

ZARO, Juan Jesús

Shakespeare y sus traductores. Análisis crítico de siete traducciones españolas de obras de Shakespeare

Berna: Peter Lang, 2007, 176 p.

Col·lecció: Spanish Perspectives on English and American Literature, Communication and Culture, 1

Tant per la temàtica com pels objectius, podem alinear aquest llibre al costat d'obres com *Translation, Poetics and the Stage*, de Romy Heylen, o *Shakespeare in Catalan*, d'Helena Buffery. Si Heylen ceneix el seu estudi a sis versions franceses de *Hamlet* i Buffery fa una immersió exhaustiva en la història de totes les traduccions shakespearianes al català, el traductor i acadèmic Juan Jesús Zaro analitza set versions d'obres diverses de Shakespeare a l'espanyol en un marc històric que abasta gairebé dos segles, i procura aplicar-hi —com també fan les altres dues obres citades— un enfocament i una perspectiva que vagin força més enllà de l'anàlisi purament textual: les set versions objecte d'estudi han estat triades amb prou bon criteri perquè puguin il·lustrar no tan sols una interessant diversitat d'estils, de gustos i de metodologies, sinó també la mesura en què cada una d'aquestes versions ha estat regida pel biaix ideològic, les normes, els condicionaments i les expectatives imperants en cada època i en cada context sociopolític i cultural; i són, al mateix temps, un indicador molt útil de l'evolució que, al llarg d'aquests dos segles, han anat experimentant la llengua literària i el llenguatge teatral en la cultura receptora d'aquestes traduccions.

«Nos proponemos utilizar en este libro algunos conceptos básicos desarrollados por la Traductología», adverteix Zaro a la primera pàgina de la introducció (p. 11); això pot provocar una certa alarma en el lector i fer-li témer un discurs encotillat per una terminologia que sovint fa més nosa que servei, però afortunadament no és així: l'autor hi recorre amb una dosificació prou discreta per no entrebancar la lectura ni la comprensió del text, i això sempre és d'agrair; apareix algun *escopo*, algun *habitus* i algu-

na *tradaptación*, però és molt de tant en tant. Si alguna cosa presideix aquest llibre és el sentit comú i un afinat equilibri entre l'objectivitat i l'anàlisi crítica, que es mou pels territoris més sòlids i planers de la Literatura Comparada, la Sociologia de la Literatura i la Teoria de la Recepció.

El llibre consta de set capítols ordenats cronològicament, cada un dels quals se centra en una traducció concreta. Bona part d'aquests capítols són reelaboracions ampliades d'articles de l'autor ja apareguts en diverses publicacions i llibres col·lectius; els capítols 2 i 5 són totalment inèdits.

Un aspecte que mereix una atenció especial en aquest llibre són els *paratextos*, «los testimonios elaborados por los propios traductores o por los editores del texto en cuestión, en forma de notas o prefacios, y otros relacionados con la recepción de dicho texto, como las reseñas de obras publicadas o representadas y las historias y manuales de literatura» (p. 22).

En el cas de Leandro Fernández de Moratín, de qui s'ocupa el primer capítol, és especialment curiós el paper de les profuses anotacions amb què va acompanyar la seva versió en prosa de *Hamlet* (1798), considerada la primera traducció directa de l'anglès a l'espanyol d'una obra de Shakespeare. Allò que fa més singulars les notes de Moratín és el contrast que s'observa entre la fidelitat de la seva versió de *Hamlet* i les severes crítiques a l'obra que contenen algunes d'aquestes notes (ja sigui per raons morals o per les llicències que es pren l'autor respecte als cànons del teatre neoclàssic, que el Moratín dramaturg aplicava escrupolosament), al costat d'unes altres on expressa una admiració incondicional pel geni del dramaturg anglès. Aquestes objeccions, però —repetim-ho—,

no contaminen en cap moment el rigor de la versió, cosa que Zaro remarca i exemplifica minuciosament.

També assenyala Zaro que aquest *Hamlet* de Moratín anuncia en gran mesura el final de l'hegemònica influència francesa en el panorama literari i teatral espanyol; i, efectivament, el *Macbeth* de José García de Villalta (1838), que ocupa el segon capítol del llibre, ja s'enquadra de ple en els patrons del romanticisme (és a dir, deixa enrere el neoclassicisme de factura francesa) i ens apunta la tendència a adaptar Shakespeare als gustos i les expectatives de cada moment històric i literari, la qual cosa, com anirem veient, serà molt més una constant que no pas una excepció en les versions shakespearianes a l'espanyol.

García de Villalta és potser el menys conegut dels traductors seleccionats, i és per això que Zaro enceta el segon capítol amb una oportuna introducció biogràfica que ens el presenta com un escriptor i pensador liberal a qui el poder despòtic de l'Espanya del seu temps va obligar a exiliar-se en més d'una ocasió. Arran del fet que García de Villalta decidís traduir justament *Macbeth* i no una altra obra, Zaro assenyala un detall prou interessant per no passar-lo per alt: «Hay en este argumento [de *Macbeth*] ciertas similitudes con la trayectoria vital del traductor, sobre todo el exilio al que hubo de someterse para escapar de un poder despótico.» (p. 51). Al mateix temps, però, també té el detall d'afanyar-se a precisar que la relació causaefecte entre una cosa i l'altra no passa de ser una mera conjectura; no tots els autors s'hi miren tant abans de convertir les hipòtesis en conclusions irrefutables.

El *Macbeth* de García de Villalta tradueix en vers tots els fragments versificats de l'original, i amb una fidelitat semàntica molt notable; es fa evident l'afany de recrear de prop tant el contingut com la forma. És una traducció destinada a l'escena (com també ho són, per cert, les altres sis versions analitzades en aquest llibre), i, teòricament, busca ajustar-se tant com pot als gustos i a

les expectatives dels espectadors potencials. Els resultats de l'empresa, però, presenten dues paradoxes: d'una banda, resulta que el públic de l'època va rebre amb xiulets estrepitosos la representació; això no permet una interpretació unívoca, però tot sembla indicar que l'argument, la temàtica i les altes dosis de cruïda de l'obra (que el traductor s'havia esforçat per traslladar amb molt poques manipulacions) no van connectar gens amb els gustos ni les expectatives de què parlàvem. I la segona paradoxa és que la versificació, lluny de buscar un equivalent en castellà al vers blanc de Shakespeare, se cenyeix sense reserves als patrons mètrics i sonsors de la poesia i el teatre del romanticisme espanyol, amb uns versos rimats que sovint fan pensar en un Tenorio excessivament propens al rodolí. Això potser ja els estava bé, als espectadors de l'època; però el cas és que, retrospectivament, es veu més allunyada de l'essència shakespeariana aquesta traducció en vers de *Macbeth* que no pas el *Hamlet* en prosa de Moratín.

El tercer capítol analitza *Domando la tarasca* (1917), el curiós títol amb què María de la O Lejárraga va batejar la seva traducció de *The Taming of the Shrew*. Abans que res, Zaro ens informa amb tot detall d'un fet de gran significació sociocultural que envolta la història d'aquesta versió: la pràctica fraudulenta d'atribuir una traducció a qui no l'ha feta. En aquest cas, *Domando la tarasca* es va publicar i es va estrenar com si l'hagués traduïda el dramaturg i empresari teatral Gregorio Martínez Sierra, que resulta que era el marit de la traductora. Consentit o no, aquest frau no es va destapar fins gairebé quatre dècades més tard.

Deixant de banda aquesta lamentable anècdota d'usurpació d'autoria que va patir, la versió de Lejárraga és un treball de traducció tan fidel com creatiu, amb un llenguatge planer i d'una eficàcia teatral innegable, que en aquest cas va ser plenament apreciada tant pel públic com per la crítica (tret d'algunes objeccions al títol). Es tracta d'una versió en prosa, però, curiosament, s'acosta més als ritmes i les cadències

del vers blanc shakespearà que no pas les aventures versificadores de García de Villalta. N'hi ha prou amb els breus fragments que Zaro ha seleccionat per adonar-se'n: si el *Macbeth* de García de Villalta deia coses com

Un puñal agudo mi vista persigue,
El puño á la mano viene sin cesar,
Llega... Mas si es sombra lo que el ojo
sigue,
Si nunca mi brazo te puede alcanzar...

la prosa de *Domando la tarasca* sona així:

Desarrugad el ceño, y no miréis con ojos enfadados para herir a vuestro dueño y señor (...) Mujer airada, es como fuente turbia; ¿quién se querrá mirar en ella, ni pararse a beber de sus aguas, por mucha sed que tenga? Tu esposo es tu señor, tu vida, tu guardián...

Per poc que ens hi fixem —i sobretot si ho diem en veu alta—, ens adonem d'un fet curiós: que aquesta prosa és perfectament divisible en segments mètrics, en versos de mesures diferents però d'una gran nitidesa, tan fluids com lliures de rimes innecessàries, i que, per tant, l'etiqueta de «text en prosa» és més una convenció tipogràfica que no pas una realitat sonora.

Zaro, per descomptat, tampoc no passa per alt els matisos tan inesperats com tristament irònics que adquireix aquest fragment citat en relació amb la qüestió de l'autoria esmentada més amunt.

Les dues versions analitzades en els capítols quart i cinquè presenten tantes afinitats com diferències radicals: es tracta, respectivament, de la versió de *Hamlet* que va fer José María Pemán el 1949, i de la traducció de la mateixa obra que, a l'altra banda de l'Atlàntic, va elaborar Salvador de Madariaga justament aquell mateix any. Gairebé sembla com si aquestes coincidències responguessin a un guió per exemplificar les tristament famoses «dos Españas» de Machado, una realitat que per desgràcia

encara cueja però que, en aquells anys de la postguerra immediata, tenia una vigència especialment dolorosa: d'una banda Pemán, un dels intel·lectuals i ideòlegs més conspicus del franquisme; de l'altra, la seva antítesi gairebé perfecta: un Madariaga exiliat, model d'intel·lectual progressista i un dels referents més prestigiosos de l'anti-franquisme.

El biaix ideològic és present en totes dues versions, sobretot a l'hora d'abordar els aspectes més crus del llenguatge i les al·lusions sexuals més directes de l'original. Com era previsible, Pemán va dedicar-se aferrissadament a esporgar el text de tots aquests components, a carregar-ne les tintes misògines i a conferir al príncep de Dinamarca una religiositat que el fa semblar un militant romàntic de l'Opus Dei. Si un mèrit se li ha de reconèixer, tanmateix, és el d'haver avisat l'espectador i el lector del seu *Hamlet* aclarint que es tractava d'una «versió llibre». Perquè, efectivament, les llibertats que es va prendre Pemán són tan rotundes que van més enllà de la manipulació ideològica, i molt sovint treu el cap sense complexos la carrincloneria de l'escriptor gadità. La perla dels exemples que Zaro ha seleccionat en el seu llibre és la salutació del rei Claudi a una embogida Ofèlia quan la noia apareix en escena a l'acte IV. Allà on l'original diu, simplement: «How do you, pretty lady?», Pemán li engalta: «¿Cómo está el más gracioso y más ligero capullo de mi Corte?» (p. 98).

Salvador de Madariaga no tan sols no rebaixa la cruïlla verbal i argumental del text, sinó que a estones fins i tot l'accentua. A part d'haver traduït l'obra, Madariaga és autor d'un extens assaig sobre *Hamlet* —redactat i publicat abans de fer la traducció— en què, com diu Zaro, «esboza una serie de teorías de corte psicológico sobre la obra y sus personajes» (p. 103) i subratlla, entre altres coses, el caràcter «egotista» del príncep de Dinamarca. No és estrany, doncs, que la seva traducció traspuï un cert interès a carregar el perfil del protagonista d'uns matisos menys amables

que altres traduccions o, fins i tot, que el mateix original.

Una de les coincidències entre Pemán i Madariaga és que tots dos opten per fer una versió en vers, i a més a més en vers rimat. Tant l'un com l'altre insisteixen en aquesta opció, convençuts que és la més idònia per a traslladar el «romanticisme» de l'original a la tradició del teatre espanyol en vers. Una vegada més, i un segle llarg després de la versió de García de Villalta, es desaprofita l'ocasió (tant per la dreta com per l'esquerra) d'experimentar amb un vers blanc castellà que pogués escurçar les distàncies estilístiques amb l'original i aportar aires nous al teatre en vers de la cultura receptora. Madariaga fins i tot ho argumenta i justifica obertament: «Shakespeare escribió su teatro en verso blanco; pero no es razón para que se traduzca a nuestra lengua en igual forma. Las lenguas española e inglesa difieren demasiado en sonoridad para tratarlas de modo idéntico...» (p. 104). Fa un cert respecte contrariar l'argument d'un home amb un domini de totes dues llengües i cultures sobradament demostrat, però els resultats de la feina de traductors posteriors de Shakespeare al castellà ofereixen proves tangibles per poder, com a mínim, posar-lo en qüestió.

També des de l'exili, el poeta espanyol León Felipe va traduir quatre obres de Shakespeare (unes versions que ell anomenava «paràfrasis»), i una d'elles, *Otelo o el pañuelo encantado* (1960), és l'objecte d'anàlisi del capítol sisè d'aquest llibre. El tret principal d'aquestes «paràfrasis» és que, com assenyala Zaro, «están impregnadas, deliberadamente, de rasgos españoles» (p. 119), un cas d'adaptació cultural (o de fusió de dues tradicions literàries diferents, com ho descrivia el mateix León Felipe) que Jorge Luis Borges, en el seu moment, va criticar amb contundència. *Otelo o el pañuelo encantado* està escrit en prosa i en vers lliure, amb rima assonant; és a dir: no hem arribat encara al vers blanc, però som a mig camí.

Si Pemán va tenir la precaució d'anomenar «versión libre» el seu *Hamlet*, la deci-

sió de León Felipe d'anomenar «paràfrasis» les seves versions és més que justificada, perquè en realitat les llibertats que s'hi pren són tantes que difícilment poden catalogar-se com a traduccions pròpiament dites. A part dels «rasgos españoles» que l'impregnen, *Otelo o el pañuelo encantado* presenta unes aportacions tan personals com ara un llarg pròleg que León Felipe es treu de la màniga i posa en boca d'un bufó que, segons Zaro, és «trasunto del propio escritor» (p. 126); un pròleg que, entre altres coses, «cita las diversas historias que han inspirado el *Otelo* de Shakespeare y recuerda al público que la obra se representa en México, y no en otro lugar» (p. 126).

Una altra singularitat d'aquest *Otelo* del poeta espanyol és l'abundància d'acotacions escèniques de collita pròpia, extenses, detalladíssimes i redactades amb una voluntat d'estil que recorda a estones les famoses acotacions de Valle-Inclán. Ja hem dit al principi que totes set traduccions analitzades en aquest llibre van ser fetes per a ser posades en escena, però és en aquest cas on es porta més lluny i es fa més explícita la preocupació de l'autor de la versió per controlar la materialització del text sobre l'escenari.

El setè i últim capítol del llibre analitza *El mercader de Venècia* en traducció de Vicente Molina Foix (1993). Aquí ja ens trobem en un territori i en una època en què el vers lliure, el rebuig dels arcaïsmes i la funcionalitat escènica del text són l'opció dominant. Molina Foix n'és un dels practicants més destacats (també ha traduït *Hamlet* i *El rey Lear*, sempre per encàrrec del Centro Dramático Nacional), però Zaro no es descuida d'esmentar altres traductors espanyols contemporanis, com ara Ángel-Luis Pujante o Miguel Ángel Conejero (al capdavant de l'Institut Shakespeare), que comparteixen i apliquen les mateixes prioritats en les seves versions.

Molina Foix fa una versió de *The Merchant of Venice* d'un rigor filològic remarcable, però no per això s'està d'encabir-hi algun biaix personal i alguna interpre-

tació clarament subjectiva. Tal com diu Zaro, «la particular lectura que Molina Foix hace de la obra de Shakespeare le confiere igualmente unos rasgos particulares que configuran su labor traductora» (p. 137). Allà on es fa més evident aquesta «particular lectura» és en el tractament de la relació entre els personatges d'Antonio i Bassanio, una amistat tan estreta que en el text original —i en consonància amb l'ambigüitat sistemàtica de Shakespeare— permet intuir-hi un component homosexual, però que no es fa explícit en cap moment. Molina Foix, en canvi, s'inclina obertament per l'explicitació, i curiosament ho fa per la via de la literalitat: davant les diverses possibilitats de traducció de la paraula *love*, d'aparició molt freqüent en l'obra i en boca dels dos personatges esmentats, Molina Foix opta per la solució «amor», una elecció d'una fidelitat impecable si no fos que la gran majoria d'estudiosos coincideixen a afirmar que, en temps de Shakespeare, el terme *love* tenia el sentit genèric d'«afecte» o «estimació», sense que això impliqués necessàriament connotacions sexuals. «Traducciones como la de Molina Foix», conclou Zaro al final del capítol, «siempre discutibles, asumen el riesgo que supone confrontar a Shakespeare con la modernidad y sus conflictos» (p. 150).

Un risc, per cert, que assumeixen bona part dels muntatges que es fan actualment del dramaturg anglès.

A part d'aquestes set versions que conformen l'eix temàtic del llibre, Juan Jesús Zaro aprofita per anar-hi incloent un gruix de referències a la major part dels altres traductors que han traslladat obres de Shakespeare a l'espanyol al llarg dels dos últims segles, amb una exhaustivitat francament encomiable. Tot plegat és un recorregut apassionant per la història de la recepció del teatre shakespearà en la cultura i la societat de llengua espanyola, que ens il·lumina una vegada més sobre la gamma amplíssima de tractaments i manipulacions diverses (algunes més justificables, d'altres no tant) a què ha estat sotmesa l'obra del gran dramaturg anglès al llarg de la història. Traduir és, per definició, manipular; i, si aquesta manipulació es posa al servei d'aproximar amb dignitat, a totes les cultures, l'obra d'aquest primera espasa de la literatura universal, benvinguda sigui. Com també és benvingut aquest llibre de Juan Jesús Zaro, digne i recomanable sense cap reserva.

Joan Sellent

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Traducció i d'Interpretació