from a theatrical perspective—especially acting)

These priorities proved challenging for us. Many translations we considered did not meet one or more of these criteria. The “playability” issue proved especially daunting, as many translations simply did not strike us as theatrically viable. Language was often stilted, or out-of-date, or simply not believable coming out of a given character’s mouth, given the personality of that character. One particularly challenging issue for verse drama proved to be the translation of nuances of language as they pertain to character. In other words, in many plays, the original version reflects the unique style, tone, and/or vocabulary of each character (or character type). Often, not always, these distinctions have something to do with class and/or gender. What we found in the translations, however, was a sameness of language. The effect of this is that the language becomes a “wash”—it simply flows unchangingly throughout the script. Not only does this become boring to listen to or read, it also loses those critical distinctions among characters that are so important for the actor. The translations that jumped out at us grasped the fact that most playwrights craft a unique linguistic style for each character (or character group, if several characters share some close connection), and the translator found a way to reproduce those important distinctions in the English version. (personal correspondence)

Pouco tempo despois, escoitei que Viking Penguin tiña intención de publicar na súa serie Penguin Classics —a cal está concibida principalmente para o estudo nas aulas universitarias— esta mesma obra que Norton acababa de considerar válida para a representación. Ao parecer, as editoriais só requiriran unhas poucas revisións deste manuscrito de 3.319 liñas, o cal quizais é a proba máis fiable de que a tradución ten valor por si mesmo non só como texto de lectura para as aulas senón tamén como guión base para a representación teatral. Casualmente, unha gran parte das dificultades que presentaba o manuscrito estaban relacionadas coa puntuación (en especial, o uso incorrecto das comas nas enumeración), aínda que tamén houbo un curioso exemplo de xogo de palabras que semellou constituír un problema tanto para os editores de Norton como para os de Penguin. O personaxe cómico Clarín, cando está preso e famento na cela da torre (liñas 2215-2219), laméntase dicindo o seguinte no orixinal: «que en una prisión me veo/ donde ya todos los días/ en el filósofo leo/ Nicomedes, y las noches/ en el concilio Niceno» (168). O primeiro xogo de palabras con «Nicomedes», nome dun matemático grego, pódese interpretar en castelán por unha expresión semanticamente equivalente a «you don’t eat» en inglés, mentres que o segundo xogo co Concilio de Nicea, a primeira asemblea ecuménica da Igrexa Católica, fai referencia a «Niceno», expresión en castelán que significa «nor do I sup» en inglés. Ademais de ofrecer equivalentes funcionais para

estes dous nomes propios, a miña versión (aceptada finalmente por ambas editoriais) engade unha cita indirecta a Boecio e, para rematar, unha paronomasia que pon de relevo o carácter cómico do personaxe así como o sufrimento que está a padecer: «For, while I'm left to starve by day,/ An empty Plato offers no/ Consolement of philosophy,/ While each night I appear before/ A Diet of Worms, which isn't meet» (82). Selima Barisha, unha actriz en formación con boa man para representar o humor, interpretou esta parte nun papel que, malia serlle asignado atinadamente, resultou ser un “personaxe con calzóns”. A razón pola que estas liñas, unhas das máis enxeñosas da obra, supoñen un problema para dúas editoriais diferentes e, ademais diso, con obxectivos distintos, é desconcertante, pero este exemplo trivial probablemente deixa claro que a presunta distancia, entre as versións en papel e para a escena é menos infranqueable do que se acostuma a afirmar obstinadamente.

O pensamento crítico actual ten moito peso contra esta última afirmación, pero o certo é que a tradución dunha obra de teatro clásica que presta unha atención especial ás calidades poéticas do orixinal, de feito, pode actuar de ponte que salva a distancia entre a lectura e a representación da mesma. Esta unidade idealizada de sistemas literarios, tal e como Sirkku Aaltonen explica en *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, non foi sempre unha realidade ao longo da historia e moito menos unha posibilidade. «Not all translated drama is produced or intended for production on stage, and some may exist only in the literary system as printed text», apunta ela. «Since the time of Seneca, closet drama has been intended primarily for private reading rather than production» (4). Citando a Susan Bassnett, Aaltonen achega máis probas que corroboran a antedita afirmación: «In Europe...two distinct forms of drama translation had developed by the nineteenth century, one of which was commercial translation, for which the eventual performance was crucial, and the other was the aesthetic translation of classical texts for the reader» (38). A distinción entre as denominacións “tradución para o teatro” no primeiro caso e “tradución de obras de teatro” estivo en auxe durante décadas e hoxe en día xa poucos investigadores da tradutoloxía ou do teatro avogan por traducir textos de obras de teatro clásicas na súa totalidade. Richard Lattimore, tradutor d'*As troianas* de Eurípides alá por 1959, ante a tentación de cortar un dos discursos de Hecuba, dixo claramente: «The translator may have to swallow hard, but he must translate in full» (51). Así foi tamén a miña propia experiencia ao traducir *Life Is a Dream* para a lectura, que é unha modalidade de recepción máis e de enfoque claramente minoritario, rexeitada por certas autoridades influentes no mundo do teatro tales como Tom Stoppard, quen sostén que o “principio de fidelidade absoluta” conduce á sobrecarga de información de textos en lingua meta. No tocante ás primeiras versións traducidas de Chekhov, por exemplo, afirma: «They are as scrupulous as ledgers: everything on the Russian side of the line is accounted for on the English side, sentence by sentence, and the sentences themselves—allowing for the occasional flourish—faithfully carry over

nouns, verbs and qualifiers» (citado en Anderman, 22). Aaltonen non é menos indulxente na súa postura e atribúe a esta forma de traducir a denominación de «reverencia» (*reverence*), na que «the Foreign, as represented by texts chosen for translation, is held in esteem and respected. These texts are either translated in their entirety, or an effort is made to transplant into the indigenous linguistic and cultural system certain features—often aspects of theatre aesthetics—which are deemed essential in them» (64).

O intento pola miña parte de conservar as características da obra orixinal —entre as cales se atopa a retórica barroca como elemento representativo dunha estética teatral pasada do teatro— sen deixar de ter en conta de forma inxustificada a representación, pódese apreciar nun discurso que presenta pareados cuxas liñas varían entre versos hendecasilabos e heptasilabos e que traducín, conforme á categoría da forma analóxica de James S. Holmes, mediante o emprego de pentámetros e trímetros iámbicos (95-96). Ésta é a estratexia que empreguei ao longo da miña versión, traducindo noutro lugar os versos octosilabos propios da *arte menor* de Calderón por un tetrametro iámbico. No exemplo que figura máis abaixo, o Príncipe Segismund (*Segismundo* na versión castelá) tenta adular a Rosaura, disfrazada de Astrea, para pedirlle que se identifique e esta respóndelle, de forma evasiva, o seguinte: «A lady wrought with care/ Who serves in Stella’s train» (liñas 1591-1592). Para continuar co xogo de palabras que se fai co nome desta dama pertencente á nobreza, Segismund respóndelle cunha lista das belezas naturais do universo que palidecen en comparación cos seus encantos e que remata cunha liña que repite todos os elementos desta serie. Segismund falaba efusivamente así nas liñas 1593-1617:

No digas tal, di el sol, a cuya llama aquella estrella vive, pues en tus rayos resplandor recibe. Yo vi en reino de olores que presidía entre comunes flores la deidad de la rosa, y era su emperatriz por más hermosa. Yo vi entre piedras finas de la docta academia de sus minas preferir el diamante, y ser su emperador por más brillante. Yo en esas cortes bellas de la inquieta república de las estrellas, vi en el lugar primero, por rey de las estrellas el lucero. Yo en esferas perfetas llamando el sol a cortes los planetas, le vi que presidía, como mayor oráculo del día. Pues ¿cómo si entre estrellas,	No, say you are the sun, in whose domain Of fire the stellar bides, For Stella basks in rays your light provides. In all the fragrant realm Of flowers, there’s but one goddess at the helm, The rose, whom others call Their empress, being loveliest of all. I’ve seen the finest stones Extracted from the earth’s profoundest zones Revere the diamond’s shine, Their emperor as brightest in the mine. At lush courts in the sky Where stars from teetering republics vie, I’ve seen fair Venus reign As queen of all that vast and starred demesne. In those ethereal climes, I’ve seen the sun convene the orbs oftimes At court, where he holds sway, Presiding as the oracle of day. How could a case arise,
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

pedras, planetas, flores, las más bellas	Then, where the planets, stones, and flowers
prize	
preferen, tú has servido	Great beauty, yet yours serves
la de menos beldad, habiendo sido	A lady far less fair? Your charm deserves
por más bella y hermosa,	More praise than hers bestows,
sol, lucero, diamante, estrella, rosa?	Oh, bright sun, Venus, diamond, star, and rose!
(143)	(56-57)

Fabian Perez, que leva practicando a actuación dende que tiña dez anos, interpretou de forma admirable estes versos abreviados, e todas as declaracións de amor. A pesar da dificultade que supuxo escribilas en lingua contemporánea e coloquial, finalmente resultaron ser fáciles de pronunciar e intelixibles unha vez levadas ao escenario. No artigo que escribín sobre a tradución («A Note on the Translation») incluído na edición de Penguin Classics describo así os meus obxectivos:

The language of this translation has attempted to retain a hint of archaism without striving to sound pseudo-Shakespearean. One aim of this approach has been to allow contemporary English-language audiences to eavesdrop, as it were, on the aesthetics of dramatic production in a Spain whose nearly four-hundred-year remove in time is surpassed by a cultural distance vaster still (xxv).

A esmagadora maioría dos profesionais actuais do teatro, por conseguinte, poderán se cadra etiquetar perfectamente esta versión dentro dunha estética de tradución que hoxe en día non goza de moita popularidade, pero non poderán en ningún caso atacar o traballo dicindo que está tan desfasado que non se pode representar nunha función (o cal se podería deducir deste tipo de petulantes clasificacións). En efecto, esta tradución de *Life Is a Dream* foi precisamente levada a termo para superar a presunta barreira existente entre a versión en papel e a versión en escena, incorporando de forma oportuna un sabor propio da poética dos Séculos de Ouro mediante, por así dicilo, unha transcripción textual a grande escala.

A utilidade práctica das supresións

Evidentemente, os recortes dramaturxicos de textos clásicos convertéronse na norma a seguir co fin de satisfacer os gustos modernos e responder aos decrecentes niveis de atención dos espectadores contemporáneos. Seguindo o meu método preferido, o proceso de tradución entendido como edición (*translation-as-editing*) ten lugar fundamentalmente despois de verter en primeiro lugar o texto enteiro en inglés, mais David Johnston no seu artigo «Theatre Pragmatics» discrepa disto, empregando a expresión «tradutor como dramaturgo» (*translator as dramaturge*) ao longo do seu razoamento. Malia que hai críticos como Peter Newmark, quen cre, no tocante a unha obra de teatro,

que «there should be no difference between an acting and a reading version» (173), ou Bassnett, que nega a credibilidade do termo «representabilidade» (*performability*) (95-96), ou mesmo Brigitte Schultze, que se opón á omisión, en traducións para producións teatrais, de «that portion of drama which can only be taken in by readers» (181), é moi frecuente que nas obras de teatros clásicas (incluídas aquelas que foron orixinalmente escritas en inglés) haxa partes que sexan recortadas por terceiros no momento que acadan o escenario. Citando a Russell Jackson, Phyllis Zatlin apunta: «Condensing Shakespeare, also a common practice for contemporary stage productions, is achieved by ‘cutting within speeches and scenes, making the dialogue leaner but (mostly) preserving the scene’s original shape’» (178). Con respecto ás obras de teatro traducidas, ela apunta que «[o]lder texts that once ran for three acts are now played with just one intermission», como ocorre no caso desta produción da LIU Brooklyn en cuestión. Zatlin continúa e destaca, mencionando a Ortrun Zuber, que se se chegase a dar o caso de que «a speech in the target language [being] longer than in the original play, those involved in staging it will have to decide whether to slow down the corresponding action, incorporate additional gestures or motion, or shorten the text» (76).

Durante tan só unha hora de edición, fun quen de eliminar aproximadamente mil liñas da tradución, intentando en todo caso ter coidado para manter a estrutura das rimas e das estrofas intacta. Quiche Stone continuou co proceso facendo uso duns oídos máis finos para elaborar os diálogos así como dos seus coñecementos do ritmo dramático, rompendo en máis dunha ocasión a rixidez das estruturas formais que loitei por manter. Para resumir este proceso nunha mensaxe de correo electrónico, escribiu ela con humildade: «Cutting the gorgeous poetry was my most difficult job in directing ‘Life...’ And you had already done most of the work for me!». E así foi como, tomando como exemplo un caso en certo modo insignificante pero que ilustra ben a situación, as liñas 292-294 foron cortadas de forma inocua e practicamente imperceptible a pesar da resultante perda de dúas rimas asonantes na tradución ao inglés. Subdividira estratexicamente as liñas 273-474 do orixinal en castelán con rima asonante (a-e) en cuartetos en inglés cuxas segundas e cuartas liñas rematasen co mesmo son vocálico, o cal difería en cada cuarteto. Cando Rosaura e Clarion (*Clarín* na versión castelá) son detidos fóra da prisión secreta da montaña de Segismund, este pallaso covarde propón de xeito humorístico que non se lles condene a morte por entrar sen decatarse en propiedade privada, dicindo «el prendernos es más facil» (liña 290). O aio Clotaldo dá a seguinte orde aos seus homes (da cal só se conserva a primeira liña): «Todos os cubrid los rostros,/ que es diligencia importante,/ mientras estamos aquí/ que no nos conozca nadie» (ll. 291-294) Ante o cal responde Clarion: «¿Enmascaraditos hay?» (l. 295). Esta conversación transcorre na versión inglesa de forma máis dinámica, vivaz e intensamente dramática a causa dos cortes internos que realizou Stone, dándolle prioridade ao suspense e á comedia do momento:

CLARION: We're easier to take alive!
[Enter CLOTALDO with a pistol, and guards,
all with their faces hidden.]
CLOTALDO: Make sure your faces are concealed.
CLARION: I love a jolly masquerade!

Non é de estrañar que dentro dunha obra na que hai un desafiante discurso de Basil de 255 liñas no acto I, escena VI, así como un discurso explicativo homólogo de Rosaura de 232 liñas no acto III, escena X, estes fosen tamén obxecto de recorte. Ranjit Bolt fala da práctica necesidade do recorte facendo referencia á posta en escena dunha das súas propias traducións de Molière:

The fact is that change, either excision or emendation (or, to a lesser extent, addition), is inevitable. If you have a long rhetorical speech, for example, the chances are that a modern audience are not going to enjoy it in the same way that a French audience did three hundred years ago when they probably loved rhetoric. We don't actually like rhetoric very much and we'd probably cut such speeches, for example in the early Shakespeare plays, as being too long-winded. You have to cut and sometimes you cut a forty-lines speech by ten lines because it's too much. (259)

Como consecuencia, unicamente sobreviviron 114 liñas do monólogo de Basil, interpretado habilmente por John Sannuto, o único actor profesional que participou nesta produción. **As liñas reminiscentes do prólogo de Claudius ao asesoramento na obra *Hamlet* foron as primeiras en desaparecer**, nas cales Basil se describe a si mesmo con todo luxo de detalles como un erudito con relación a artistas do mundo grego clásico que hoxe máis ben son pouco coñecidos. Houbo tamén liñas que se suprimiron ao corresponderse con tramos cuxas características retóricas resultan desfasadas para as predileccións actuais, por exemplo, aqueles que describen a batalla librada entre orbes celestiais ou o dilema moral-filosófico no que Basil se atopa con respecto ao encarceramento do seu fillo, o herdeiro natural do trono de Polonia. No que respecta ao discurso prolongado de Rosaura, tan só se conservan cincuenta liñas, xa que o guión da LIU Brooklyn omite as referencias mitolóxicas a Leda, Danaë, Europa e Aeneas da versión orixinal así como tamén liñas enteiras que resumían os feitos do pasado que tiveron lugar antes do comezo da obra. Dende o principio, estas liñas eran susceptibles de ser omitidas, tal e como lles expliquei no apartado de introdución á editorial Penguin con respecto ás diferenzas máis importantes entre os Séculos de Ouro e as convencións do teatro moderno.

Such virtuosic set pieces have been likened to operatic arias, and are almost always shortened in contemporary performances. In nearly

all cases, they serve a narrative function, and these expository declamations, typically of background information and/or events that have transpired offstage, are vestiges of the unity of time, place, and action first proposed by Aristotle as conventions of the drama of classical antiquity...

...the first act of a Golden Age play was typically followed by an *entremés* or *sainete*, a short comic farce dealing with the lower classes, while a sort of ballet was staged after Acts II and III. Once the action resumed, the audience often found it difficult to remember, over the hours of a long afternoon's bill, what had transpired in the drama, so it was treated to a repetitious summary monologue, which recounted the plot of the previous act or acts. In *Life Is a Dream*, Basil's explanation to Clotaldo at the beginning of Act II, which repeats the reasons why Segismund has been brought to court, is one clear instance of this practical requirement, as is Rosaura's recapitulation of her entire role in the drama in Act III, [scene x]. This speech, in fact, is so lengthy that midway through it Rosaura self-consciously suggests, "Let's skip a bit." (xv-xvii)

Novamente, debido aos recortes premeditados de Stone e, sobre todo, á súa sensibilidade ás preferencias dos espectadores contemporáneos, a forma tan estendida na que Rosaura relata o engano que ideou a súa nai, as razóns polas que ela mesmo quixo vir a Polonia, o resumo dos encontros que tivo con Segismund e as cavilacións barrocas na peculiaridade de ter comparecido ante el primeiro como un home, logo como unha muller e, finalmente, de novo como unha muller vestida con indumentaria castrense, nunca acadaron o escenario do Kumble Theater.

En case todos os casos, o ritmo da acción dramática foi considerada de suma importancia e Stone ideou unha forma intelixente de tratar coas pausas máis longas. Para contrarrestar a narración prolongada de Basil no acto I dirixida a Astolf e Stella sobre os antecedentes de *Life Is a Dream* así como a explicación de 107 liñas que fai Clotaldo a Basil no acto II sobre cómo drogaron e levaron á corte a Segismund, a representación incluíu pantomimas con pouca iluminación que se presentaron detrás dunha cortina fina no centro do escenario, no cal os actores que interpretaban papeis secundarios facían mímica cos feitos que estaban a ser relatados. Por conseguinte, no primeiro caso, pódese observar cómo a raíña, a muller de Basil, se desmaia despois do parto que lle provocou a morte antes de que os soldados arrebatan dos brazos dun dos membros do séquito ao neonato Segismund, presuntamente para levalo á prisión da montaña. No segundo caso, pódese observar cómo Segismund toma a bebida estupefaciente que Clotaldo lle preparou e perde a conciencia antes de que os soldados o leven á corte. En ambos casos, tanto a música de acompañamento de Robert J. Aquino como a luz tenue de Dave Overcamp combináronse para

producir unha atmosfera de soño que conseguía realzar a dicotomía temática da obra entre a realidade ou desvelo e a ficción ou soño. Curiosamente, estas pantomimas en certo modo semellaban entreactos ao «interromper» a trama principal da obra (da cal constituían en realidade unha parte integral) mediante a elegante mestura de exposición extratextual co corpo da obra sen que esta resultase pesada para os ollos ou os oídos do espectador.

¿Como debería, podería ou habería de soar Calderón en inglés?

Todos estes axustes á miña tradución completa ao inglés de *Life Is a Dream*, incluídos aqueles relacionados coa arte teatral, foron intentos de negociar a modificación dunha poética propia dos Séculos de Ouro que xa non se considera adecuada, axeitada ou viable para as representacións contemporáneas. Calquera que estea interesado nas opinións que existen na actualidade sobre a posta en escena de representacións de obras de teatro clásicas podería chegar a sentirse exento de culpa por chegar á conclusión, a partir da lectura dos innumerables textos de tradutoloxía que tratan sobre este tema, da existencia dun aparente consenso de que só as adaptacións ou as versións cun alto nivel de edición deberían ser precisamente obxecto de tradución. O punto de vista de Jacek Laskowski que figura abaixo amosa a actitude intransixente típica destes tempos acerca disto:

The handful of translations worthily and devotedly carried out by academic enthusiasts has proved more of an obstacle than a help in staging. They are like the Samuel Beckett estate, giving us the official version of the play, not letting us interpret it in a new, vibrant, relevant-for-today way. They are like the old D'Oyly Carte company in the days when Gilbert and Sullivan were still in copyright that gave arthritically creaking pieces which performed the function of a travelling and mobile (though scarcely that) museum. They are *translations* which have no home: they were prepared without a theatre in mind, without a *specific* production in mind, with a reverence which is out of keeping with the nature of theatre, though it may well be appropriate for the field of literature. In these translations the plays are stifled by the reverence, and their obscurity is preserved like onions in vinegar. When they are opened, you can taste only vinegar. (193)

Esta opinión pode parecer extremista ao insistir aparentemente en que a tradución para teatro debería limitarse exclusivamente a aquelas encomendas cuxa finalidade é a representación, pero dende logo non é imposible descubrir que esta opinión tan severa fixo eco entre os profesionais contemporáneos. Aqueles autores que non simpaticen con este tipo de modos dominantes na tradución para teatro poden apoiarse, por conseguinte, na postura de Rueben

A. Brower, quen de forma concisa (e correcta) observa con respecto á unidade da arte dramática e poética que «[b]oth extremes of interpretation betray the same defect, the assumption that the play as poem and the play as drama are separable entities» (139). Que clase de estilo poético en inglés, polo tanto, non só lle faría xustiza hogano a Calderón senón que tamén conseguiría acalmar aqueles oídos que se irritan perante un discurso con estilo barroco?

Na súa recensión que fixo recentemente sobre a produción que realizou a South Coast Repertory, Verini afirma que a linguaxe da tradución de Cruz desta mesma obra se caracteriza, precisamente, por ser «a lean, sinewy free verse more reminiscent of García Lorca than the baroque Golden Age», de tal xeito que o denomina «texto expresivo e muscular» (*muscular, expressive text*). Evidentemente, Verini estará a ter en conta as versións en inglés de Lorca (non todas elas musculares) e semella amosar unha actitude indiferente, por non dicir despreocupadamente inconsciente cara ás perdas retóricas que se dan nas catro liñas truncadas do monólogo de apertura de Rosaura que cita. (Na recensión ofrécese unicamente outra liña da tradución e/ou adaptación de Cruz, á cal lle quita importancia, por non dicir que ignora completamente o que durante un tempo foi o elemento esencial da poética). Gregory Rabassa, nas súas desenfadadas memorias da súa vida como tradutora, lembra facerse a si mesmo unha variante da pregunta de Holmes, «What should the verse form of a metapoem be?» (94), mentres traducía ao inglés outra obra de Calderón, *Los cabellos de Absalón* [David's Crown], a cal etiquetaba con mal agoiro como «produción en lista de espera» (*awaiting production*): «I've taught Calderón and I was familiar with his baroque cadences, although I found this play to be quite a bit more straightforward than *Life Is a Dream*. I had also read extensively in his Elizabethan contemporaries and I knew how they sounded. I had to be wary of making him too Shakespearean on the one hand but also seeing to it that he didn't sound like Arthur Miller on the other» (184). Malia que estas últimas opcións non ilustren posiblemente por completo os dous polos extremos de posibilidades de tradución e/ou produción teatral aceptadas hogano para as obras de teatro dos Séculos de Ouro da literatura castelá, estas dúas disertacións en contraste logran dalgún xeito reflectir a tendencia restritiva, ben a imitar o verso de Shakespeare, ben recorrer ás **deformacións naturais** do realismo do século xx mediante verso libre.

Se callar, o defensor de máis sonda do exposto anteriormente é Roy Campbell, cuxa versión de 1959 de *Life Is a Dream*, a cal se puxo a disposición do público xeral grazas ás primeiras edicións de *The Norton Anthology of World Masterpieces*, rivalizou por acadar a primacía durante as últimas décadas coa tradución de Edwin Honig de 1970, caracterizada por unha poética máis ben pouco definida. Campbell, sen lugar a dúbidas, toma a William Shakespeare como modelo e confire ao estilo poético de Calderón un matiz arcaísta propio do Renacemento Británico, tal e como se pode observar nas liñas 1276-1283 que aparecen embaixo, nas que Clotaldo tenta explicar na corte a Segismund,

quen acababa de saír da prisión, en qué consiste a realidade que acaba de descubrir:

que eres príncipe heredero de Polonia. Si has estado retirado y escondido, sight por obedecer ha sido a la inclemencia del hado que a mil tragedias consiente a este imperio, cuando en él el soberano laurel corone tu augusta frente. (131)	You are hereditary prince of Poland. If you have been withdrawn from public Under restraint, it was in strict obedience To Fate's inclemency, which will permit A thousand woes to fall upon this empire The moment that you wear the sovereign's crown. (2141)
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En liñas xerais, con respecto ao modo de traducir de Campbell, Adrian Mitchell afirma claramente: «I don't like his rumpty-tum—he's very heavy handed as a versifier» (241). O exemplo citado enriba ilustra a súa característica forma de combinar as liñas, o tratamento libre de terminacións en feminino e, de forma ocasional, unha métrica irregular; todo en forma de estrofas sen rimar que en ningún momento reflicten a vibrante mestura dos patróns de regularidades métricas e de rima propias do orixinal de Calderón en castelán. A pesar de que a poética de Campbell poida ser descartable, a súa influencia, dende logo, non o é, xa que resultou ser bastante ubicua na historia da tradución das obras de Calderón ao quedar reflectida no prefacio que Kenneth Muir e Ann L. Mackenzie realizan sobre a súa tradución doutra obra de Calderón, *La cisma de Inglaterra*, onde escriben o seguinte:

In our opinion, the naturalness and flexibility of speech in performance achieved through “the uses of polymetry” in the Spanish national theatre of the Golden Age can most nearly be emulated in English through the medium of blank verse, which was the form, after all, through which dramatists and actors ensured that their poetry was spoken believably and realistically, but yet artistically during the similarly national, comparably “Golden” and nearly contemporary Age of Elizabethan Drama in England. Blank verse, moreover, offers the translators an important additional benefit: it allows them not only to compose with poetic art and dramatic realism; it enables them also consistently to render with desirable accuracy the meaning of the Spanish text. This advantage would regularly have been denied to them had they attempted to find English metrical near-relations to the differently Spanish verse-forms of the *comedia*. For they

would have been repeatedly constrained to obey, as their first duty, the changing commands of imperious patterns of rhyme, rather than to uphold the good law of sense laid down by the original dramatist... Our “Elizabethanising” methods have enabled us, we believe, to “calderonise” our play in English translation (we borrow the coined verb from Shelley) more authentically than would otherwise have been possible. We hope that the “Elizabethan” quality of our translation of *La cisma de Inglaterra* might soon be tested in performance by a company of actors accustomed to play in Shakespeare’s dramas. Perhaps one day some enterprising theatre-director might offer audiences in England or America the original opportunity of attending performances on successive nights of Shakespeare’s *Henry VIII* and Calderón’s markedly different interpretation of *The Schism in England*. (vii-viii)

Polo menos, o Calderón de Muir and Mackenzie tenta aproximarse dalgún modo ás convencións poéticas da lingua meta. Desgraciadamente, o público contemporáneo está afeito a traducións extremadamente libres como a que fixo Honig das liñas 1276-1283, a cal amosa un claro emprego de verso libre que practicamente admite calquera esforzo de captar as características poéticas do orixinal (por conseguinte, un exemplo da segunda estratexia errónea criticada por Rabassa): «...you are the Crown Prince of Poland./ If you were kept from others/ and in seclusion till now,/ that was due to fate’s bad auguries./ foretelling numberless disasters/ for this kingdom once the proud laurel/ crowned your august brows» (42-43). Unha breve ollada á forma na que os tradutores ao inglés trataron as primeiras liñas da obra confirman a tendencia dominante no presente da escolla desta poética tan pouco tradicional de entre todas as variantes poéticas do teatro clásico, en xeral, e de *Life Is a Dream*, en particular.

O «problema» do monólogo de apertura

A produción que realizou a LIU Brooklyn de *Life Is a Dream* demostra como unha hábil posta en escena e unha interpretación innovadora poden contribuir a que unha tradución chegue ás salas de teatro, independentemente de que a obra en cuestión estivese destinada a ser representada nunha sociedade ou teatro en particular. Na entrevista que mantivo con Mitchell, Johnston fai fincapé nos retos que presenta o monólogo de apertura de Rosaura ao mesmo tempo que, de forma predicible, tenta dirixir un ataque contra a «reverencia» (*reverence*). El di así o seguinte, empregando a gramática relaxada propia do discurso oral: «I think one of the primary problems of, if you like, the non-theatre/adaptor is that they try and translate everything, they make things top-heavy. For example, the opening lines of *Life’s A Dream* in Spanish are just impossibly baroque» (244). John Clifford, outro dos tradutores da obra, coincide na súa opinión:

When I open up Calderón's *La vida es sueño* (*Life Is A Dream*), for instance, I read the first line:

Rosaura: Oh violent hippogriff...

...and I want to slam the book shut and run away from the task before I have scarcely begun it... Because a crucial part of getting it accepted into the repertory is the creation of a loving, accurate, skillful and stageable translation. Because an immensely important part of getting it accepted is to get the beginning right. Because the beginning—even if somehow (and God knows how) we negotiate the hippogriff—is such an astonishing virtuosic feat that it must reduce even the brashest of translators to a state of gibbering knock-kneed terror. The main problem, of course, with the hippogriff, and the wonderfully playful and beautifully ordered stream of imagery that follows it, is that it all belongs to a tradition of theatrical rhetoric that has disappeared. (264-265)

A solución que ofrece Clifford para superar estos obstáculos, aparentemente, consistía en emplear un estilo cuasi-telegráfico e un nivel considerable de explicitación nas liñas sen rimar cunha lixeira entoación propia do pentámetro iámbico. Em baixo figuran as primeiras vinte e dúas liñas da obra e a versión de Clifford con vinte e un:

Hipogrifo violento	Call yourself a
horse! You hippogriff!	
que corriste parejas con el viento,	Violently running, fast
as the wind,	
¿dónde, rayo sin llama,	Then falling like a me-
teor crashing	teor crashing
pájaro sin matiz, pez sin escama,	Into the labyrinth, into
the maze,	
y bruto sin instinto	Of these naked
mountain crags.	
natural, al confuso laberinto	You're a thun-
derbolt with a limp!	derbolt with a limp!
desas desnudas peñas	A bird without wings. A
fish without scales.	
te desbocas, te arrastras y despeñas?	Stay in this
mountain. You be its Phaeton	
Quédate en este monte,	You be so foolish and
fall from the sky!	fall from the sky!

donde tengan los brutos su Faetonte;	Abandon me!
Leave me here, desperate, alone	
que yo, sin más camino	With no map or path to
guide me	
que el que me den las leyes del destino,	Nothing but the wor-
king of blind chance	
ciega y desesperada	As I struggle
randomly through the tangled hair	
bajaré la cabeza enmarañada	On the head of
this giant mountain.	
deste monte eminente	Whose furrowed ridges
frown at the sun.	
que abrasa al sol el ceño de la frente.	And this is Po-
land! You vile country!	
Mal, Polonia, recibes	Viciously greeting this
stranger	
a un extranjero, pues con sangre escribes	Writing your greeting in
letters of blood.	
su entrada en tus arenas,	I've hardly arrived.
Such a hard arrival.	
y apenas llega, cuando llega a penas.	Where can I
find pity in my pitiless fate	
Bien mi suerte lo dice;	Arriving in anguish.
Greeted with hate. (3)	
mas ¿dónde halló piedad un infelice? (85-86)	

Esta versión destaca por algunhas das decisións que tomou o autor, entre outras: a subordinación de «hippogriff» a «horse»; a tradución cuasi-literal de «violento» en castelán por «violent» en inglés cando o significado é máis próximo ao das voces «wild» ou «untamed»; a naturalización desigual que se produce no emprego da expresión «bird without wings» como tradución dunha expresión en castelán que máis ben se corresponde en significado a «bird without coloring» en inglés ao lado da tradución semanticamente máis próxima ao orixinal de «fish without scales» (cfr. tamén «thunderbolt with a limp»); o feito de presupoñer que os espectadores contemporáneos, coa axuda dun texto explicativo, recoñecerían a figura de Faetón da mitoloxía clásica mais non a fabulosa besta coñecida co nome de hipogrifo; o emprego torpe de «mountain» tres veces; o poliptoto forzado no caso de «pity in my pitiless fate» seguido do caso de «hardly arrived/hard arrival» presente tamén no orixinal de Calderón; a hipérbole da actitude maliciosa de Polonia cara aos viaxeiros e, finalmente, o emprego de oracións fragmentadas ao longo do texto. Neste caso, semella que a obra de Clifford ilustra perfectamente o axioma de Michael Meyer con respecto á concisión na tradución de obras de teatro, coa cal discrepa George E.

Wellwarth: «Michael Meyer, the Ibsen biographer and translator, has characterized tautness of expression as the first principle of play translation. Without in any sense discounting the advantages of concision, I would submit that what I have defined as ‘speakability’ is far more important than concision. Of course, concise expressions should be tried for, always, but there is a distinct danger here that the inexperienced translator may end up making a fetish of conciseness and produce a translation that is nothing but a series of hermetically cryptic remarks» (141-142).

En calquera caso, a primeira liña de *Life Is a Dream* demostrou ser en máis dunha ocasión un obstáculo que ilustra os retos da tradución da obra para os espectadores anglofalantes contemporáneos. Semella que a tradución de William E. Colford da primeira liña non se viu prexudicada por este aparente dilema: «Wild hippogriff, that matched the wind in flight» (1). Honig, pola súa parte, minimiza os riscos traducíndoa por «Where have you thrown me, mad horse,/ half griffin?» (3). Gwynne Edwards, en troques, tenta ser máis aséptico: «This headstrong horse must think itself/ An eagle or some fabulous beast» (103), mentres que a versión adaptada de Mitchell das primeiras liñas resultan notablemente semellantes ás de Clifford: «You’re not a horse./ You’re a hippogriff» (93). Na entrevista que mantivo con Johnston, Mitchell cóntanos os extremos extraordinarios aos que chegou a creatividade que se permitiu unha produción baseada na súa adaptación, similares ás esaxeracións de Buck Rogers na presentación de Whoriskey que tivo lugar na South Coast Rep: «It was first performed at The Other Place in Stratford. John [Barton] had this idea, because of the play of illusion and reality, that when Rosaura first came on, on the horse, that it should be a child’s hobby horse. Then right towards the end of the play, a real horse came on—it was a fantastic *coup de théâtre*. It stayed on for about two minutes, then trotted off» (245). Sen necesidade de moitos artificios efecticistas, o texto traducido, a dramaturxia e a dirección desta representación da man da LIU Brooklyn uniron esforzos para orientar ao espectador dende o principio. A miña versión do discurso de Rosaura, interpretado con entusiasmo por Paula Patiño, conserva os pareados que riman de Calderón alternando versos hendecasilabas e heptasilabas en trímetros e pentámetros iámbicos como se amosa a continuación:

Dash off, wild hippogriff!
 Why are you charging wind-swift down a cliff
 So barren and strewn with stone
 You’ll only tumble headlong all alone
 Into its tangled maze?
 Dull lightning bolt devoid of fiery rays,
 Scaled fish, bird shy of hue,
 Where is that horse sense instinct tendered you?
 Dwell on these pinnacles

And be a Phaëthon for the animals,
While I, forlorn and blind,
Oblivious to the path fate has in mind
For me, descend the brow
Of this imposing, sun-burnt mountain now
And dodge its tangled hair,
Emerging I could hardly tell you where.
This welcome, Poland, would
Be more hospitable if strangers could
Sign in with ink, not blood.
I'm hardly here, but bleed hard on your mud.
Still fortune foresees all:
Where does one find compassion for a fall? (1-2)

Ademais das explicacións precisas que fixen das accións do cabalo nas primeiras palabras da pasaxe, Stone engadiu na produción acertadamente efectos de son que representaban o grave rinchar deste animal (o cal suxire que daba corcovos fóra do escenario para desfacerse da persoa que montaba nel) seguido dun ruído prolongado de pegadas propias dun cabalo correndo, de tal modo que o público espectador non acadase a potencial alienación ao que se referiron algúns tradutores no pasado. O que é máis, Rosaura e Clarion entraron dende as alas superiores do Kumble Theater, o cal suxire que estiveran a percorrer anteriormente camiños montañosos. Mentres descendían, ao encontrar a prisión recóndita de Segismund, Rosaura púxose un bigote e unha perilla na súa cara que quitou só ao final do acto 1 cando admitiu a Clotaldo na liña 970 o seguinte: «I'm not who I appear to be» (33). O habitual sería eliminar da representación as liñas 6-16 amosadas arriba, mentres que a tradución enche o discurso coa mención explícita dunha caída («*a fall*») que anuncia deste xeito (o descubrimento por parte do espectador ou lector d) a perda de honor de Rosaura ademais da súa desafortunada aterraxe. Para clarificar aínda máis o que acontece na apertura da obra aos lectores do texto escrito, os editores de Norton propuxeron que se inclúsen direccións escénicas detalladas para conseguir que estes se somerxesen de forma máis sinxela no universo ficticio da obra, as cales incorporei da seguinte maneira: «[*Enter ROSAURA, high on a mountain-side in Poland, dressed in a man's traveling clothes. Having been thrown from her horse, she descends while addressing the runaway animal.*.]» (1).

Deseño do escenario e dos disfraces

O decorado de Scott Aronow e os disfraces de Christine Darch utilizados para a produción de *Life Is a Dream* da LIU Brooklyn realizaron a primacía tanto do texto dramático-poético como do intento perseguido de axustar a tradución á exactitude histórica que esta esixía, no primeiro caso mediante o encanto da simplicidade rústica e no segundo caso mediante unha sutil elegancia.

Ningún dos dous reflectía a necesidade de compensar calquera defecto que se detectaba no guión ou de crear interese dramático cando a tradución por si mesmo non era suficiente. Para preparar os dous escenarios principais da acción da obra, aos que a edición de Penguin denominaba «alternates between a remote mountain prison in Poland and the Polish court, including their environs» (xxix), foi necesaria tan só unha simple posta en escena da obra enteira. Un gran marco de madeira en forma de caixa con avultamentos que semellaban torres foi levantado no medio do escenario diante dun pano de fondo decorado de cumios nevados nos que un efecto de iluminación trazaba un percorrido curvo. Este decorado básico foi colocado sobre unha plataforma elevada a uns quince centímetros do escenario onde ocorría calquera acción que non tiña lugar dentro ou ao redor da prisión recóndita de Segismund. Unha cortina de purpurina que cubría a estrutura en forma de caixa oca podía ser descorrida para dar paso ás interpretacións das pantomimas ou permitir que o príncipe preso se retirase. A iluminación tornouse azul durante uns episodios e cambiou de súpeto a vermello nun determinado para reflectir os nefastos agoiros que profesaban o nacemento desafortunado de Segismund, o cal relata Basil nas liñas 696-699: «Then suddenly the skies grew black/ And sturdy buildings lurched and spun./ The clouds rained stones upon the land/ And rivers coursed along like blood» (24). A decisión de Sannuto de que Basil mire cara atrás con nostalgia á cortina pechada ao final do monólogo que pronuncia no acto 1, no cal se suxire a súa dor persistente con respecto á perda da súa muller e do seu fillo, é outro exemplo máis da forma en que o deseño do decorado en conxunto coa dirección ofreceron un matiz adicional procedente do actor á tradución como texto.

Dado que se conseguiu que os disfraces se axustasen á autenticidade da época (con tan só uns indicios apenas perceptibles de esaxeración nos adornos), o vestiario gardaba unha axeitada correlación cos temas sociopolíticos propios da época do Renacemento e de importancia central en *Life Is a Dream*. As damas da corte vestían mangas abombadas e peplos de crinolina, mentres que os nobres vestían **sombreiros de cabaleiros**, xibóns, calzas e similares. Calquera produción teatral dunha obra de Calderón, sen dúbida, poría os medios necesarios para salientar o cambio repentino que sofre a fortuna de Segismund na cal se produce un contraste entre o momento en que comparece na corte vestindo roupa elegante e cando está preso vestindo peles de animal. A posta en escena da LIU Brooklyn non era unha excepción. Astolf e Clarion, en especial, semellaban ser os papeis máis favorecidos polo deseño dos disfraces. Posto que Astolf comeza a obra co papel do sucesor ao trono de Basil escollido a dedo pero perde a batalla contra os partisanos de Segismund e, por conseguinte, a man en matrimonio de Stella así como a oportunidade de gobernar Polonia, a miña tradución ás veces consegue converter ao personaxe nun dandi, un potencial que o actor Grant Washington soubo espertar con bos resultados. Ao vestir cores un pouco máis douradas ca o do resto dos nobres da

corte, mesmo unhas botas douradas a media perna de coiro de becerro que nun principio foron feitas para Rosaura, Washington fai que o monólogo inicial de Astolf, en certo modo vaidoso, fose crible para este presunto herdeiro pouco merecedor. Cando desenvaiña a súa espada máis tarde en defensa propia contra un furioso Segismund nas liñas 1708-1709, Astolf responde á pregunta do rei «Just what is happening here?» co adulador «Sire, not a thing now that Your Grace is near» (61), provocando sempre risas entre os espectadores. De forma similar, a interpretación de Berisha do papel *gracioso* de Clarion conseguiu que este personaxe humorístico fose o favorito da audiencia. Ao combinar mal a vestimenta e mallas de diferentes cores, este personaxe foi caracterizado na produción da LIU Brooklyn principalmente co propósito de causar risos. Isto conseguiu que diminuísen os efectos traxicómicos desta obra, o cal resulta evidente sobre todo no caso da escena final, onde Clarion non morre como no orixinal senón que simplemente leva unha bala á man. No Kumble Theater, Clarion finxiu unha ferida no abdome e abandonou o escenario tusindo como se estivese agonizando, presaxiando nas liñas 3094-3095 de forma funesta o seguinte: «You'll die precisely where and when/ Your deaths fulfill God's grand design» (113). Un último indicio do punto ata o cal este Clarion estaba desligado da traxedia e da morte foi a exhibición que fixo Berisha ao correr facendo o pino diante dos seus compañeiros actores nas chamadas á escena posteriores a cada actuación.

A métrica e a rima no escenario contemporáneo

Sueño, a tradución e adaptación de José Rivera de 1998 encomendada por Hartford Stage Company, é probablemente a versión de *Life Is a Dream* que amosa máis desconsideración cara á poética de Calderón. Un exemplo diso é a pasaxe onde ten lugar o vaidoso discurso de apertura de Astolf escrito en quintillas ao que se aludiu anteriormente (liñas 475-494), o cal aparece aquí en castelán coas liñas que Washington pronunciou, compendiado pero con grandes resultados, na posta en escena da LIU Brooklyn:

Bien al ver los excelentes
rayos, que fueron cometas,
mezclan salvas diferentes
las cajas y las trompetas,
los pájaros y las fuentes;
siendo con música igual,
y con maravilla suma
a tu vista celestial
unos, clarines de pluma,
y otras, aves de metal.
Y así os saludan, señora,
como a su reina las balas,

Bedazzled by the shimmering rays
Your eyes shoot forth like comet tails,
The drums and trumpets fire off praise
In salvos seldom heard in vales,
Where birds and brooks trill other lays.
This equal musical delight,
Performed by instruments in thrall
To one so heavenly a sight,
Lets feathered clarions sound their call
And metal birds put notes to flight.
Their strains, fair lady, honor you
Like cannonades salute the queen,

los pájaros como a Aurora,	The birds Aurora's rosy hue,
las trompetas como a Palas	The trumpets Pallas the Athene,
y las flores como a Flora.	The flowers Flora damp with dew.
Porque sois, burlando el día	You've banished black night's sunlessness
que ya la noche destierra,	By making light of day, for you're
Aurora en el alegría,	Aurora, this earth's happiness,
Flora en paz, Palas en guerra,	Its Flora, peace, its Pallas, war,
y reina en el alma mía. (104)	And my heart's queen in loveliness. (17-18)

A versión de Rivera destas liñas falan a continuación por si mesmas:

Goddess of Starlight! Aurora borealis! Solar flare! Daughter of Apollo! Of Rainbows! My soul, my happiness, my love, my war, my light! I could go on. Your voice is a flute! Your heart a timpani! Your blood vessels are little pipes. Your corpuscles, little notes... to disembowel you would be to write a symphony in blood! One more time. A metaphor will do. Flowers are dishrags compared to you! Antelopes? Clumsy inedible venison compared to you. Helen? A slutbox. Aphrodite? Maggot poop. In short, you, Princess, are stronger than the musk-oxen, wiser than the Joshua tree, more industrious than the ants of the Amazon. Let me try that again. You are more poignant than the cross on which our savior suffered and died, more pointed than the thorns which pricked the divine brain, more forceful than the nails uniting God and humanity in a Crucifix of Understanding, and more delicious than the ultimate reunion He enjoyed with His Father... (23-24)

Declan Donnellan, tentando explicar os factores que contribuíron a manter as traducións de obras de teatro poéticas clásicas lonxe dos escenarios británicos, deduce o seguinte: «One of the reasons, of course, is parochialism but another compelling reason is the terror of poetry from another culture and the terror of that culture itself», ao cal engade: “theatre is a place where we can find access to poetry...” (79). Precisamente a súa preocupación pola perda da esencia histórico-cultural dunha obra estranxeira fai que a súa voz sexa minoritaria no mundo do teatro contemporáneo, aínda que haxa algúns outros tradutores e directores que tamén cuestionen as convencións actuais, particularmente con respecto ao tratamento da métrica e da rima.

Louis Nowra, pola súa parte, ao ter en conta aos espectadores australianos contemporáneos, propón, como fan tipicamente moitos outros autores, que se practique o que impón a corrente dominante, insistindo no perigo de que «a translator should never write in rhymed verse as rhyme deforms the original content and can drastically alter its meaning». Ao ignorar conscientemente a «forma do significado» (*form of meaning*) partindo da premisa de que

estas dúas categorías interpoladas son facilmente separables, por unha parte, e ao darlle prioridade á recodificación da información semántica como foco principal da tradución de obras de teatro poéticas clásicas, por outra parte, Nowra continúa: «Australian audiences are very suspicious of rhyme, to them it always sounds artificial, fake, forbidding, as if cleverness is overwhelming content». Facendo referencia á súa propia tradución de *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand, obra escrita en versos alexandrinos que riman, Nowra conta o seguinte: «attempted isolated incidences of rhyme only in the fencing *ballade* (where rhyme is an intrinsic part) and Cyrano’s recitation of self-insults in Act One where he has to sound clever», engadindo que «[t]he best examples of rhyming couplets in English are those muffled into slant rhyme or assonance, of which there have been few masters» (15). Nunha divertida anécdota que demostra o punto ata o que a rima e a métrica, e mesmo calquera outro obstáculo do discurso poético, foron efectivamente suprimidos das traducións de obras clásicas para o escenario contemporáneo, Mitchell relata a súa propia experiencia frustrante ao traducir ao inglés outra obra trágica de Calderón que mesmo invalida ou fai retroceder o **compromiso infundado** de Nowra: «I did a lot of syllabic count in the first Spanish play I did, which was *The Mayor of Zalamea*, but when I moved on to the next play I thought ‘What the hell’. Nobody knew it was syllabics anyway; not one of the reviewers knew the lines were carefully syllabic. All they notice is if you are trying to use half rhymes; I know that if I use half rhymes then I am going to get at least two reviewers who quote these as examples of how I can’t rhyme» (247). Malia que Bolt discrepa correctamente coa primeira obxección de Nowra, anda con pés de lá á hora de recoñecer as diferenzas entre sistemas lingüísticos tanto con respecto ao son como ao xénero, explicando as posibilidades de manter a métrica e a rima na tradución da seguinte maneira: «rhyming verse in English tends to be funny. I don’t think it *has* to be and, quite clearly, there are many poems that aren’t, but English rhyming verse does have a very strong comic and satirical tradition. In any event, in a tragedy it is very easy to strike a wrong note by choosing an infelicitous rhyme... it’s much harder to make a real *faux pas* in comic verse» (254). As dúbidas que expresa Noel Clark con respecto á tradución de obras de teatro francesas do século xvii son similares, mais acada a mesma conclusión ca Bolt, na cal se apoia precisamente a miña propia versión tanto en papel como en escena de *Life Is a Dream*:

I have also ventured to question the conventional British assumption that the neo-classical tragedies of Racine and Corneille must be rendered in blank verse, if not prose, because—if rhymed in English as they are in French—audiences might laugh. Why should they? Is it because we associate the use of rhyme with pantomime? Because English rhymes have been so over-worked, they are all too often predictable and an audience is apt to be bored, if not annoyed, by the

inevitable repercussion of line-endings? Or is it because the triumph of the Shakespearean tradition in these islands proves that rhyme, as Dryden and others came to believe, is not appropriate for the expression of lofty or tragic sentiments?... In translating tragedies by Corneille, Racine and Vondel, I hoped, by retaining metre and rhyme and adopting a moderately elevated style of English, to make the plays easier to digest while nevertheless preserving the conventional distance between the audience and the characters... (32-33)

Como conclusión, conforme me demostrou a miña experiencia con *Life Is a Dream*, a tradución de obras de teatro clásicas para a súa posta en escena en lingua inglesa contemporánea mediante o emprego de métricas e/ou rimas de poéticas análogas non só pode ser unha opción viable (malia estar negada rotundamente de ordinario) senón tamén unha técnica sumamente conveniente ao observala a través do prisma da precisión histórica e estética. Quen pode dicir se a corrente de auga sen cor e monótona propia desta linguaxe de molde actualmente en voga cederá o paso nun futuro próximo a un maior recoñecemento das calidades poéticas do texto orixinal? A medida que a diversidade lingüística do mundo segue diminuíndo e a hexemonía do inglés segue aumentando, os tradutores de obras de teatro clásicas poden comezar a botar unha ollada máis nostálgica á poesía que, en realidade, está máis abandonada ca perdida na actualidade. En colaboración cos espectadores que xa están fartos de ver moitas obras de teatro clásicas diferentes que resultan soar sempre como auténticas malleiras para o oído, eles mesmos poden chegar incluso a impulsar un cambio de paradigma na metodoloxía, nas expectativas e na recepción. Sen dúbida algunha, Anderman ten razón ao subliñar a influencia incalculablemente poderosa das convencións poéticas inculcadas na lingua meta apuntando que «the social concerns of the dramatists who shaped modern drama are still with us today and the issues raised for debate are now all aired in the ‘naturalistic language’ which Ibsen, well over a century ago, declared to be his new written mode in preference to verse» (7). Esta tiranía da práctica, evidentemente, non minimiza de calquera xeito a perda na variedade de expresións empregadas nas traducións actuais para o escenario nin tampouco a limitación fenomenolóxica que ocorre como resultado dunha domesticación estilística, semántica e cultural que non coñece fronteiras. Ben Belitt resume de forma sucinta a necesidade por parte do tradutor de prestar atención ás calidades poéticas dunha obra en verso e vai máis alá aínda ao declarar a primacía que en xeral debe ter a poesía sobre a obra de teatro escribindo o seguinte: «In the case of plays formalized as *poems*, the translator must reckon with yet another dimension which is the province of poetry itself: with the force that called words from the void and gave language to everything felt and envisioned in the play—the spiritual priority of poetry over every other consideration, in so far as the utterance itself is to be poetry» (68). Se estivese ausente dito enfoque, as palabras que pronuncia Cla-

rion ao morrer «mirad que vais a morir/ si está de Dios que muráis» (200), estarían tráxicamente destinadas a ser «if God really *wants* your ass, He’s going to get your ass» como na versión de Rivera (71), xa que uns popurrís musicais confusos tiñan que acompañar aos cortesáns que pegaban brincos de alegría na produción de South Coast Rep principalmente porque, tal e como Verini expresou dun xeito tan elocuente, «no one trusted the poetry to speak for itself».

Note

* *Life Is a Dream*, produción teatral realizada a partir da colaboración de estudantes e profesores para o ciclo de teatro do Departamento de Estudos da Comunicación, Estudos de Interpretación e Teatro da Long Island University de Brooklyn que tivo lugar entre o 28 de marzo e o 1 de abril de 2007 no Kumble Theater for The Performing Arts co seguinte reparto:

Segismund	
Fabian Perez	
Basil	
John Sannuto	
Rosaura	Paula Patiño
Clotaldo	Mark Hackett
Astolf	
Grant Washington	
Stella	
Isabel Capellan	
Clarion	
Selima Berisha	
Soldier/Guard	
Gary Livingstone	
Soldier/Guard/Servant/ Midwife (pantomime)	
Yolanda Griffith	
Soldier/Guard/Servant/ Pregnant Queen (pantomime)	
Natasha Fortune	
Soldier/Guard	
Aina Rapoza	
Musician 1	
Larayna Smith	
Musician 2	
Darian Fortune	

Quero expresar o meu agradecemento a Barbara Parisi, anterior presidenta do Departamento de Estudos da Comunicación, Estudos de Interpretación e Teatro por estrear esta tradución. A representación foi dirixida por Quiche Stone. John Sannuto, Director de Teatro, é profesor asociado do Departamento de Xornalismo e Estudos da Comunicación. Robert J. Aquino, profesor universitario de música, escribiu a partitura. Scorr Aronow foi o deseñador escénico,

Dave Overcamp o deseñador da iluminación, Christine Darch o deseñador dos disfraces e Kevin Doyle o xerente de produción.

Repertorio bibliográfico

- AALTONEN, Sirkku. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters, 2000.
- ANDERMAN, Gunilla. *Europe on Stage: Translation and Theatre*. London: Oberon Books, 2005.
- BASSNETT, Susan. "Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre." *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Eds. Susan BASSNETT and André LEFEVERE. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.
- BELITT, Ben. *Adam's Dream: A Preface to Translation*. New York: Grove Press, 1978.
- BOLT, Ranjit. "Ranjit Bolt: Translating Verse Plays. In Conversation with David Johnston." *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Ed. David Johnston. London: Absolute Classics, 1996.
- BROWER, Reuben A. *Mirror on Mirror: Translation, Imitation, Parody*. Cambridge: Harvard UP, 1974.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. 1635. Ed. Ciriaco Morón. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1998.
- *Calderón. Plays: One.: The Surgeon of Honour, Life is a Dream, Three Judgements in One*. Trans. Gwynne Edwards. London: Methuen, 1991.
- *Life Is a Dream*. Trans. Roy Campbell. *The Norton Anthology of World Masterpieces*. Eds. Maynard Mack et. al. Vol. 1. 6th ed. New York: W. W. Norton & Co., 1992.
- *Life Is a Dream*. Trans. John Clifford. London: Nick Hern Books, 1998.
- *Life Is a Dream*. Trans. William E. Colford. Woodbury: Barron's Educational Series, Inc., 1958.
- *Life Is a Dream: A Play by Pedro Calderón de la Barca*. Trans. Edwin Honig. New York: Hill & Wang, 1970.
- *Life Is a Dream*. Trans. Gregory J. Racz. New York: Penguin Books, 2006.
- *The Schism in England (La cisma de Inglaterra)*. Trans. Kenneth Muir and Ann L. Mackenzie. Warminster: Aris & Phillips, 1990.
- *Sueño*. Adapted by José Rivera. Woodstock: Dramatic Publishing, 1999.
- *Three Plays: The Mayor of Zalamea, Life's a Dream, The Great Theatre of the World*. Adapted by Adrian Mitchell. Bath: Absolute Classics, 1998.
- CLARK, Noel. "Translating for the Love of It." *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Ed. David JOHNSTON. Bath: Absolute Classics, 1996.
- CLIFFORD, John. "Translating the Spirit of the Play." *Stages of Translation: Es-*

- says and Interviews on Translating for the Stage*. Ed. David JOHNSTON. London: Absolute Classics, 1996.
- DONNELLAN, Declan. "Declan Donnellan: The Translatable and the Untranslatable. In Conversation with David Johnston." *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Ed. David Johnston. Bath: Absolute Classics, 1996.
- GAINOR, J. Ellen. E-mail to the author. 23 September 2006.
- HOLMES, James S. "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Forms." *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. Ed. James S HOLMES. Mouton: Slovak Academy of Sciences, 1970.
- JOHNSTON, David. "Theatre Pragmatics." *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Ed. David JOHNSTON. London: Absolute Classics, 1996.
- LASKOWSKI, Jacek. "Translating the Famous Dead, the Dead Obscure, and the Living." *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Ed. David JOHNSTON. London: Absolute Classics, 1996.
- LATTIMORE, Richard. "Practical Notes on Translating Greek Poetry." *On Translation*. Ed. Reuben A. BROWER. New York: Oxford UP, 1966.
- MITCHELL, Adrian. "Adrian Mitchell: Poetry on Stage. In Conversation with David Johnston." *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Ed. David JOHNSTON. Bath: Absolute Classics, 1996.
- NEWMARK, Peter. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall, 1988.
- NOWRA, Louis. "Translating for the Australian Stage: A Personal Viewpoint." *Page to Stage: Theatre as Translation*. Ed. Ortrun ZUBER-SKERRITT. Amsterdam: Rodopi, 1984.
- RABASSA, Gregory. *If This Be Treason: Translation and its Dyscontents*. New Directions: New York, 2005.
- SCHULTZE, Brigitte. "Highways, Byways, and Blind Alleys in Translating Drama: Historical and Systematic Aspects of a Cultural Technique." *Translating Literatures Translating Cultures: New Vistas and Approaches in Literary Studies*. Eds. Kurt MUELLER-VOLLMER and Michael IRMSCHER. Stanford: Stanford UP, 1998.
- STONE, Quiche. E-mail to the author. 29 May 2008.
- VERINI, Bob. Rev. of *Life Is a Dream*, dir. Kate Whoriskey. *Variety* 19 February 2007. 10 July 2008 <www.variety.com/index.asp?layout=print_review&reviewed=VE1117932854&categoryid=33>.
- WELLWARTH, George E. "Special Considerations in Drama Translation." *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*. Ed. Marilyn Gaddis Rose. Albany: State U of New York P, 1981.
- ZATLIN, Phyllis. *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. Clevedon: Multilingual Matters, 2005.

