

CAPITAL DA DOR: TRADUCIR E FACER DO LECTOR UN CÓMPLICE

Laurence Brault

Lycée Le Verrier, Saint-Lô (Francia)

Helena González Fernández

Universitat de Barcelona

A Camilo Flores

A pequena historia íntima desta traducción arrinca da amizade e mais do desexo de uni-lo potencial dunha bretona que coñecía ben Galicia, e o galego, e dunha galega que coñecía –bastante menos– Bretaña e Francia. De contado argallamos unha escusa para poder seguir véndonos e para lle tirar partido ó encontro das nosas culturas: traducir un poemario pequerrechiño do francés ó galego e ver se nos saía algo xeitoso. Lendo, lendo, decidímonos por un poemario e un autor que non parecían demasiado complicados, *Morrer de non morrer* de Paul Éluard. De contado comezamos a bater cos problemas textuais que ían asociados ás distintas edicións (a primeira é de 1924 e a definitiva convértese nunha parte de *Capital da dor*¹, onde se troca a colocación dalgúns dos poemas e se corríxen os textos). Naquela altura esquecéusenos que só queríamos facer unha proba. Falámolo co noso editor e ó final decidimos traducir completa a edición definitiva, é dicir, *Capital da dor*, seguindo a coidada edición dos textos da colección “Bibliothèque de la Pléiade”².

Cando comezamos a traducir eramos conscientes de estar perante un dos monumentos da poesía europea do século XX. Enfrontámonos, xa que logo, a un texto canonizado e reivindicado a miúdo polos nosos poetas (Álvaro Cunqueiro, Xosé Luís Méndez Ferrín, Eduardo Moreiras, Luz Pozo Garza...), que o leran directamente en francés e mesmo algúns deles o chega-

1. Para unha información sumaria sobre a xénese de *Capital da dor*, pódese consultar-lo limiar que acompaña a nosa traducción.

2. Éluard, Paul. *Œuvres complètes* I, Ed. L. Scheller e M. Dumas, Paris, Ed. Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1993.

ran a traducir³. Sen embargo non afrontámo-lo noso labor pensando nunha funcionalidade inmediata da versión galega, isto é, que influíse na poesía –na literatura– que se está a escribir hoxe en día. Non nos atopabamos, xa que logo, perante un texto escollido por unha instancia literaria (o editor ou o traductor) cun desexo de intervención máis ou menos consciente, cousa que si acontece coas traducións de poetas máis recentes, como Charles Bukowski, Seamus Heaney, Sandra Cisneros ou as antoloxías de poesía estranxeira actual. Por iso, a única función que lle supomos é a que aparece por defecto en calquera tradución deste estilo: a de engadir un clásico universal ó repertorio de traducións ó galego e contribuír á súa normalización.

Asumimos que, en certo xeito, estabamos facendo unha tradución testemuñal, cando menos por tres motivos:

1. O número potencial de lectores, que de seu é máis ben cativo por cousa das limitacións intrínsecas da poesía como xénero literario hoxe en día.

2. A estética dadaísta-surrealista que experimenta aquí o autor, aínda que Éluard non sexa o máis ortodoxo de todos eles. Isto non fai máis que lle pór atrancos ós lectores potenciais, acomodados aínda noutras disciplinas lectoras menos laboriosas (textos máis lóxicos, máis fiados, máis sentimentais...)

3. Ademais unha chea destes lectores potenciais tenden á lectura militante, é dicir, a preferi-los poemarios escritos orixinalmente en galego, rexeitando ou adiando a lectura de traducións, sobre todo de “monumentos literarios” coma este, por prexuízos varios: non forman parte da literatura galega, parécenlles textos demasiado específicos (“para xente entendida no tema”)... E outros cantos, os realmente interesados, adoito prefiren a lectura na súa lingua orixinal⁴.

Pois ben, o lector ideal da nosa tradución tendería a unha *lectura contemplativa*⁵ afastada no tempo e no espacio cultural, non inmediata; mais, iso si, sería un lector minimamente informado, cuns coñecementos rudimentarios sobre o autor e a obra, ben porque xa os posuía previamente, ben porque leu o limiar, ou ben porque o coñece gracias ás referencias feitas por outros autores. Isto levounos a preferir unha tradución non interpretativa, que fose o máis fiel posible ó texto en francés. Coidamos que este tipo de versión tan próxima ó orixinal era a mellor maneira de achegar ó lector un poemario que se lle presenta revestido pola auréola do canon e da complexidade. Había

3. No limiar da nosa tradución damos conta das versións que coñecemos ó galego.

4. As traducións como sistema periférico de seu foron analizadas polo miúdo nesta mesma revista por Itamar Even-Zohar [“A posición da tradución literaria dentro do polisistema literario”, *Viceversa* 2, 1996, pp. 57-65].

5. Así a denomina W. Iser. Para afondar nestas cuestións, véxanse os primeiros capítulos do libro de Antón Figueroa, *Lecturas alleas. Sobre das relacións con outras literaturas*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 1996, especialmente pp. 27 ss.

que lle permitir ó lector que interpretase el mesmo o texto. Na entrada Poesía do *Diccionario abreviado do surrealismo* de Paul Éluard (1938)⁶ dise:

[...] Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré... La poésie ne se fera chair e sang qu'à partir du moment où elle sera réciproque. Cette reciprocité est entièrement fonction de l'égalité du bonheur entre les hommes. Et l'égalité dans le bonheur porterait celui-ci à une hauteur dont nous ne pouvons encore avoir que de faibles notions. Cette félicité n'est pas impossible.

Xa que logo, o que mellor lle acaía ó texto orixinal era unha traducción fiel e aberta, e iso foi o que tentamos (fóra daqueles erros que só se poden atribuír ás tradutoras). Neste senso, adoptámo-la mesma actitude que Eduard J. Verger, o autor dunha espléndida versión ó catalán, quen contaba cunha vantaxe engadida, a proximidade lingüística⁷. Ben diferente é o caso da traducción ó castelán que aínda agora se atopa nas librerías, de Eduardo de Bustos⁸, que prefire interpretar do orixinal. Se a traducción fiel e case literal ten o inconveniente de deixar demasiado aberto o texto (ou, en calquera caso, menos explicado, menos delimitado, menos fiado), estouta opción deixa entrever demasiado a voz do traductor e esta intromisión explícita pode chegar ás veces a falsealo ton orixinal. Así, a devandita traducción ó castelán adolece dunha tendencia teimosa a fuxir da fragmentariedade e da asociación surrealista para procurar que “se entenda”. Se cadra Bustos déixase levar por unha actitude romántica, pois por veces parece pexa-la súa traducción un sentimentalismo herdado das súas lecturas. Isto acontece especialmente na primeira parte do libro, *Repeticións*, certamente a que máis complicacións presenta á hora de traducir, non en van nela atopamos a miúdo con crebas das relacións esperables e transgresións da lóxica. De feito, *Repeticións* aparecera como libro en 1922, xusto dous meses despois de que se tentase celebra-lo *Congreso internacional pola determinación das directivas e a defensa do espírito moderno*, que significa a escisión dentro do grupo dos dadaístas e a aparición do movemento surrealista, liderado por André Breton e apoiado por Paul Éluard (aínda que, malia a separación, Éluard seguirá participando nalgúns actos dadaístas). Xa que logo, *Repeticións* é un libro primeirizo e

6. “POESÍA. [-] O poeta é máis aquel que inspira ca aquel que está inspirado— A poesía non se fará carne e sangue máis que a partir do momento no que se faga recíproca. Esta reciprocidade está por enteiro en función da igualdade da felicidade entre os homes. E a igualdade na felicidade levaríao a unha altura na que aínda non podemos ter máis que febles nocións. Esta felicidade non é imposible”. [Éluard, Paul. *Œuvres complètes I*, op. cit., pp. 767-768].

7. Éluard, Paul, *Capital del dolor*, trad. de Eduard J. Verger, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim / Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, col. “Poesía”, 1991.

8. Éluard, Paul, *Capital del dolor*, trad. de Eduardo de Bustos, Madrid, Visor, 1973, 3ª ed. de 1986.

escrito baixo os postulados de Tzara e o seu grupo (por máis que Éluard nunca se caracterizou pola súa ortodoxia). Non acontece o mesmo con *Novos poemas*, a última parte do libro, a dedicada a Gala, pois aquí é o propio autor o que opta por unha actitude menos surrealista e máis sentimental.

Todo o devandito non quere dicir que nós rexeitámo-la interpretación como actitude do traductor neste tipo de textos sempre que se mantéña o espírito que moveu o autor; de feito, todos coñecemos exemplos mellorados de versións poéticas nas linguas que nos son máis próximas (por citar só tres casos sobranceiros, en galego, Darío Xohán Cabana con Dante, en castelán, Agustín García Calvo con Virxilio ou Shakespeare e, con este último autor, Salvador Oliva, en catalán). Sen embargo, hai textos que semellan máis permisivos ca outros pola súa transparencia, pola proximidade, polas luces que botan sobre el os estudos críticos especializados, polas súas características formais, e mesmo pola actitude do traductor de poesía perante o texto. A especificidade deste traductor ponse de manifesto cando se ve obrigado a primar determinados aspectos na traducción pola imposibilidade de manter unha fidelidade absoluta dos recursos formais e máis do plano da significación (velaí o atranco máis habitual e de peor amaño dos textos poéticos). Sen dúbida as traducións máis rechamantes son aquelas que impoñen a fidelidade a un recurso formal dado (é o que acontece cando se lles dá prioridade ós moldes métricos ou a outro tipo de condicionantes, como acontece con moitos dos xogos oulipianos)⁹. Insistimos: pódese traizoa-la letra, nunca a vontade do autor.

No noso caso, os textos presentábanse nos ás veces moi doados de traducir porque o universo referencial (o real e o poético) era común ó francés e ó galego, outras complicábase extraordinariamente cando tentabamos resolverlos casos de sincretismo formal que xurdían no francés ou no galego e, sobre todo, polos inevitables xogos de palabras intraducibles. A seguir indicamos algúns destes xogos que non puidemos manter e que preferimos non indicar a pé de páxina para non enguedellar ó lector¹⁰:

Métal qui nuit, métal de jour, étoile au nid (p.116)

Metal nocivo, metal diurno, estrela no niño (p. 57)

Na versión galega pérdese o xogo que dá orixe ó segundo sintagma do verso *nuit/jour* ('noite'/'día').

9. Os casos máis coñecidos entre nós de condicionantes formais noutros xéneros que non sexan a poesía veñen da man de Oulipo (en boa medida gracias a Gonzalo Navaza), como, por exemplo, o secuestro dunha vocal na novela *La disparition*, de Georges Pérec.

10. Citamos pola nosa traducción tanto para o galego como para o francés [*Capital da dor*, trad. de Laurence Brault e Helena González, A Cortuña, Espiral Maior, 1997].

Belles-de-nuit, belles-de-feu, belles-de-pluie (p. 118)

Fermosas-de-noite, fermosas-de-lume, fermosas-de-chuvia (p. 59)

Onde preferímo-lo xogo cos elementos que lle seguen ó significado habitual de *belle-de-nuit* 'prostituta'.

L'oeillet de poète sacrifia les cieus pour une chevelure blonde (p. 128)

O caravel da China sacrificou os ceos por unha cabeleira loira (p. 71)

No que *l'oeillet de poète* crea un xogo co seu significado literal, 'caravel de poeta'.

Outramente, *Capital da dor* recolle textos escritos ó longo de moitos anos, moitos deles publicados con anterioridade en libros de tirada curta. Non hai nel arquitectura, non hai secuenciación un fío argumental, nin sequera o ton que goberna o libro é o mesmo, xa o dixemos. Estes atrancos, habituais cando falamos de poesía vangardista, fan moito máis complicado aborda-la traducción deste tipo de textos. O feito de se tratar dun escritor surrealista, que practica, xa que logo, a asociación libre de imaxes e palabras, non facía máis que escurece-lo texto, pois non é posible aplicar métodos de explicación racionais que nos achegasen ós poemas. O propio Paul Éluard di na súa obra *Dar a ver* (1939):

On a pu penser que l'écriture automatique rendait les poèmes inutiles. Non: elle augmente, développe seulement le champ de l'examen de conscience poétique, en l'enrichissant. Si la conscience est parfaite, les éléments que l'écriture automatique extrait du monde intérieur et les éléments du monde extérieur s'équilibrent. Réduits alors à l'égalité, ils s'entremêlent, se confondent pour former l'unité poétique.¹¹

No tocante ós poucos textos nos que había rudimentos de rima, que Éluard emprega cunha liberdade absoluta, intentamos mantela sempre que nos foi posible; sen embargo, para nós era prioritaria a fidelidade literal e a comprensión das imaxes superpostas. De feito, este tipo de xustillos métricos son ben pouco importantes neste libro, e, en xeral, neste período (antes de *Capital da dor* probara a practicar con sonetos, mais nunca pretendeu ser un poeta de gustos formais clásicos). El mesmo chegou a dicir que os textos rimados eran un "concert pour oreilles d'âne".¹²

11. "Púidose pensar que a escritura automática facía os poemas inútiles. Non: unicamente aumenta, desenvolve o campo do exame de conciencia poética, arrequentándoo. Se a conciencia é perfecta, os elementos que a escrita automática extrae do mundo interior e mais os elementos do mundo exterior equilíbranse. Ó se igualaren, mestúranse, confúndense, para formar a unidade poética". [Éluard, Paul, *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 980].

12. "Concerto para oídos de asno" [cit. en Jacques, Jean Pierre, *Poésies, Éluard*, Paris, Hatier, 1982, p. 74].

Ó primeiro de traducir, sufrímo-la loulea dos que cren dar cun poeta “fácil” e cuns textos transparentes, sen especiais complicacións. Conforme nos fomos mergullando na fraga mesta do poemario batemos con todo tipo de atrancos e de engedellos, dos que non sempre saímos victoriosas. Oxalá que esta traducción lle deixe a porta aberta ó lector para se achegar a monumentos literarios como Paul Éluard, ó surrealismo e á poesía francesa contemporánea desde a maior liberdade posible, case coa mesma complicidade que podería manter cunha obra do seu propio medio cultural inmediato. Sirvan este tipo de traduccions como porta aberta a outros espazos poéticos, a outras voces, a outras maneiras de concibi-lo mundo.