



Las traducciones al portugués de *La vida es sueño*

The translations of *La vida es sueño* into Portuguese

ERIK COENEN

Universidad Complutense de Madrid. Instituto del Teatro de Madrid. Avenida Complutense, s. n. 28040, Madrid, España.

Dirección de correo electrónico: ewcoenen@ucm.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4203-6007>

Recibido: 9/2/2021. Aceptado: 28/10/2021.

Cómo citar: Coenen, Erik, «Las traducciones al portugués de *La vida es sueño*», *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 24 (2022): 191-220.

DOI: <https://doi.org/10.24197/her.24.2022.191-220>

Resumen: Este estudio pretende examinar y comparar las estrategias traductoras de las cinco traducciones conocidas de *La vida es sueño* al portugués, sobre todo en lo que se refiere al tratamiento que se le brinda a la forma poética. Por ello, presta más atención a las traducciones en verso que a las dos que adoptan la prosa. Por medio del análisis individual y comparativo del monólogo inicial de la obra en las cinco traducciones, aspira asimismo a reconstruir hasta cierto punto el proceso de traducción en verso, y así arrojar luz sobre la traducción en verso rimado en general.

Palabras clave: Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, traducción rimada, traducción del español al portugués.

Abstract: This paper examines and compares translation strategies in the five known translations of *La vida es sueño* into Portuguese, particularly concerning the treatment given to the poetic form. For this reason, it pays more attention to the verse translations than to the two prose translations. By means of an individual and comparative analysis of the opening monologue in the five translations, it also aims at reconstructing, up to a point, the process of verse translation, and at shedding light on translation in rhymed verse in general.

Keywords: Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, rhymed translation, translation from Spanish into Portuguese.

Sumario: 1. Introducción; 2. La traducción de Ricardo Alberty; 3. La traducción de Orlando Neves; 4. La traducción de Maria Manuela Couto Viana; 5. La traducción de Manuel Gusmão; 6. La estrategia traductora en Couto Viana y Gusmão; 7. Las traducciones polimétricas frente a la de Orlando Neves; 8. La traducción de Renata Pallottini; 9. Algunas conclusiones; Referencias bibliográficas.

Summary: 1. Introduction; 2. Ricardo Alberty's translation; 3. Orlando Neves' translation; 4. Maria Manuela Couto Viana's translation; 5. Manuel Gusmão's translation; 6. Translation strategy in Couto Viana and Gusmão; 7. The polymetric translations compared with Orlando Neves' translation; 8. Renata Pallottini's translation; 9. Some conclusions

1. INTRODUCCIÓN

Este estudio tiene una triple finalidad. En primer lugar, comparar las estrategias traductoras en cinco traducciones de un mismo texto en verso, y muy especialmente dos de ellas, que han optado por mantenerse fieles a la forma poética externa del original. En segundo lugar, hacer visible algo del propio proceso traductor, intentando reconstruir algunas operaciones transformadoras a las que se someten fragmentos de texto originales con rima para generar una traducción también rimada. En tercer lugar, mostrar y acaso explicar un fenómeno que puede resultar contrario a nuestras intuiciones: la mayor literalidad que pueden mostrar las traducciones en verso frente a las traducciones en prosa. El corpus que se examinará comprende las cinco traducciones al portugués que se han hecho de *La vida es sueño* de Calderón.

Portugal se incorporó tarde en la traducción de la pieza, cuya primera edición fechada data de 1636, y que ya desde 1647 contaba con una traducción al neerlandés, desde 1663 con la versión italiana de Cicognini, desde el siglo XVIII con varios acercamientos en francés, y desde el romanticismo alemán con una proliferación de traducciones más o menos fieles a numerosas lenguas. El portugués no incorporó su primera traducción hasta 1962.

El motivo de la tardanza no es difícil de desentrañar. La Lisboa del siglo XVII no necesitaba traducciones: veía en versión original las comedias españolas en su Corral de las Arcas, e incluso las imprimía para el mercado de toda la Península.¹ Todavía en 1739, a punto de cumplirse un siglo de la independencia de la corona portuguesa, el Marqués de Valença pudo hablar del teatro español como el de su propia *nação* (Fernandes, 2002: p. 488). Solo al final del siglo XVIII, empiezan a traducirse algunas comedias barrocas, sin que figure entre ellas *La vida es sueño* (Ares Montes, 1982). A lo largo del XIX, Portugal da tibias muestras de participar en la revaloración romántica de Calderón (Resina Rodrigues: pp. 759-768), pero habrá que esperar hasta las postrimerías del Estado Novo para que se traduzca su obra maestra.

¹ Una de las ediciones más tempranas de lo que se conoce como la «primera versión» de *La vida es sueño* se incluyó precisamente en un volumen impreso en Lisboa, *Doze comedias las más grandiosas que asta ahora han salido de los mejores y mas insignes poetas. Segunda parte* (Pablo Craesbeeck, 1647).

2. LA TRADUCCIÓN DE RICARDO ALBERTY

Dado que los portugueses cultos leían y leen la obra en lengua original sin dificultad, no es de extrañar que la primera traducción se llevara a cabo para espectadores, no para lectores, con vistas a una puesta en escena que se estrenó en Lisboa en mayo de 1962 (Trives Pérez: entrada 399 del catálogo). La traducción, a cargo del romanista y escritor de literatura infantil Ricardo Albery (1919-1992), ofrece un texto reducido, como es lo habitual en las traducciones para la escena.² Como botón de muestra, que citaré también más adelante de las otras traducciones analizadas, he aquí el monólogo inicial de Rosaura, primero en español y después en traducción:³

Hipogrifo violento
que corriste parejas con el viento,
¿dónde, rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
destas desnudas peñas
te desbocas, arrastras y despeñas?
Quédate en este monte,
donde tengan los brutos su Faetonte;
que yo, sin más camino
que el que me dan las leyes del destino,
ciega y desesperada,

² Agradezco a Leonor Ferreira Crespo Perdigão el haberme informado de la existencia de esta traducción y el haberme proporcionado el texto.

³ Cito la traducción por el texto mecanografiado, no numerado, que fue entregado a la censura de la RTP (Rádio e Televisão de Portugal) en 1968, seis años después de la representación lisboeta; pero no hay constancia documental de una segunda puesta en escena en esas fechas. En cuanto al texto español, conviene señalar que todos los traductores al portugués, con la posible excepción de Renata Pallottini, deben de haber manejado la edición de Hartzenbusch o la de Astrana Marín, que derivan de la edición póstuma de Vera Tassis de la *Primera parte de comedias* (1685). Claro indicio de ello es la variante «aspereza» (v. 14), mantenida más o menos reconociblemente en todas estas traducciones, pues las ediciones posteriores a la de Astrana traen invariablemente «cabeza», de acuerdo con los testimonios textuales publicados en vida de Calderón (especialmente los de 1636 y 1640). Yo doy aquí el texto de acuerdo con Hartzenbusch, pero modernizando la puntuación y suprimiendo las mayúsculas de inicio de verso.

bajaré la aspereza enmarañada
 deste monte eminente,
 que arruga al sol el ceño de su frente.
 Mal, Polonia, recibes
 a un extranjero, pues con sangre escribes
 su entrada en tus arenas,
 y apenas llega, cuando llega a penas.
 Bien mi suerte lo dice;
 mas ¿dónde halló piedad un infelice? (vv. 1-22)

Hipógrifo violento, que tens vindo a correr desenfreado, irmão do vendaval, onde me levas, relâmpago sem luz, pássaro sem matiz, peixe sem escamas, e bruto sem instinto natural, pelo confuso labirinto destas desnudas fragas? Fica-te neste monte, Clarim, que eu, cega e desesperada, baixarei a aspereza selvagem deste bosque. Mal recebes, Palantia, um estrangeiro, pois com sangue escreves a sua entrada em tuas plagas, que apenas chega quando chega em penas. Mas, onde alguma vez encontrou piedade um infeliz?

Nótese que se suprime la equiparación del caballo con Faetón, mientras se introduce otra que lo hermana con el «vendaval». Más importante, se genera cierta confusión allí donde Rosaura, en el original, encarga a su caballo quedarse en el monte y aquí se lo encarga a su criado («Fica-te neste monte, Clarim») mientras ella se propone bajar «a aspereza selvagem deste bosque», como si estuviesen a punto de separarse. Por otra parte, Polonia ha sido sustituida por el imaginario reino de Palantia (y Moscovia, como quedará claro más adelante en el texto, por «Morovia»). Es decir, el texto no solo aspira a ser más corto, sino que interviene conscientemente en el estilo y hasta en el espacio de acción.

La traducción de Alberty, como adaptación concebida para una puesta en escena concreta, solo tiene un limitado valor para este estudio, por lo que no la exploraré más aquí.

3. LA TRADUCCIÓN DE ORLANDO NEVES

Apenas una década después de esta primera traducción portuguesa de la pieza, que se mantuvo inédita, ya se habían publicado otras tres en libro: una en prosa y dos en verso.⁴ La primera de estas tres fue la del poeta prolífico y dramaturgo Orlando Neves (1935-1975), publicada con *El*

⁴ Para el motivo de esta acumulación repentina, véase Fernandes (2012).

alcalde de Zalamea y *El mágico prodigioso*, ofreciendo así, de golpe, por primera vez tres de las obras maestras de Calderón al lector portugués. La hazaña hubiera merecido una edición más cuidada, pues se publicó sin paratextos de ningún tipo: ni prólogo, ni introducción, ni notas aclaratorias, ni mucho menos explicaciones de la estrategia traductora. Neves tradujo así el monólogo inicial de Rosaura⁵:

Correste ao lado do vento como um centauro sem freio! E agora desembocas nessas fragas ermas, onde nem raio sem lume, pássaro sem coro ou peixe sem escamas se aventuram! Pára aqui, que eu, ao acaso das leis do destino, já cega e desesperada, descerei as asperezas deste monte eminente que barra a luz do sol. Polónia! Recebes mal um estrangeiro, pois é com sangue que escreves a sua entrada nos teus domínios — e o estrangeiro apenas está a chegar... Bem mo diz a minha sorte. Mas onde acha piedade um infeliz? (pp. 7-8).

Como su predecesor, Neves elimina la referencia a Faetón, pero va unos pasos más lejos, suprimiendo también la mención del «laberinto» metafórico, la comparación con el «bruto sin instinto / natural» y el juego de palabras entre «apenas llega» y «llega a penas»; y sustituyendo asimismo el hipogrifo original, sorprendentemente, por un «centauro». Reorganiza otros elementos textuales de tal forma que su función ha cambiado radicalmente. Me refiero al «rayo sin llama», al «pájaro sin matiz», al «pez sin escama» con los que Rosaura, en la versión original, equipara su caballo, pero que aquí son mencionados como seres que no *se aventuram* en el monte donde se ha perdido la dama moscovita. La intervención es poco acertada, porque ¿a qué puede referirse Rosaura al hablar, por ejemplo, de un «pez sin escama», si no es a su caballo, comparable al pez en su velocidad, pero diferente por carecer de escamas?

Volveré sobre la traducción de Neves más adelante.

4. LA TRADUCCIÓN DE MARIA MANUELA COUTO VIANA

Entre 1971 y 1973 se publicaron dos traducciones al portugués que aspiran a mantener, al menos a grandes rasgos, la forma polimétrica del original: la de Maria Manuela Couto Viana y la de Manuel Gusmão.

⁵ Cito por la edición de 1968. Ha habido reediciones posteriores.

La de Couto Viana se publicó en 1971 junto con *El alcalde de Zalamea*, que corrió a cargo del hermano de la traductora, Antonio Manuel. María Manuela Couto Viana (1919-1983) fue —además de autora de prosa narrativa— poeta y actriz, dos condiciones favorables para la traducción de teatro en verso. Su propósito de mantener el silabeo y las estrofas del original se extiende a todas las formas: la silva pareada de Calderón es en su traducción una silva pareada, las décimas son décimas, las quintillas son quintillas, las redondillas son redondillas y las octavas son octavas. Conserva asimismo la asonancia en los romances. Sorprendentemente, dado el esmero con que la traductora conserva la forma poética, algún verso resulta hipermétrico (*os círculos tenho medido*, [p. 15]; *misturam salvas diferentes*, [p. 23]; ambos deberían ser octosílabos).

Al traducir entre lenguas tan cercanas, Couto Viana tuvo la ventaja, no exenta de riesgo, de poder a menudo traducir palabra por palabra. El monólogo inicial, ya citado arriba, ofrece un caso paradigmático:⁶

Hipogrifo violento
 que correste paelhas com o vento,
 donde raio, sem chama,
 pássaro sem matiz, peixe sem escama,
 e bruto sem instinto
 natural, ao confuso labirinto
 de essas desnudas penhas
 te desbocas, te arrastas, te despenhas?
 Fica-te neste monte
 onde tenham os brutos seu Faetonte;
 que eu, sem mais caminho
 que o que me dão as leis do meu destino,
 cega e desesperada
 descerei a encosta emaranhada
 de este eminente monte
 que enruga ao sol uma sanhuda fronte.
 Mal Polónia recebe
 ao estrangeiro que a transpor se atreve
 suas portas terrenas

⁶ En la traducción de Couto Viana respeto escrupulosamente la puntuación de la edición manejada, aunque a veces resulta desconcertante (*donde raio, sem chama*, por ejemplo). Dicha edición es bastante descuidada y no me atrevería a atribuir a la traductora todas las peculiaridades del texto.

e apenas chega quando chega a penas.
 Bem minha sorte o diz;
 mas onde achou piedade um infeliz?
 (Couto Viana, p. 9)

Si nos fijamos únicamente en las rimas, saltan a la vista las facilidades proporcionadas por la cercanía lingüística: de los once pareados que constituyen el monólogo, ocho (los primeros siete y el último) ostentan en posición de rima las «mismas palabras» —aquellas con las que comparten etimología y a menudo son exactamente iguales— que el español. Solo los tres pareados consecutivos de los vv. 15-20 no admiten solución tan inmediata para su rima. A ellos volveremos enseguida, pero conviene resaltar primero que los versos que los anteceden muestran una cercanía muy superior al original, en el plano léxico y retórico, que la encontrada en las traducciones de Alberty y Neves, arriba citadas. Se mantienen en la traducción la mención del hipogrifo, del metafórico laberinto y del mitológico Faetón; el caballo sigue corriendo «parejas con el viento»; están el rayo sin llama, el pájaro sin matiz, el pez sin escama y el bruto sin instinto natural, sin omisión de ninguna de estas encarnaciones de los cuatro elementos. Y se conservan intactas las construcciones sintácticas y retóricas, particularmente ese «¿dónde...?» separado de su verbo por cuatro vocativos, que da a los diez versos iniciales, y a la actriz que los ha de pronunciar, su larguísimo aliento.

El pareado de los vv. 15-16 («deste monte eminente / que arruga al sol el ceño de la frente») no puede ser traducido conservando los equivalentes léxicos en posición de rima, puesto que se perdería la rima: «frente» es *fronte* en portugués, y no hace pareja con *eminente*. El problema se resuelve fácilmente con una intervención leve, invirtiendo el orden de sustantivo y adjetivo, dejando la rima en *monte* — *fronte*. La *sanhuda fronte* de la traducción interpreta como furioso ese *ceño de su frente* que figura en el texto Calderón, pero es mucho más fiel que las dos traducciones en prosa, que suprimen por completo la imagen.

En los dos versos siguientes a estos, las rimas «recibes» — «escribes» darían en portugués una rima imperfecta entre *recebes* (con /b/ oclusiva) y *escreves* (con /v/ fricativa), y en los dos siguientes, «arenas» — «penas» darían lo que ya no podría ser considerado una rima consonante imperfecta, sino una asonancia: *areias* — *penas*. La evidencia de este pasaje y otros sugiere que Couto Viana no se sentía a gusto incluyendo, como leve concesión para facilitar la traducción del contenido, asonancias

en las estrofas consonantadas. De modo que, en este pasaje, necesitaba alejarse del español para crear nuevos versos con rima distinta, pero respetando la forma original como exigía su estrategia traductora global. Hubiera sido imposible componer versos con idéntico sentido a los originales, pero Couto Viana demuestra que sí es posible mantener varios componentes fundamentales. Uno es la queja de Rosaura sobre la nefasta recepción que le brinda una «Polonia» personificada, con la información que se desliza en esta queja tácitamente al público (lugar de acción de la obra, situación del personaje). Otro es su condición de extranjera, o de «extranjero» (puesto que va vestida de hombre). Otro, el retruécano con el equívoco «apenas» — «a penas». Lo que sí se pierde en su traducción es la imagen de Polonia «escribiendo» con sangre su llegada en sus arenas. La violencia de la imagen, la alteración que expresa Rosaura a través de ella, la posible alusión velada a la pérdida de su virginidad, se han quedado oscurecidas. A todo ello lo sustituye una imagen poco calderoniana de traspasar las «puertas terrestres» (*portas terrenas*) de Polonia.

Creo posible reconstruir cómo llegó Couto Viana a los versos que figuran aquí en su traducción. Habiendo rechazado, al menos provisionalmente, la opción de tolerar la asonancia entre *areias* y *penas*, se habrá lanzado a la búsqueda de rimas alternativas. Buscar una alternativa para la palabra final del primer verso que rimara en *penas* le permitiría mantener el juego retórico de «y apenas llega cuando llega a penas». Puede haber considerado, además, que, en el texto de Calderón, la palabra «arenas» es, quizás, la menos justificable: el entorno montañoso que evocan las palabras de Rosaura, con sus «desnudas peñas», sugiere rocosidad antes que arenosidad. Es fácil intuir cómo Couto Viana, leyendo «arenas» como sobrepespecificación del concepto de suelo o tierra, llegara a *terra* o *terras*, y de allí a *terrenas* ('terrestres') como candidato para proporcionar la rima con *penas*. Pero *terrenas* es adjetivo, y este adjetivo femenino requería a su vez un sustantivo femenino para obtener razón de ser. Posiblemente probó varias soluciones, y la que más le satisfizo fue un empleo figurado de *portas* ('puertas'): la entrada de Rosaura en Polonia podría ser descrita como el acto de pasar por las *portas terrenas* del país.

El efecto de tal intervención se extendía irremediabilmente al verso anterior, donde el verbo *escrever* amenazaba con carecer de complemento y hasta de razón de ser. Habrá surgido la opción de sustituir este verbo por otro, *atrever-se*, cambiando a la vez de sujeto gramatical y de persona: el sujeto de la frase ya no es Polonia, invocada en segunda persona

escribiendo con sangre en sus propias arenas, sino la misma Rosaura, hablando de sí misma en tercera persona y evocando su propia acción de pisar tierra polaca. Este cambio fue probablemente lo que a su vez impulsó la sustitución del artículo determinado («a *un* extranjero») por el indeterminado («ao estrangeiro»). En la elección, finalmente, del verbo *transpor* entre otros candidatos, habrá influido el silabeo del resultado. Aun admitiendo todos los caprichos, intentos fallidos y golpes de ingenio que conlleva la composición de versos, creo que lo anterior es, al menos en grandes líneas, una descripción correcta de cómo María Manuela Couto Viana llegó a los versos:

Mal Polónia recebe
ao estrangeiro que a transpor se atreve
suas portas terrenas
e apenas chega quando chega a penas.

Parece claro que el procedimiento para resolver las dificultades en este tipo de traducciones opera, por así decirlo, «desde la rima para atrás»: solamente rellenando, al menos provisionalmente, la posición o las posiciones de rima con candidatos prometedores, el traductor puede proceder a intentar componer el resto del verso. El ejemplo concreto que acabo de examinar con detenimiento puede servir de ejemplo y modelo de lo que sucede en otros lugares, no solo de la traducción de Couto Viana, sino de cualquier traducción de poesía métrica y rimada que pretenda conservar estos aspectos del texto original. En cuanto la traducción se realiza a una lengua menos cercana a la lengua fuente, este procedimiento se vuelve más complejo (y por lo tanto más difícil o hasta imposible de reconstruir para el estudioso o el crítico), porque ha de conjugar más elementos. En el caso del portugués y el español, resulta a menudo bastante transparente, lo cual proporciona una mirada interesante en la cocina de la traducción creadora.

5. LA TRADUCCIÓN DE MANUEL GUSMÃO

Dos años después de la publicación de la traducción polimétrica de Couto Viana, ya tenía como competencia la de Manuel Gusmão⁷. Si bien Gusmão (nacido 1945) —poeta, ensayista, profesor universitario y

⁷ Manejo la primera edición. Hay una segunda edición (Lisboa, Editores Reunidos, 1994) que omite el prefacio.

fundador de la Associação Portuguesa de Literatura Comparada— sigue, en grandes líneas, la misma estrategia traductora frente a la versificación, se permite más libertades en los romances, alternando tiradas correctamente asonantadas en los versos pares con otras de octosílabos sueltos, aspecto este al que volveré más adelante. La primera edición contiene un prefacio (pp. 11-22) en el que el traductor, desgraciadamente, no entra en el asunto de la polimetría.

Veamos cómo resuelve Gusmão el mismo pasaje que hemos citado de las otras traducciones:

Hipógrifo violento
 que correste parelhas com o vento,
 d'onde, raio sem chama,
 pássaro sem cor, peixe sem escama,
 e bruto sem instinto
 natural, ao confuso labirinto
 destas desnudas penhas
 te desbocas, te arrastas e despenhas?
 Fica-te neste monte,
 onde tenham os brutos seu Faetonte;
 que eu, sem outro norte
 que o que me dão as leis de minha sorte,
 cega e desesperada,
 descerei a aspereza emaranhada
 deste eminente monte
 que enruga à luz do sol a sua frente.
 Mal, Polónia, recebes
 um estrangeiro, pois com sangue escreves
 sua entrada em tuas penhas,
 e apenas chega quando chega a penas.
 Bem minha sorte o diz;
 mas onde achou piedade um infeliz!
 (Gusmão: pp. 31-32)

Como en la traducción de Couto Viana, la gran mayoría de los versos tienen en posición de rima la «misma» palabra —su equivalente léxico, con el que comparte etimología— que en el texto español. El pareado inicial es idéntico en las dos traducciones (salvo en la acentuación de la palabra *hipogrifo*), y son de poco peso las diferencias en los ocho versos siguientes. Así, la variante *destas* (Gusmão) frente a *de essas* (Couto Viana) puede deberse al texto fuente manejado, si bien la conservación

arcaizante de la contracción es característica de la traducción de Gusmão. *Cor* (Gusmão) frente a *matiz* (Calderón y Couto Viana) entorpece la acentuación del verso, y tiene sin duda su justificación en el silabeo, siendo el verso hipermétrico en Couto Viana.⁸ De nuevo, en los ámbitos léxico, semántico y retórico, esta traducción en verso sigue más de cerca el original que las prosificaciones de Alberty y Neves.

El ya señalado problema que presentan los versos 15-16 (la imposibilidad de la rima «frente» — «eminente» en portugués), lo resuelve Gusmão de forma similar a su antecesora, invirtiendo como ella el orden entre sustantivo y adjetivo para poder rimar *monte* con *fronte*, si bien construye, desde *fronte* para atrás, un verso diferente. Evita interpretar el ceño arrugado de la frente como expresión de saña (la *sanhuda frente* de Couto Viana), a costa de convertir el «sol» del original en la *luz do sol*.

En los dos versos justo anteriores a los citados, no admitió, como sí hizo Couto Viana, la rima imperfecta *caminho* — *destino*, sino que optó por sustituirlo por un hallazgo propio. Nos propone *sorte* ('suerte') como sinónimo de *destino*, y *norte* (como sinécdoque de Estrella polar), de acuerdo con el sentido figurado que tiene «camino» en el texto de Calderón. Estamos aquí ante el tipo de solución que ya no puede apoyarse en la lengua original para aportar las rimas: el tipo de solución, pues, del que tienen que echar mano incesantemente los traductores a lenguas menos cercanas al español que el portugués. La de estos versos ciertamente muestra el ingenio necesario para conseguir fidelidad por medio de la libertad.

Ya vimos que es en los vv. 17-20 donde más dificultades plantea el texto si el traductor no quiere aceptar en posición de rima la asonancia *areias* — *penas*. Couto Viana optó por rimar *penas* con *terrenas* y compuso desde esta pareja de rimas los cuatro versos; Gusmão sustituye las *arenas* polacas del original por *penhas* y deja pasar la imperfección de la rima resultante, lo cual le permite ofrecer una traducción, por lo demás, mucho más literal que la de Couto Viana. De la misma forma, opta por tolerar la rima imperfecta *recebes* — *escreves*, ciñendo, pues, todo el pasaje estrechamente a la letra del original.

6. ESTRATEGIA TRADUCTORA EN COUTO VIANA Y GUSMÃO

⁸ Curiosamente, ambos traductores cometen de vez en cuando errores en este sentido, a pesar de su innegable afán de conservar las características métricas de los versos originales.

Comparemos ahora con un poco más de detalle las dos traducciones polimétricas. He señalado ya que ambos traductores sacrifican a veces, en aras del respeto a la letra del original, el respeto total a la rima. Constaté que quien deja pasar una rima de *n* con *nh*, en un lugar del monólogo inicial, es Couto Viana (*destino — caminho*) mientras Gusmão, en el mismo pareado, opta por una solución más creativa que permite conservar una rima perfecta (*sorte — norte*); pero señalé también un caso a la inversa, donde es Gusmão quien admite la rima *penas — penhas* y Couto Viana quien reescribe el pasaje para generar la rima *terrenas — penas*. Cabe concluir que ambos toleran la rima imperfecta únicamente como mal menor, cuando la búsqueda de soluciones con rima perfecta no los conduce a un resultado más satisfactorio. El examen de las dos traducciones en su totalidad confirma que esta tolerancia, o esta insatisfacción con soluciones alternativas, es mayor en Gusmão: por regla general, acepta con más facilidad las rimas imperfectas cuando esto le permite ceñirse mucho al texto de Calderón, mientras Couto Viana se lanza con más resolución a buscar soluciones propias. Se trata de casos como en el siguiente, donde Gusmão acepta la rima *una — uma*, mientras Couto Viana reorganiza el texto para llegar a otra solución que no se aleja en demasía del original:

Quejoso de la *fortuna*
 yo en este mundo vivía
 y cuando entre mí decía:
 ¿habrá otra persona *alguna*
 de suerte más *importuna*?,
 piadoso me has respondido
 (vv. 263-68)⁹

Do infortúnio, *queixoso*
 eu neste mundo vivia,
 e quando a mim me dizia:
 haverá más *desditoso*?
 Tu, em teus males, *piadoso*,
 aos meus terás respondido
 (Couto Viana: p. 16)

⁹ Aunque cito, por los motivos señalados arriba, por la edición de Hartzenbusch, numero los versos para facilitar su localización en otras ediciones.

Queixando-me da *fortuna*,
 eu neste mundo vivia,
 e quando p'ra mim dizia:
 haverá pessoa *alguma*
 de sorte mais *importuna*?
 piedoso me hás respondido
 (Gusmão: p. 41)

Otro caso análogo es este, donde Gusmão tolera la rima de /b/ oclusiva con /v/ fricativa y Couto Viana, para evitarlo, recurre a un inciso que rompe la sintaxis y con ella la fluidez discursiva, lo cual le genera la fuerte sensación de ripio:

¿Qué ley, justicia o razón
 negar a los hombres sabe
 privilegio tan suave (...)?
 (vv. 167-9)

Que lei, justiça ou razão
 -põe aos homens um entrave-
 dá privilégio suave (...)?
 (Couto Viana: p. 14)

Que lei, justiça ou razão
 recusar aos homens sabe
 privilégio tão suave (...)?
 (Gusmão: p. 38)

De manera similar, cuando una pareja de rimas en español no es reproducible en portugués, Gusmão es más dado a buscar una solución que permita mantener uno de los dos términos, mientras Couto Viana tiende más a sustituir ambos términos por otros. Unos ejemplos:

...por no quitarte,
 llorando tu desvelo,
 el derecho que tienes al consuelo
 (vv. 35-6)

...pra não tirar-te,
 chorando teu cuidado,
 o direito de seres consolado

(Couto Viana: 10)

...p'ra te não tirar
chorando teu desvelo,
o direito no consolo de teu zelo
(Gusmão: 32)

Pero sea lo que *fuere*,
¿quién me mete en discurrir?
Dejarme quiero servir,
y venga lo que *viniere*.
(vv. 1244-47)

Mas, seja o que me *aconteça*,
quem se mete a discutir?
Deixar-me quero servir
e venha quanto *apareça*.
(Couto Viana: p. 46)

Mas seja o que for que *houver*,
quem me manda discutir?
Quiero deixar-me servir
e que venha o que *vier*.
(Gusmão: p. 82)

En más de una ocasión, ante problemas análogos, Gusmão recurre a un *deus* exclamativo para conseguir una asonancia en sustitución de una consonancia, como en este pasaje:

Solo quisiera saber,
para apurar mis *desvelos*,
dejando a una parte, *cielos*,
el delito de nacer
(vv. 113-16)

Sómente queria saber
para apurar meu *cuidado*
-deixando aos céus o *pecado*
que o homem traz ao nascer-

(Couto Viana: p. 12)

Só quereria saber
 para apurar meus *desvelos*
 (deixando de parte, ó *deus*,
 o delito de nascer)
 (Gusmão: p. 36)

Para ser ecuanímes, conviene citar una ocasión en la que Couto Viana acude a una solución similar y es Gusmão quien acude a rimas diferentes:

Rosaura. Acudid todos *presto*,
 que matan a Clotaldo.
Astolfo. ¿Pues qué es *esto*,
 príncipe generoso?
 (vv. 1692-4)

Rosaura. Acudam já, por *Cristo*,
 porque matam Clotaldo!
Astolfo. Que é *isto*,
 Príncipe generoso?
 (Couto Viana: p. 61)

Rosaura. Acudi todos *já*,
 que matan Clotaldo!
Astolfo. Mas que hora *má*,
 príncipe generoso!
 (Gusmão: p. 105)

Donde más diferencia se aprecia entre las dos traducciones en el plano formal, es en los romances. Si bien ambos parecen haberse propuesto mantener la forma externa del romance, y si bien el parentesco lingüístico les permite incluso emplear las mismas vocales, salvando las distancias fonéticas, que en los romances originales, es manifiesto que Couto Viana es mucho más consistente (o rígida, según cómo se valore) en la práctica. Las escasas libertades que se permite consisten en variar alguna vez la vocal átona final de la palabra asonante (*lançado* en un romance en *a-e*; *enterram* y *estes* en un romance en *e-o*; etc.), pero son realmente pocos casos: en el monólogo más largo de la obra, por ejemplo (el de Rosaura en el tercer acto), ni uno.

Gusmão, en cambio, opta por una estrategia un tanto fluctuante, que confieso no entender del todo. Hay pasajes en los que respeta tan escrupulosamente como Couto Viana la asonancia en los versos pares, pero en otros lugares parece dispuesto a sacrificarla, incluso sin aparente necesidad, como en los siguientes ejemplos (doy también el original y la traducción de Couto Viana, que parece dejar constancia de la facilidad de mantener la asonancia):

la ciñó; que la *guardes* (v. 370)
 a cingiu; pois que a *guardes* (Couto Viana: p. 21)
 a cingiu — que a *conserves* (Gusmão: p. 46)

y el cielo un amago *breve* (v. 1743)
 e o céu um âmago *breve* (Couto Viana: p. 63)
 e o céu tão breve *ameaça* (Gusmão: p. 109)

y estoy temiendo en mis ansias (v. 3307)
 e temendo, em minhas ânsias, (Couto Viana: p. 113)
 e estou em ânsias *temendo* (Gusmão: p. 182)

Un caso muy claro es esta tirada, con asonancia en *a-e*:

De una parte amor propio,
 y la lealtad de otra *parte*
 me rinden. Pero, ¿qué dudo?
 La lealtad del Rey ¿no es *antes*
 que la vida y que el honor?
 (vv. 433-437)

De um lado está amor-próprio
 e do outro a *lealdade*.
 Entre um e outra, duvido?
 Lealdade ao rei está *antes*
 do que a vida e do que a honra?
 (Couto Viana: p. 22)

Por um lado, o amor próprio
 e a *lealdade*, por *outro*,
 me guerreiam. Mas que hesito?
 A *lealdade* ao rei não *vem*
 antes da vida e da honra?

(Gusmão: p. 49)

Los descuidos o libertades de asonancia en Gusmão continúan hasta los versos finales, donde tampoco resultan inevitables, como bien demuestra, de nuevo, la traducción de Couto Viana, y donde Gusmão parece querer introducir su propia rima en *-ar*, rompiendo con la estrategia mantenida a lo largo del texto:

que toda la dicha *humana*
 en fin, pasa como sueño.
 Y quiero hoy *aprovecharla*
 el tiempo que me durare,
 pidiendo de nuestras *faltas*
 perdón, pues de pechos nobles
 es tan propio el *perdonarlas*.
 (vv. 3313-19)

que a felicidade *humana*,
 ao fim, passa como o sonho,
 e hoje quero *aproveitá-la*
 no tempo que me durar,
 pedindo, de nossas *faltas*,
 perdão, pois, de peitos nobres,
 é natural *perdoá-las*.
 (Couto Viana: p. 113)

que toda a ventura *humana*,
 enfim, passa como um sonho,
 e quero hoje *aproveitar*
 o tempo que ela durar,
 pedindo de nossos *erros*
 perdão, pois de nobres peitos
 é tão próprio o *perdoar*.
 (Gusmão: p. 183)

Hay que constatar cierta incongruencia entre el esfuerzo realizado por Gusmão para respetar la forma y en la medida de lo posible la letra del original en los segmentos consonantados, y lo que parece ser dejadez en este sentido en los segmentos asonantados.

Muchos de los rasgos particulares, y de los respectivos méritos y defectos, de estas dos traducciones se encuentran en el siguiente pasaje del

primer acto, en el que Segismundo se dirige por primera vez extensamente a Rosaura:

¿Quién eres? Que, aunque yo aquí
 tan poco del mundo sé,
 que cuna y sepulcro fue
 esta torre para mí,
 y aunque desde que nací
 (si esto es nacer) solo advierto
 este rústico desierto
 donde miserable vivo,
 siendo un esqueleto vivo,
 siendo un animado muerto,
 y aunque nunca vi ni hablé
 sino a un hombre solamente
 que aquí mis desdichas siente,
 por quien las noticias sé
 de cielo y tierra, y aunque,
 porque más te asombres
 y monstruo humano me nombres,
 entre asombros y quimeras
 soy un hombre de las fieras
 y una fiera de los hombres,
 y aunque en desdichas tan graves
 la política he estudiado
 de los brutos enseñado
 y advertido de las aves,
 y de los astros suaves
 los círculos he medido,
 tú solo, tú, has suspendido
 la pasión a mis enojos,
 la suspensión a mis ojos,
 la admiración al oído.
 (vv. 193-222)

Quem és? O saber-me assim,
 sem saber do mundo, dói,
 que berço e sepulcro foi
 esta torre para mim;
 se de ventre humano vim
 -se de tal nasci- por certo,
 lugar só tenho o deserto

onde miserável vivo,
 sendo um esqueleto vivo,
 ou sendo um vivo esqueleto;
 e se não vi nem falei
 senão a um homem, sòmente
 que aqui minhas mágoas sente
 por quem as notícias sei
 de céu e terra; e terei,
 -por mais medos que te domem,
 por monstro humano me tomem-
 entre o assombro e a quimera
 aqui sou homem da fera
 e uma fera do homem.
 Tenho, em desditas tão graves
 a política estudado
 pelas feras ensinado,
 aconselhado plas aves,¹⁰
 e desses astros suaves
 os círculos tenho medido.
 Tu, sòmente, tens sustido
 os ardores da minha mágoa,
 meus olhos sedentos de água,
 o espanto do meu ouvido.
 (Couto Viana: p. 15)

Quem és? Que eu aqui assim
 tão pouco do mundo sei,
 pois berço e sepulcro foi
 esta torre para mim,
 e pois desde que nasci
 (se isto é nascer) 'stou absorto
 neste desértico horto
 onde miserável vivo,
 sendo um esqueleto vivo,
 sendo um animado morto;
 pois nunca vi nem falei
 senão a um homem somente
 que é quem minhas penas sente,

¹⁰ Enmiendo, de acuerdo con la estructura de la décima, la edición que manejo, donde el verso figura como *plas aves aconselhado*. El error de rima se debe, sin duda, a la presencia de rimas en *-ado* en los dos versos anteriores.

por quem as notícias sei
 do céu e da terra; e pois
 aqui, por mais que espantes
 e mostro humano me chames,
 entre assombros e quimeras,
 sou um homem entre as feras
 e uma fera dos humanos;
 e pois em danos tão graves¹¹,
 a política hei estudado
 pelas feras ensinado,
 e avisado pelas aves,
 e dos astros tão suaves
 os cursos tenho medido;
 e só tu hás suspendido
 a meu pesar a paixão,
 a minha alma a turbação
 e o espanto a meu ouvido.
 (Gusmão: pp. 38-39)

El pasaje ofrece nuevos ejemplos del mayor empeño de Gusmão de ceñirse a la frase y al léxico del original, aunque sea aceptando imperfecciones de rima (*assim — mim — nasci; sei — foi; falei — sei — pois*) o incluso abandonando la rima por completo (*espantes — chames — humanos*); pero también un ejemplo de que tales libertades no faltan por completo en Couto Viana, que deja pasar una asonancia (*certo — deserto — esqueleto*) precisamente donde Gusmão busca la solución en un cambio de sonido en la rima (*absorto — horto — morto*). Este caso solo puede ser evaluado favorablemente para Gusmão, a pesar de su *horto* un tanto rebuscado, pues la muy calderoniana antítesis de oxímoros que cierra la primera décima sale ilesa en Gusmão (*sendo um esqueleto vivo, / sendo um animado morto*), mientras Couto Viana la sustituye por un quiasmo muy pobre, puesto que el segundo término simplemente invierte sustantivo y adjetivo del primer término (*sendo um esqueleto vivo, / ou sendo um vivo esqueleto*).

El principal interés del pasaje, sin embargo, reside en otros aspectos. Está compuesta en su totalidad de una única oración que abarca tres décimas enteras y en la que una serie de cinco prótasis (*que aunque...*,

¹¹ A igual que en el pasaje correspondiente en Couto Viana, enmiendo, de acuerdo con la estructura de la décima, la edición que manejo, donde el verso figura como *e pois en tão graves danos*.

y *aunque...*) se cierra con una apódosis de cuarto versos. Esta compleja estructura genera problemas a los traductores. En Couto Viana, podríamos decir que las prótasis (regidas por *se...*, *e se...*) desembocan en una apódosis diferente de la originaria: en *aqui sou homem da fera / e uma fera do homem*; pero tal lectura es impedida por la desconcertante presencia de un *terei* (v. 207) que carece de complemento directo en el centro del pasaje. La sensación de desintegración sintáctica es agudizada además por el inciso *por mais medos que te domen, / por monstro humano me tomem*, forzado por la rima en *homem*, pero desconectado de su entorno verbal.

Gusmão, por su parte, consigue a primera vista sostener mucho mejor el desarrollo de las prótasis (*pois...*, *e pois...*), pero lo que hace en realidad es sustituir la construcción original por otra. Al regir los sintagmas por el monosílabo *pois*, no le faltaba motivo para el cambio, ya que, bien mirado, su *pois* condicional no puede sustituir al «aunque» original. El sentido global del original se podría resumir someramente como «aunque hay muchos motivos para esperar que me comporte como una fiera contigo, tú has conseguido con muy pocos medios que no lo haga»; sustituir «aunque» por *pois* sería sabotear la lógica interna de la frase. De ahí que los cinco *pois* de Gusmão no han de ser leídos como condicionales que preparan el final del pasaje, sino como conjunciones causales que explican la afirmación que las antecede: *que eu aqui assim / tão pouco do mundo sei*. En términos retóricos, el resultado es indiscutiblemente inferior al original calderoniano, pero al menos tiene la virtud de la gramaticalidad, frente al rompecabezas sintáctico irresoluble que ofrece Couto Viana.

No es el único pasaje en el que Gusmão consigue que el texto fluya mejor y la retórica de Calderón salga más intacta; tampoco el único donde Couto Viana resuelve un problema de rima introduciendo un inciso hartamente entorpecedor. Así, en el cierre del famoso soliloquio primero de Segismundo:

¿Qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe
privilegio tan suave,
excepción tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto, y a un ave?
(vv. 113-6)

Que lei, justiça ou razão
 -põe aos homens um entrave-
 dá privilégio suave
 exceção tão principal
 qual fora Deus — a um cristal,
 a um peixe, uma fera ou ave?
 (Couto Viana: p. 14)

Que lei, justiça ou razão
 recusar aos homens sabe
 privilégio tão suave
 exceção tão principal
 que Deus a deu ao cristal,
 ao peixe, à fera e à ave?
 (Gusmão: p. 38)

Son sobre todo pasajes como estos los que permiten preferir la traducción de Gusmão sobre la de Couto Viana, como ya estableció Ângela Fernandes:

Em rigor, a tradução de Manuel Gusmão parece ainda mais empenhada em seguir escrupulosamente a poesia do discurso calderoniano, preservando um ritmo e uma sonoridades em tudo análogos ao texto de partida (2012: p. 163)

7. LAS TRADUCCIONES POLIMÉTRICAS FRENTE A LA DE ORLANDO NEVES

Sería poco fructífero comparar las versiones de Couto Viana y Gusmão con la de Alberty, que solo puede ser analizada adecuadamente teniendo presente la puesta en escena para la que se concibió y examinando el resultado final, con la integración del texto en el espectáculo. La traducción de Orlando Neves, en cambio, comparte con las de Couto Viana y Gusmão su orientación al texto fuente y su aspiración a traducir con fidelidad el texto íntegro. Puede servir de contraste esclarecedor para explorar las consecuencias de dos estrategias fundamentales divergentes: la polimétrica y la prosificadora.

Como ya señalé, la comparación del monólogo inicial en estas tres traducciones sugiere una conclusión contraintuitiva. Suele considerarse evidente que las traducciones en prosa son, necesariamente, más «fieles» —al menos en lo que se refiere al contenido— o «literales» que las que se sirven del verso, puesto que las exigencias de la rima y la métrica

obligan al traductor en verso a buscar soluciones que lo alejen de la literalidad del texto original; pero ya vimos que Neves, en su prosificación del monólogo inicial, suprimió las referencias a Faetón, al laberinto y al bruto sin instinto, sustituyó el hipogrifo por un centauro, simplificó la imagen del monte frunciendo el ceño al sol y asignó un lugar diferente al rayo, al pez y al pájaro en el edificio retórico, dañando seriamente la lógica interna del pasaje. Incluso en los versos donde, como vimos, Gusmão y sobre todo Couto Viana menos se ciñen a la letra del original, el *teus dominios* de Neves puede ser considerado más libre que el *tuas penhas* de Gusmão o incluso el «tuas portas terrenas» de Couto Viana. No creo que la explicación resida en que la traducción de Neves sea «mala»: es innegablemente el resultado de una labor concienzuda y nada caprichosa. Creo más bien que el fenómeno es generalizable y extrapolable a otros casos análogos. En una traducción en verso, la artificiosidad retórica del texto no desentona, sino que es sentida como una prolongación de la artificiosidad que el propio verso confiere al lenguaje. Por ello, su conservación corre pareja con la conservación de la versificación. En una traducción en prosa, en cambio, cualquier intensidad retórica resulta desconcertante y fuera de lugar, por lo que se tiende a normalizar el lenguaje y a sugerir en mayor medida las características del lenguaje espontáneo y no literario. Se diría que es eso lo que sucede en la traducción de Orlando Neves. Por supuesto, el grado de fidelidad que alcanzan Couto Viana y sobre todo Gusmão se ve facilitado por la intimidad del parentesco lingüístico que une el español con el portugués, que les permite en muchos casos conservar equivalentes léxicas en posición de rima; pero también hemos constatado que, cuando esto no es posible, a menudo el ingenio encuentra soluciones alternativas (*sem outro norte / que o que me dão as leis de minha sorte*) que consiguen una notable fidelidad semántica y retórica. Además, dicho parentesco sería igual de aprovechable en una traducción en prosa, pero Orlando Neves no lo aprovecha en la misma medida.

Examinemos otro pasaje como piedra de toque: las tres décimas citadas en el apartado anterior, con sus múltiples prótasis y su apódosis. En Neves, el pasaje reza así:

Quem és? Mas eu sei tão pouco do mundo, que esta torre foi para mim berço e sepultura; desde que nasci (se isto é nascer), só posso ver este deserto escaldado, onde, miserável, habito, como um esqueleto vivente ou um morto com alma. Nunca vi nem falei a mais de um homem, sòmente, que aqui vem

saber das minhas desditas; por ele sei o que se passa no céu e na terra. Aqui, por mais que te admires e me consideres monstro humano, sou, entre assombros e fantasias, um homem das feras e uma fera dos homens. E embora tornado infeliz por desditas tão graves, estudei política, e ensinado pelos brutos, contemplei os pássaros, os astros suaves e medi os círculos. Só tu, tu conseguiste aplacar o frenesim da minha rabia, suspender os meus olhos e trazer a admiração aos meus ouvidos (p. 12).

La intrincada oración que en Calderón sigue a la pregunta inicial, se descompone aquí en siete oraciones, separadas por punto o por punto y coma. En el original, toda la energía de la frase gravita hacia el «tú solo, tú» de la apódosis: el descubrimiento de Rosaura —y, por extensión, el descubrimiento de la mujer— por parte de Segismundo es el centro de gravedad de esos treinta versos. En la versión de Neves, Segismundo se dispone simplemente a charlar con Rosaura, contándole su vida y sus circunstancias, y la referencia al efecto que está teniendo ella sobre su alma en ese mismo instante aparece como una especie de apéndice a su intervención, un «por cierto...» tardío. Sin lugar a duda el traductor habrá querido, más o menos conscientemente, crear un tono más conversacional en sintonía con el uso de la prosa como vehículo de comunicación. Este empeño le obliga, por otra parte, a interpretar activamente aquellos sintagmas que, en el original, resultan excesivamente condensados o retorcidos para el estilo de la traducción; pero es más que dudoso que se reproduzca bien el sentido de las palabras de Segismundo en una frase como *estudei política, e ensinado pelos brutos, contemplei os pássaros, os astros suaves e medi os círculos*.

Como se ve, el caso conduce a conclusiones similares a las que impone el examen del monólogo inicial en estas tres traducciones. Es cierto que, como vimos en Gusmão y sobre todo en Couto Viana, el intento de ceñirse a la sintaxis y la retórica del original de este pasaje no dio resultados del todo satisfactorios. Con todo, el hecho a destacar es que Neves ni lo haya intentado. Traducir en prosa no es solo eliminar el verso, como si se tratara de un barniz superficial que se pudiera quitar sin dañar el material del interior, sino refundir el estilo en todos sus aspectos.

8. LA TRADUCCIÓN DE RENATA PALLOTTINI

He dejado para el final una breve consideración de la traducción más reciente al portugués, no tanto por ser la más reciente, y ni siquiera porque

se realizara al portugués de Brasil, cuyas particularidades frente a la variante peninsular no son desdeñables, sino sobre todo porque se trata, como la de Alberty, de una traducción destinada a una puesta en escena. Le fue encargada a la poeta y dramaturga Renata Pallottini (1931-2021) para una puesta en escena de Celso Nunes en 1978, y retocada para un nuevo montaje en 1991 bajo dirección de Gabriel Villela. Es esta segunda versión la que fue publicada en libro, en una edición que va precedida de un estudio preliminar de Elza Cunha de Vinzeno bajo el rótulo «Pedro Calderón de la Barca e o mundo barroco» (pp. v-xv) y unas páginas «Sobre a tradução» (pp. xvii-xx) escritas por la propia traductora, cuya biografía teatral y literaria es resumida en las páginas finales del libro. El núcleo de sus reflexiones sobre la traducción las incorporó Pallottini íntegramente en una conferencia más extensa que fue publicada en 1993.

Al tratarse de una adaptación para la escena, el texto de Pallottini no puede ser analizado con las herramientas habituales de la traductología. El texto impreso muestra las huellas del montaje de 1991, con cortes en el texto, acotaciones adaptadas y añadidos como una canción de Clarín para acompañar el despertar en palacio de Segismundo y otra cantada por un soldado en el frente. Con todo, la de Pallottini es una adaptación que, al menos en parte y con libertades considerables, mantiene las formas estróficas del original. Su planteamiento traductor es muy poco común, por lo que interesa dedicarle unos párrafos.

Lo que distingue la estrategia traductora de Pallottini es la alternancia entre verso y prosa, que justifica del siguiente modo tanto en su estudio preliminar como en su ya aludida conferencia posterior:

A solução que encontrei foi transpor a peça, que é toda feita em versos metrificados e rimados e com rima soante, para um texto final, parte em prosa e parte em verso, neste último caso metrificado e rimado de acordo com o original. A escolha dos trechos que deveriam ser mantidos em versos não foi aleatória. Inicialmente, foram mantidas assim as partes de verdadeiro conteúdo lírico, as mais subjetivas, de confissão, de perquirição interior. Também aquelas que, embora narrativas, perderiam muito como a mudança de estilo; há trechos que, tradicionalmente, ao longo dos seus mais de trezentos anos de vida, mantêm uma música e um ritmo próprios. Também se conservaram em versos certos trechos que contribuíam para a criação de um clima de sonho (fundamento da peça), um clima de irrealidades, que servia ao texto e às intenções da direção. (1992: pp. xviii-xix; 1993: pp. 96-97).

Esto significa, concretamente, que van en verso los soliloquios de Segismundo, partes de los discursos en romance, dos breves soliloquios de Segismundo en palacio, y fragmentos breves del resto del texto. Hay segmentos en los que se alternan. Cuando llega Clarín a palacio (vv. 1166-1223 del original), por ejemplo, Clotaldo le habla en prosa y él contesta en cuartetas de octosílabos, mayormente asonantados, en una llamativa inversión del sistema shakespeariano, en el que el verso se considera más apto para los personajes de mayor categoría social.

La escena inicial va en prosa, salvo, precisamente aquel monólogo inicial que hemos citado de las otras cuatro traducciones. En Pallottini figura reducido de 22 a 12 versos:

Ah, centauro violento,
 que correste paelhas com o vento!
 já que por estas penhas
 te enfureces, arrastas e despenhas
 fica-te neste monte
 que eu seguirei sem ti a minha sorte!
 Mal, Polônia, recebes
 a um estrangeiro, pois com sangue escreves
 sua entrada em tuas pedras
 e aterra a quem chega em tuas terras!
 Bem minha sorte o diz.
 Mas quando achou piedade um infeliz?
 (pp. 3-4)

Como en la versión en prosa de Orlando Neves, se sacrifican las alusiones al laberinto y a Faetón y, lo que es más llamativo, se sustituye de manera idéntica el hipogrifo por un centauro. Este cambio, que no he encontrado en ninguna traducción de *La vida es sueño* a ninguna otra lengua (Coenen, 2020), tiene difícil explicación si no suponemos que Pallottini miró de reojo a Neves, si bien la traductora se esfuerza por justificarlo:

Pareceu-nos (...) que «hipogrifo», para o público atual, era palavra rara e, portanto, perdida pelo entendimento. O «hipogrifo» se transformou em «centauro», sem prejuízo do sentido e, creio eu, sem prejuízo barroco que é o cerne da peça (1993: p. 97).

Parece hartamente discutible si la transformación de hipogrifo en centauro se produce, en efecto, «sin prejuicio del sentido»; pero lejos de mi intención querer sugerir que Pallottini haya traducido a través de Neves. Que no sea así lo demuestra, por ejemplo, la traducción del verso 20: *e aterras a quem chega em tuas terras!* A diferencia de Couto Viana y Gusmão, Pallottini no reproduce el equívoco de Calderón («apenas» — «a penas») sino que lo sustituye por otro de su propia cosecha (*aterras — terras*), rehuyendo el camino fácil de emplear equivalentes etimológicos. Nótese, por otra parte, la tolerancia de la traductora para con la asonancia en versos consonantados.

Pallottini afirma reproducir, en las partes que tradujo en verso, la polimetría original, lo cual solo es cierto con matizaciones. Así, de las siete décimas que constituyen el primer soliloquio de Segismundo (vv. 102-172), solo la tercera, la quinta y la séptima conservan sus diez octosílabos rimados *abbaaccddc*, habiendo sido reducidas las otras a estrofas de 8, 7, 6 y 8 octosílabos respectivamente. Lo cierto es que tales libertades le facilitan a la traductora la tarea de esquivar los escollos principales con los que se enfrentaron Couto Viana y Gusmão, y crear un lenguaje más directo, necesario por otra parte por la alternancia con la prosa. A prosa aparecen reducidos los treinta versos de prótasis y apódosis que hemos explorado en Couto Viana, Gusmão y Neves. Así los traduce y adapta Pallottini:

Quem és? Nada sei do mundo... Esta torre me foi berço e sepulcro. Nunca vi nem falei senão a um homem e só por ele sei notícias do céu e da terra. Sou um homem para as feras e uma fera para os homens. Dos animais aprendi política, e aconselhado pelos pássaros contemplei os astros e aprendi a medir os círculos. Só tu conseguiste aplacar a minha ira, surpreender meus ouvidos e encantar os meus olhos (pp. 7-8).

La traducción del monólogo tiene mucho en común con la de Neves, sobre todo en la descomposición de las estructuras sintácticas y retóricas originales, reducidas a componentes más breves e informativos. El hecho parece confirmar nuestra hipótesis sobre el efecto dominó que provoca la supresión del verso sobre otros aspectos del texto traducido. Pero puede influir aquí, de nuevo, el hecho de que, con toda probabilidad, Pallottini tuvo muy presente el texto de Neves; nótese, por ejemplo, cómo ambos hacen a Segismundo afirmar que ha aprendido, sin más precisiones, a *medir os círculos*: geometría, pues. Pero lo que dice el príncipe en el original no es que haya aprendido el manejo del compás y del número π ,

sino que ha adquirido conocimientos de astronomía: «de los astros suaves / los círculos he medido». Conocimientos muy básicos, entiendo, pues se tratará de «medir» solo con los ojos, contemplando el firmamento nocturno. También en este aspecto, los dos traductores en verso alcanzan una precisión superior a las versiones en prosa de Neves y de Pallottini.

9. ALGUNAS CONCLUSIONES

De las cinco traducciones conocidas de *La vida es sueño* al portugués, dos pueden ser definidas, con algún matiz, como formalmente fieles al sistema polimétrico del original. Otras dos van en prosa, mientras la quinta adopta una estrategia propia, combinando verso y prosa. Llama la atención el que, al menos en el monólogo analizado en este estudio, las dos traducciones polimétricas no se revelan como semánticamente menos fieles que las traducciones en prosa, sino que incluso resultan en varios lugares textuales más cercanos a la letra del original. Ello se explica sin duda, en parte, por la mayor necesidad sentida por los traductores en prosa de normalizar el lenguaje, acercándolo al uso pragmático cotidiano, mientras la artificialidad del empleo del verso rimado tolera mejor la conservación simultánea de otros recursos verbales también artificiosos. Por supuesto, la cercanía de los dos idiomas facilita la conservación del contenido a la par que la forma, por lo que esta conclusión no es extrapolable sin más a la traducción entre lenguas menos cercanas, pero el caso sugiere que la oposición entre fidelidad formal y fidelidad de contenido no es tan evidente como a menudo se postula.

Gracias asimismo a la cercanía lingüística, el examen del monólogo inicial de *La vida es sueño* en las traducciones rimadas de Couto Viana y Gusmão permite reconstruir en lo esencial el proceso creativo por el que pasaron los traductores, que, siempre cuando las palabras-rima del original no permiten mantener la misma rima en portugués, habrán tenido que buscar soluciones alternativas partiendo de posibles parejas de rimas en la lengua meta. La adopción de una solución concreta para las rimas, por supuesto, tiende a ejercer un efecto en cadena sobre el texto que las rodea, provocando modificaciones que dejan menos literales y más parafrásticos estos versos que aquellos cuya rima sí permite un calco literal en portugués. Cabe suponer que, en la traducción métrica y rimada entre lenguas menos cercanas, tales operaciones son incesantes y pueden llegar a tener una complejidad e inventiva extraordinarias, por lo que su

reconstrucción posterior resultará menos factible y más conjetural que en este caso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ares Montes, José (1983), «Calderón traducido al portugués (Siglo XVIII)», *Revista de Filología Española*, vol. LXIII, pp. 91-113. DOI: <https://doi.org/10.3989/rfe.1983.v63.i1/2.536>.
- Calderón de la Barca, Pedro (1851), *La vida es sueño*, en Juan Eugenio Hartzenbusch (ed.), *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca. Tomo primero*, Madrid, Rivadeneyra, pp. 1-19.
- Calderón de la Barca, Pedro (1968), *Teatro de Calderón de la Barca. O vida é sonho. O alcaide de Zalamea. O mágico prodigioso*, trad. de Orlando Neves, Oporto: Companhia Editora do Minho Barcelos.
- Calderón de la Barca, Pedro (1971), *A vida é sonho. O alcaide de Zalamea*, trad. de María Manuela Couto Viana y António Manuel Couto Viana, Lisboa, Verbo.
- Calderón de la Barca, Pedro (1973), *A vida é sonho*, trad. de Manuel Gusmão, Lisboa, Estampa / Seara Nova.
- Calderón de la Barca, Pedro (1994). *A vida é sonho*, trad. de Manuel Gusmão, Lisboa, Editores Reunidos.
- Calderón de la Barca, Pedro (1992). *A vida é sonho*, trad. de Renata Pallottini, São Paulo, Pagina Aberta.
- Coenen, Erik (2020), «Medio siglo largo de traducciones de *La vida es sueño*», *Hipogrifo*, vol. VIII, pp. 533-541. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2020.08.02.31>.
- Cunha de Vinzeno, Elza (1992), «Pedro Calderón de la Barca e o mundo barroco», en Pedro Calderón de la Barca, *A vida é sonho*, trad. de Renata Pallottini, São Paulo, Pagina Aberta, pp. v-xv.

- Fernandes, Ângela (2002). «Calderón en dos apologías portuguesas del teatro español», en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, vol. I, Kassel, Reichenberger, pp. 487-495.
- Fernandes, Ângela (2012), «*A vida é sonho*: traducir o pensamento e a poesia do teatro de Calderón de la Barca», en Manuela Carvalho y Daniela Di Pascuale (eds.), *Depois do laberinto. Teatro e tradução*,. Lisboa, Nova Vega, pp. 145-168.
- Pallottini, Renata (1992), «Sobre a tradução», en Pedro Calderón de la Barca, *A vida é sonho*, trad. de Renata Pallottini, São Paulo, Pagina Aberta, pp. xvii-xx.
- Pallottini, Renata (1993), «*A vida é sonho*: a tradução», *Itinerários. Araraquara*, vol. V, pp. 87-101.
- Resina Rodrigues, María Idalina (2002), «Calderón en Portugal», en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, vol. I, Kassel, Reichenberger, pp. 759-769.
- Trives Pérez, José Manuel (2013). «Inventario de las representaciones de *La vida es sueño*», *Signa*, vol. XIII, pp. 675-712. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6371> .
- VV. AA., (1647), *Doze comedias las más grandiosas que asta ahora han salido de los meiores y mas insignes poetas*. Segunda parte, Lisboa, Pablo Craesbeeck.