

# E.T.A. HOFFMANN: VISIONARIO, TEÓRICO E DOCUMENTADO. (Apuntamentos sobre unha traducción)

María Xesús Lama López  
Universitat de Barcelona

Se nunca é doado facer unha reflexión e unha exposición sistemática das dificultades que se tiveron que superar nun traballo realizado e acabado, a cousa complícase cando se trata de ollar uns anos atrás e cando, ademais, se cometeu o erro de destruí-las sucesivas versións imprimidas e corrixidas previas á entrega á editorial. Así e todo, a seguridade de que tódolos compañeiros que colaboraron nesta sección se enfrontaron a unha situación semellante e a evidencia de que a superaron con moi interesantes resultados, fai que me avergoñe inmediatamente da miña preguiza, aínda que non me resisto a utiliza-las miñas lamentacións para capta-la benevolencia do lector diante desta xustificación dunha traducción xa tan esquecida.

Antes de nada teño que recordar que a traducción dos *Contos de Hoffmann* foi un traballo de equipo, en colaboración con Marta Ares, profesora de alemán na E.O.I. de Vigo. Un feito que ten consecuencias evidentes en todo o proceso de traballo e que polo tanto non se podería obviar nesta explicación. Seguramente hai moitas fórmulas diferentes para articula-la colaboración de dúas persoas na elaboración dunha traducción, e nós encontramos unha, a nosa propia, que consideramos equitativa e sen dúbida moi enriquecedora e que, ademais, nos permitiu ir adiantando no traballo vivindo lonxe unha da outra. Consistiu en repartírmo-los textos orixinais para facer unha primeira versión da traducción e logo, nunha segunda fase, facer unha nova versión traballando xuntas e discutindo sobre o orixinal e sobre esa primeira traducción. Esta segunda fase supuxo unha auténtica re-traducción, porque xuntas volvemos sobre cada frase e cada palabra, discutindo as solucións encontradas, buscando outras novas que expresasen mellor os matices, e unificando cuestións de estilo. En fases posteriores revisámo-lo texto traducido prescindindo da presenza permanente do orixinal, ó que se recorría só en momen-

tos concretos cando se detectaban ambigüidades ou disonancias no texto galego resultante.

Pero antes de entrar no comentario dos elementos lingüísticos concretos do texto que resultaron conflictivos, quixera ter en conta a distinción que fan Lambert e Van Gorp (1985) entre os fenómenos dun micronivel de análise na descrición da literatura traducida, chamando a atención sobre a incidencia do labor do traductor dende os datos preliminares básicos (título, metatexto, estratexia xeral, etc.), e os fenómenos do macronivel (incluíndo fenómenos da estrutura externa como a división en capítulos ou a orde dos relatos e, sobre todo, fenómenos internos como, a estrutura narrativa). Segundo estes teóricos, só despois de analizar estes aspectos se podería afronta-la consideración das estratexias microestructurais (gramática, léxico, modalidade narrativa, etc.) que remiten constantemente ás estratexias macroestructurais, situando o texto nun contexto sistémico máis amplo.

O noso traballo comezou certamente antes do propio labor de tradución, coa decisión de traballar sobre Hoffmann e a selección dos textos que incluíríamos no volume de contos. O entusiasmo de Marta Ares pola obra de Hoffmann prendeu en min de seguida despois de asistir en Trier ás magníficas leccións maxistras do Profesor Herbert Uerlings sobre os románticos alemáns. Partindo, pois, dunha iniciativa puramente individual, demos en teimar na idea ata que conseguimos formaliza-lo proxecto con Tris Tram, unha editora minoritaria especializada na publicación de traducións que nos garantía unha edición esteticamente coidada e o máximo respecto polos nosos criterios. Canto á selección dos relatos, rexémonos basicamente por tres principios: o gusto persoal, o desexo de ofrecerlle ó lector unha mostra representativa dos motivos temáticos característicos da obra de Hoffmann e presentar un texto ameno e suxestivo. Xa que logo, algúns contos foron descartados pola súa excesiva carga de reflexións teóricas ou filosóficas, pero intentamos que, de tódolos xeitos, quedase reflectido o pensamento estético do autor e a súa concepción do traballo artístico en xeral.

Quixo a casualidade que a maioría dos relatos escollidos pertencesen a un grupo que Hoffmann deu a coñecer en diferentes publicacións periódicas e recolleu, a posteriori, nunha serie de volumes onde os textos aparecen inscritos nunha estrutura marco baixo o título xenérico de *Die Serapionsbrüder*. O marco engadido é un diálogo entre un grupo de amigos que discuten sobre diferentes cuestións relacionadas coa creación artística, e especialmente a literaria, e que dan bastantes pistas sobre o pensamento estético do autor e sobre os elementos con que quixo experimentar en cada peza. Estes diálogos, que teñen unha importancia considerable no contexto da produción da obra orixinal por canto a inscriben nunha tradición e lle confiren unha unidade estrutural, desapareceron na nosa selección.

As limitacións de espacio que impón un volume dirixido a un público heteroxéneo dos nosos tempos e da nosa cultura esixían a prioridade dos

proprios contos sobre outros textos periféricos de valor estrutural, así como unha maior liberdade na ordenación dos relatos dentro do conxunto. Pero tamén a inclusión dalgún conto publicado polo autor noutra colección dificultaba a posible coherencia de incluír estes diálogos.

Por moita que sexa, sen embargo, a importancia do labor de tradución na produción dun texto novo para unha cultura determinada, no noso traballo resistímonos conscientemente a admiti-la valoración negativa que o respecto rigoroso ó sistema cultural de produción do orixinal parece merecer-lles a aqueles especialistas que aplican a teoría do polisistema ós estudos de Tradución. Sen perder de vista a importancia que pode te-la función dunha tradución na cultura receptora, non por iso deixa de parecer-nos válida a consideración do texto orixinal como o *sine qua non* da tradución, defendida por outros teóricos como Katarina Reiss (1990: 31-39). De feito, lonxe do afán de adaptación ou de apropiación que parecen máis propios dun auténtico creador, pero lonxe tamén da prescripción de calquera valoración xerarquizante dos diferentes sistemas culturais, tratamos de resolver os problemas que nos ía presentando a tradución, sempre dende o propósito de transmitir coa maior fidelidade posible os valores do texto orixinal dentro da súa cultura e así poñer-lo lector galego en contacto con esoutra cultura, ofrecéndolle as ferramentas imprescindibles para unha comprensión enriquecedora.

Producto do noso respecto polo orixinal foi a coidadosa selección das versións dos textos en alemán sobre os que íamos traballar, que nos levou a decidirmos pola edición das *Nachtstücke* de Gerhard R. Kaiser na editorial Reclam e a edición de *Die Serapionsbrüder* en dous volumes da Aufbau Verlag, preparada por Hans-Joachim Kruse. Ambas son edicións críticas baseadas nas correspondentes edicións *princeps* –de 1817 a primeira e de 1819-21 a segunda– e reducen a intervención na fixación do texto case exclusivamente á revisión da coherencia ortográfica, á corrección dos erros de imprenta das primeiras edicións e á actualización das formas dos nomes propios.

Así e todo, é ben certo que o texto establece un diálogo permanente con contextos culturais e cronolóxicos diferentes e que a intervención por parte do traductor se fai inevitable. Un dos aspectos nos que se introduciron cambios evidentes foi a puntuación, e non só polo feito de te-lo alemán e o galego sistemas de puntuación completamente diferentes, baseado o primeiro na estrutura sintáctica da oración e o segundo no sistema prosódico, senón tamén pola necesidade de actualizar e adaptar, mesmo visualmente, a distribución de pausas longas no texto. A representación dos diálogos en alemán, poñendo entre comiñas o discurso dos personaxes no interior do texto, permite que os parágrafos se estendan en moitas ocasións durante varias páxinas, o cal representaría un ritmo excesivamente sostido e monótono na nosa lingua, que esixe a representación das intervencións en estilo directo en parágrafo á parte e introducidas por un guión. Pero ademais, ás veces, aparecen longuísimos discursos postos en boca dun personaxe que esixiron unha reor-

ganización da puntuación no texto galego, aínda que en xeral se intentou mante-lo que Kundera (1994) chama a “articulación do texto” característica do autor.

En moitos casos atendeuse tamén á pertinencia da repetición, que se mantivo a pesar de que nunha primeira lectura poida causar no lector unha impresión de monotonía. Por exemplo, ó comezo do primeiro relato, cando o narrador fai un resumo da historia de Serapion antes da súa vida de eremita nas montañas, refírese a el seguido como “o infeliz”. Pero sempre que aparece esta forma, no orixinal atópase *der Unglücklichen*, e esta insistencia na expresión parece potencia-la idea de que neste momento o narrador aínda considera ó ermitán un pobre home desgraciado, unha visión que cambia bastante cando chega a coñecelo máis. Noutros exemplos as repeticións parecen delata-las présas con que escribía Hoffmann os seus relatos para publicacións periódicas ou por encargo dos editores, algo que o traductor non ten por qué corrixir sempre, posto que tamén pode ser un elemento caracterizador das circunstancias externas que condicionaron a produción do texto orixinal. Un conto onde isto parece evidente é *A sorte do xogador*, que repite ata a saciedade a palabra “cabaleiro”. Aquí foi eliminada nunha alta porcentaxe para evita-lo seguro incomodo do lector, e aínda así se mantén o efecto reiterativo. Vexamos un breve exemplo:

Texto orixinal:

Das Spiel war geendet, die Spieler verloren sich, der Chavalier packte mit seinen Croupiers das gewonnene Geld in die Kasse. da Wankte wie ein Gespenst der alie Vertua aus dem Winkel hervor auf den Chevallier zu und sprach mit hohler dumpfer Stimme. ‘noch ein Wort, Chevalier, ein einziges Wort!’

‘Nun, was gibt es?’ erwiderte der Chevalier.

Traducción:

O xogo rematou, os xogadores desapareceron, o cabaleiro púxose a recoller no cofre cos seus *croupiers* o diñeiro gañado; entón o vello Vertua saíu do seu recanto vacilante coma un fantasma e dixo con voz fonda e grave:

—Só unha palabra, cabaleiro, unha soa palabra.

—¿Que hai logo? —respondeulle o cabaleiro.

Outra cuestión problemática foi o xogo dos tratamentos, que alterna entre unha forma de cortesía anticuada, en segunda persoa de plural, a forma de cortesía habitual en terceira persoa de singular, e o tratamento en segunda persoa de singular. O máis peculiar, sen embargo, son os cambios súpetos na forma de tratamento dentro dunha conversa, que adoita ser sinal dun cambio de actitude, dun progreso inmediato na confianza ou de repentina perda de respecto polo interlocutor e a adopción dun ton autoritario cara

ó outro. Cambios súpetos que proceden normalmente de personaxes de extraordinaria condición: perturbados mentais ou seres a medio camiño entre o mundo real e o dos sonhos. Un exemplo claro témolo en *As minas de Falun*, na conversa entre Elis Frobom e o vello que se lle aparece cando se afunde nas súas cavilacións apartándose da esmorga dos outros mariñeiros. Ou en *O ermitán Serapion*, onde o ermitán se dirixe ó narrador alternando o tratamento de ti do primeiro encontro, que evidencia o molesta que lle resulta a súa presenza, co “vós” e o “vostede” utilizados indistintamente nas entrevistas posteriores.

Canto ós problemas léxicos, cada relato conleva unhas dificultades específicas. *O home da area* xoga coa linguaxe poética cando se trata de explicar as creacións literarias de Nathanael, coa parodia de tópicos literarios na descrición de Clara, e cos mesmos xogos de palabras que se mesturan na mente perturbada do protagonista. *As minas de Falún* achéganos á linguaxe específica do mundo da mina e á descrición dos minerais e das profundidades subterráneas. *O conselleiro Krespel* introdúcenos nos misterios da música, nas diferentes formas e composicións, nos matices da interpretación e na construción de instrumentos. *A sorte do xogador* lévanos ó mundo do xogo, ó microcosmos dos casinos e á particular linguaxe dos xogadores profesionais. E, por último, *A señorita Scaderi* esixe que nos traslademos ó París de Luís XIV e lévanos dos ambientes cortesáns ó mundo dos ourives, da investigación policial á contenda xurídica. Pero se algo hai común a todos eles son os personaxes con trastornos psíquicos e, xa que logo, a descrición da vivencia interior deses trastornos, de percepcións a medio camiño entre a realidade e a alucinación, e de momentos de intensa axitación anímica.

Paradoxalmente, no primeiro relato, que se centra no enfrontamento dialéctico do narrador cun tolo declarado, encontrámo-lo discurso onde máis claramente predominan as regras do razoamento lóxico. Os personaxes están calmos e dialogan nunha sucesión de argumentacións e contraargumentacións que nos conducen directamente ó obxectivo do autor: mostra-lo esvaemento das fronteiras entre cordura e loucura. De feito, o único que perde o control de si mesmo, ou se pon nervioso, é o narrador, no momento en que, despois de facer múltiples lecturas de psiquiatría, se encontra por fin co tolo e non sabe cómo inicia-la conversa coa cal pretende conseguir que volva á realidade e convencelo do absurdo da súa actitude. Trátase de aproximarnos á fronteira entre os dous mundos, aquí non polo desvarío momentáneo dun ser equilibrado, senón polo asombroso equilibrio e serenidade que constrúe o demente sobre o universo das súas fantasías. O vencedor no manexo das armas da razón é o tolo e, quizais por iso, dá título ó conto o nome do personaxe que el coida ser: *O ermitán Serapion*. No fragmento que aparece a seguir Hoffmann pon en boca do enfermo un argumento tirado case literalmente dun libro do profesor de medicina J. Ch. Reil sobre os métodos de curación dos trastornos psíquicos, o que demostra o interese do noso autor pola

literatura científica e o traballo de documentación que se agacha trala aparente forza imparabile da súa fantasía:

Texto orixinal:

Sie behaupten, es sei fixe Idee, daß ich mich für den Märtyrer Serapion halte, und ich weiß recht gut, daß viele Leute dasselbe glauben oder vielleicht nur so tun, als ob sie es glaubten. Bin ich nun wirklich wahnsinnig, so kann nur ein Verrückter wähen, daß er imstande sein werde, mir die fixe Idee, die der Wahnsinn erzeugt hat, auszureden. Wäre dies möglich, so gäb es bald keinen Wahnsinnigen mehr auf der ganzen Erde, denn der Mensch könnte gebieten über die geistige Kraft, die nicht sein Eigentum, sondern nur anvertrautes Gut der höher Macht ist, die darüber waltet.

Traducción

Vostede sostén que é unha idea fixa que eu me teña polo mártir Serapión e eu ben sei que moita xente pensa o mesmo, ou quizais só fan coma se o pensasen. Agora, se eu estou tolo de verdade, só un demente pode imaxinar que vai ser quen de disuadirme da idea fixa que xerou a loucura. Se iso fose posible, xa non habería ningún tolo máis na face da Terra, pois o home podería domina-la enerxía do espírito, que non é propiedade súa, senón un ben que lle foi confiado polo poder supremo, que é quen a goberna.

O verbo *behaupten* poderíase traducir tamén por “afirmar”, “asegurar”, “pretender”, etc. pero dado que os personaxes están envoltos nunha loita dialéctica na que cada un defende unha visión diferente da realidade cos seus argumentos, parece que o verbo *soster* reflicte mellor o que é “algo máis” có simple feito de “afirmar”, pois implica toda unha defensa razoada da afirmación, mentres que o verbo “pretender” introduciría unha presunción de falsidade no que o outro defende que non está clara na versión alemana. En canto á expresión *ich weiß recht gut, daß...*, poderíamola traducir de xeito aínda máis literal e quizais con máis forza por “eu sei moi ben que...”; a forma escollida, sen embargo, introduce unha estrutura máis característica do galego ó tempo que evita a cacofonía co adverbio do sintagma “moita xente” que aparece a seguir. Algo semellante sucede coa expresión “fan coma se o pensasen”, que pode parecer unha tradución excesivamente literal de *so tun, als ob sie es glaubten* e podería permiti-la introducción dunha forma máis enxebre do estilo “fan coma quen que o pensan”; esta expresión, sen embargo, resultaría un tanto redundante, nun plano fonético, coa frase feita *ser quen de*, que aparece pouco máis adiante e traduce perfectamente a expresión alemana *imstande sein*. Máis adiante tradúcese *auf der ganzen Erde* (literalmente “en toda a Terra”) pola expresión “na face da Terra” que reflicte con máis naturalidade a contundencia da frase do orixinal. E, para rematar, enfrontámonos con algunhas expresións moi queridas do autor e de tradución sem-

pre difícil: *geistige Kraft e höhern Macht*". O substantivo *Kraft* ademais de "enerxía" pode te-lo significado de "forza" ou "fortaleza", "actividade", "ímpeto", "facultade", e outras varias solucións dependendo do contexto, e o adxectivo *geistig*, ademais de "espiritual", pode te-la acepción de "mental" e algunhas outras en contextos moi determinados. A combinación, "enerxía do espírito", que transforma o adxectivo nun complemento preposicional, evita as posibles resonancias relixiosas daquel e ó mesmo tempo mantén esa certa neutralidade do orixinal que se destruíría con outras combinacións como "forza mental" ou "fortaleza espiritual". A mesma indefinición intentouse manter con ese "poder supremo" que rexe a enerxía.

Estas mesmas expresións aparecen noutros momentos de especial densidade filosófica, como neste razoamento que expón un personaxe en *A sorte do xogador* e que tanto nos deu que matinar para acadar un resultado comprensible:

Texto orixinal:

Es gibt zweierlei Arten von Spieler. Manchen gewährt, ohne Rücksicht auf Gewinn, das Spiel selbs als Spiel eine unbeschreibliche geheimnisvolle Lust. Die sonderbaren Verkettungen des Zufalls Wechseln in dem. seltsamsten Spiel, das Regiment der höhern Macht tritt klarer hervor, und eben dieses ist es, was unsern Geist anregt, die Fittiche zu rühren und zu versuchen, ob er sich nicht hineinschwingen kann in das dunkle Reich, in die verhängnisvolle Werkstatt jener Macht, um ihre Arbeiten zu belaulchen.

Traducción:

Hai dous tipos de xogadores. Algúns encontran un pracer indescribible e misterioso no xogo por si mesmo, sen importarlle-la ganancia. A extraordinaria cadea do azar cambia co máis estraño xogo, o mando do poder supremo aparece con maior claridade e xustamente iso é o que incita o noso espírito a apalpa-las sombras e a tentar axita-lo escuro reino, o funesto taller daquel poder, para espreita-lo seu traballo.

Aquí pódese observar cómo se manteñen as mesmas solucións nas novas aparicións das expresións. Unha cuestión de coherencia que pide de xeito especial o estilo de Hoffmann, debido á súa querencia polo uso de fórmulas ou clichés expresivos que repite con certa frecuencia nos seus textos. Asociacións como *entschiedene Gluck* ("sorte favorable"), *holde Stime* ("doce voz"), *himmlskind* ("criatura celestial") aparecen aquí e acolá, de xeito que poderían producir impresión de pobreza expresiva se non soubesemos que Hoffmann non pretende facer descrições realistas, senón presentarlle ó lector un mundo fantástico que cobra vida a través de sensación instantáneas impactantes. E, para iso, as reiteracións de formas familiares son máis eficaces.

A repetición de fórmulas expresivas e de determinados elementos léxicos aparece sobre todo cando se trata de reflectir as emocións que abalan o interior dos personaxes ante experiencias ou visións impactantes. Unha escena especialmente coñecida e significativa da ambigüidade na vivencia da realidade pertence a *O home da area*, cando o neno axexa as actividades de seu pai co estraño señor Coppelius e, ó ser descuberto, este quere sacarlle os ollos. Alí, o narrador en primeira persoa explica o que observa con certas reticencias sobre as propias percepcións, que se manifestan nas formas verbais: *schien* (“era coma se”), *mir war es* (“pareceume”). En cambio adquire maior seguridade cando a acción comeza a mostrarse disparatada –Coppelius case o mete no forno e quere sacarlle os ollos coas tenaces– e o lector comeza a sospeitar que se tratan dos delirios dun desmaio. As percepcións que xorden das turbulencias do propio mundo interior amósanse máis nidias con verbos que representan unha serie de accións cargadas de forza: *ergriff mich* (“agarroume”), *riß mich auf und warf mich* (“levantoume no aire e guindoume”), *faßte er mich* (“colleume”). O punto de inflexión entre os dous universos está marcado por unha frase: *Ich kreischte auf von wildem Entsetzen gewaltig erfaßt und stürzte aus meinen Versteck heraus auf den Boden* (“Un arrepió salvaxe apoderouse violentamente de min, botei un alarido e caín no chan descubriendo o meu agocho”). Palabras como *Entsetzen* (“arrepío”, “pánico”, “horror”), *wild* (“salvaxe”, “furioso”) e *gewaltig* (“violento”, “violentamente”) son frecuentes neste tipo de escenas en que os dous mundos se confrontan. O Cardillac de *A señorita Scuderi* olla con *verwildetem Blick* (“con ollar furioso”) cando se ve impulsado a entregar unha das súas xoias á vella dama. O cabaleiro de *A sorte do xogador* tamén berra *mit wildem Blick, mit ensetzlicher Stimme* (“con ollada furiosa e voz terrible”). E así poderíamos atopar múltiples exemplos en cada relato.

Outro problema que xorde coa tradución dun clásico dunha cultura consolidada é a caracterización cronolóxica a través de arcaísmos na linguaxe, que son de difícil reprodución na tradución. Especialmente cando o sistema receptor carece dos recursos precisos no seu repertorio por falta de creación orixinal propia nesa época. Teño que confesar que este foi, quizais, un dos aspectos que máis nos escapou das mans, aínda que non deixamos de utilizar formas consideradas arcaicas cando atopámo-la maneira de introducilas.

Para rematar, cómpre engadir que na tradución literaria os matices sempre son susceptibles de discusión e de revisión e, como queira que nunca se dispón de vagar abondo para revisar tanto como unha quereda –quizais interminablemente–, nós mesmas encontramos con frecuencia frases que se poderían mellorar ou elementos que hoxe trataríamos doutro xeito. Ou de seguro que os encontraríamos, se tivesemos azos para unha nova revisión reflexiva e demorada. Quere isto dicir que o traductor, igual que pode dar unha xustificación do seu traballo, tamén podería se-lo primeiro en criticalo, porque lle resulta inevitable encontrar sempre novas solucións e novas expresións que



superan o xa escrito. Matices que seguramente á maioría dos lectores lles pasan desapercibidos e que ó traductor lle reavivan ese estigma de “traditorre”, do que ultimamente parece que ata podería sentirse orgulloso.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- KUNDERA, M. (1994). *Los testamentos traicionados* (Trad. de Beatriz de Moura), Barcelona, Tusquets, 1994.
- LAMBERT, J e VAN GORP, H. (1985). “On Describing Translation”, *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. T. Hermans (Ed.). London: Croom Helm, 1985.
- REISS, K. (1990). “Der Ausgangstext: das sine qua non der Übersetzung”. *TEXTconTEXT*, vol. 5, 1990. pp. 31-39.

## BIBLIOGRAFÍA

- GONZÁLEZ MILLÁN, X. (1995). “Cara a unha teoría da traducción para sistemas literarios ‘marxinais’. A situación galega”. *Viceversa*, 1. Vigo: ATG-Departamento de Filoloxía Galega, Universidade de Vigo, 1995. pp. 63-72.
- RODRÍGUEZ MONROY, A. (1995). “¿Teología de la traducción o teoría de la cultura?”. *Químera*, nº 140/141, 1995, pp. 51-55.

