

O FANTASMA DA ÓPERA, GASTON LEROUX

Xoán Manuel Garrido Vilariño

Ana Luna Alonso

Universidade de Vigo

O exercicio de coñecemento da alteridade a través da traducción provoca unha afirmación do propio. Cando se realiza unha traducción estase poñendo en marcha un proceso de achegamento entre dúas culturas porque existe na lingua de chegada unha vontade por coñece-lo estranxeiro, por coñece-lo outro. Cando se realiza unha traducción literaria dunha cultura de prestixio, coma a francesa, cara a unha cultura menos prestixiada e minorizada en canto á lingua se refire, coma a galega, estase realizando un acto de valorización do propio por medio dunha cultura allea.

Cremos que a traducción das grandes obras da literatura universal cara ó galego só pode producir efectos beneficiosos na normalización da nosa cultura. A obra que presentamos hoxe non pertence a un dos grandes da literatura universal, segundo o canon da chamada autoridade académica. *O fantasma da Ópera* cativou ós lectores franceses de principios de século, que se deleitaban coas historias extraordinarias de aventuras, onde se enfrontaban misteriosas personaxes invisibles. Os contemporáneos de Gaston Leroux, autor de folletín nada mediocre e continuador da novela de entregas, iniciáronse deste xeito no xénero policial. Un xénero que ía ter moito éxito entre o grande público e que se ía manter ata os nosos días. Un paso adiante máis para a normalización da nosa cultura é o feito de que se traduzan (e que se creen) obras pertencentes á denominada literatura popular, na medida en que estas, están dirixidas a un público moi amplo e moi receptivo.

Gaston Leroux é un autor finisecular, precursor da novela negra francesa. O seu produto literario *Le fantôme de l'Opera* (1910) levou ós tradutores á lingua galega, a ter que tomar unha serie de decisións concernentes ó estilo, previas á traducción propiamente dita. Entendemos por estilo algo moi amplo que inclúe tódalas razóns que puideron levar a un autor que vive nunha determinada época e nun determinado espacio a crear un mundo de

ficción que foxe da representación do real, como vía de escape ante o descoñecemento do que vai vir coa chegada dun novo século. Os tradutores tivemos que buscar na nosa tradición cultural un referente que permitise identificalo en certo modo co que pretendía expresar, e cómo o expresaba, o autor. Trátase de busca-lo equivalente na cultura de chegada, coas lóxicas e case necesarias diferencias, que lles permita ós lectores coñece-lo alleo, e facelo seu, sen apropiarse del.

Moitas das traducións que se fan entre dúas persoas fan presupoñer que cada un dos mediadores é competente en cada unha das linguas implicadas. No noso caso non foi así, xa que partimos dunha competencia similar nas dúas linguas (e nas dúas culturas), e o noso reto estaba en cómo procederíamos na tradución. Estamos convencidos de que a tradución a dous ten tódalas vantaxes e cremos que ningún inconveniente. Sentimos que cómpre realizar unha descrición da maneira en que actuámo-los tradutores (a traductora e o traductor) da obra, porque non consiste en reparti-lo número de páxinas da novela entre dous e realizar cadaquén o traballo polo seu lado. Nada máis lonxe da realidade.

Logo de levar a cabo unha lectura atenta, documentámonos sobre o autor, a súa creación e o medio en que viviu. Este proceso de documentación mesmo incluíu unha visita á Ópera Garnier de París, para coñecer *in situ* o espacio en que se desenvolvía a historia. A viaxe axudounos a resolver moitos dos problemas que se nos presentaron, sobre todo de tipo léxico no campo da arquitectura en particular, ou relacionados coa posta en escena da época. Este foi o primeiro e o único acto que fixemos de xeito individual. Pasamos despois á fase de lectura en común onde fomos discutindo paso a paso os problemas que se nos presentaban.

O acto de comezar a traducir é quizais o que máis responsabilidade esixe, porque un nunca cre que está suficientemente preparado e sempre pensa que falta algo por buscar, podendo chegar a dudar de todo. Cando se realiza o traballo en equipo, a toma de decisións dificulta os primeiros pasos; pero tamén favorece que se perda moito antes o “medo” inicial ó texto orixinal. Así, o texto traducido vai adquirindo certa entidade.

Rematada a primeira versión, un dos tradutores le en voz alta a tradución galega, á vez que o outro comproba o texto en francés. Neste momento do proceso vese a vantaxe de que haxa dous mediadores: evítanse calcos, cohesionase a versión resultante, anúlase a excesiva subxectividade dalgún dos tradutores, etc. na procura da interpretación máis “neutra” posible. Deixada repousar un tempo conveniente para tomar suficiente distancia, vólvese sobre a versión galega, pero neste caso sen te-lo orixinal diante, hai que comprobar que non se “sente” o francés, que o texto é plenamente galego en tódolos niveis lingüísticos.

Resumido nestas poucas liñas, o proceso semella moi sinxelo e moi lineal; pero a verdade é que se volve sobre o texto unha e outra vez para analizar e

comproba-las solucións achegadas. Na última parte do noso traballo, apoiámonos nas traducións que do libro existen en castelán e portugués, porque non queriamos que interferise na nosa tradución. Usado con sentidíño resulta moi vantaxoso realiza-la comparación entre as diferentes traducións dunha mesma obra que pertencen á mesma familia lingüística, porque permite confirma-la validez de moitas das solucións, tanto se coinciden coma se difiren das que ofrecen estas linguas.

Des que os tradutores dan por rematada a súa tradución ata que esta se publica adoita haber variacións no texto. O traballo do traductor adoita rematar cando lla entrega a quen fixo o encargo. No noso caso, trátase dunha editorial e aquí intervéñ un axente moi importante e do que se fala moi pouco: o revisor ou corrector lingüístico. Unha vez que se imprimen as primeiras probas, o revisor actúa sobre o texto corrixindo cuestións tipográficas, ortográficas, de puntuación, repeticións, etc., e ofrece alternativas a determinadas escollas. Esas primeiras probas corrixidas volven ó traductor que é quen lles dá, ou non, o visto e praxe. Moitas veces o traductor desenténdese da tradución cando lla entrega á editorial, pero nós quixemos facerlle o seguimento porque somos, en última instancia, os responsables do produto. Logo vólvense imprimi-las segundas probas e repítese o proceso ata a publicación definitiva.

Como vemos, na tradución –neste caso literaria–, o traductor é a peza principal e quen toma as decisións máis importantes, pero desde logo, non é o único que decide. Existen elementos inherentes á tradución dos que só el é responsable, e non se lle pode imputa-lo éxito ou fracaso da mesma. Os axentes que interveñen nunha tradución son varios e todos inciden directa ou indirectamente nela, ademais a fortuna que unha obra pode chegar a acadar depende de moitos elementos externos, de difícil explicación.

Edicións Xerais de Galicia, a través do coordinador da sección de tradución, fíxon-lo encargo para incluír a obra na súa programación editorial, dentro da colección xuvenil. Nós procuramos que este feito non afectase ó produto, pero a realidade é que imaxinamos un destinatario ideal que, consciente ou inconscientemente, influíu na nosa toma de decisións.

Polo tanto, no noso proceso de tradución literaria interveñen e influen os seguintes axentes: un externo ó texto, o cliente (neste caso o editor, que orienta a tradución nunha determinada liña editorial); e dous internos, o traductor e o revisor.

Outra variable que hai que ter en conta é o tempo do que se dispón para realiza-lo traballo. O prazo outorgado para levalo a cabo foi de dous anos. Tempo necesario –aínda que poida parecer excesivo– dado que a nosa actividade principal non é esta, somos uns *amateurs* da tradución, no sentido literal da palabra, porque hai que querer este traballo para realizalo: o cómputo das horas investidas con respecto ó diñeiro cobrado (que foi a legal e a correcta, por outro lado), pode provoca-lo riso. Pensamos que o que estamos describindo é paradigmático do que ocorre na tradución literaria e cómpre

amosalo para que o público coñeza o *modus operandi* da mesma e dos que interveñen nela.

Feitas estas primeiras reflexións que atinxen ó eido da traductoloxía, pasamos agora a comenta-los aspectos máis salientables de tipo lingüístico e textual. Así pois, unha das primeiras cousas que temos que xustificar nesta traducción é o título. Moitos lectores da mesma poden sorprenderse ó lelo. En galego existen dúas posibilidades para designa-lo fenómeno do espectro, aparición ou produto da fantasía: a pantasma e o fantasma. Os dous termos son sinónimos, só que na tradición literaria galega e na do conto fantástico en concreto, “a pantasma” é un arquetipo de personaxe, xa case instituído como representación nos contos de medo, dun ser produto da imaxinación ou dos sonhos. De feito, a colección da casa editorial que publica a traducción, (Edicións Xerais de Galicia), xa conta co precedente de *A pantasma de Canterville*, de Oscar Wilde. Sen embargo, o protagonista da novela, que habita os baixos da Ópera de París, é un home de carne e óso, chamado Erik, que se oculta baixo unha careta. Un individuo dotado de prodixiosos talentos sobrenaturais, apaixonado pola música e namorado da cantante Christine Daaé. Por tratarse dun ser humano de xénero masculino, decidimos escoller “o fantasma”, e non “a pantasma”:

—*C'est vrai, Christine!... Je ne suis ni ange, ni génie, ni fantôme... Je suis Erik!*
(Leroux, 1959: 241)

—¡É verdade, Christine!... nin son un anxo, nin un espírito, nin un fantasma... ¡Eu son Erik! (Leroux, 1998: 158)

A organización das relacións interpersoais xira arredor de *vous*, dunha forma de tratamento moi común na lingua francesa, que pertence á idiosincrasia do país, indicando o respecto pola persoa coa que se está a falar. No noso caso é ademais un trazo indicativo da lingua propia do pasado, da relación obrigadamente distante que se establecía entre dúas persoas de distinto sexo. Na versión galega, mantivemos esta forma de cortesía, porque tamén na nosa cultura o “vostede” reflicte por un lado o respecto, á vez que transmite un mesmo pouso literario, procedente do modo de relacionarse documentado xa na lírica medieval.

Unha das cuestións de estilo máis características da obra é a expresión da énfase, tan recorrente e repetitiva en todo o texto, que necesariamente ten que estar reflectido na traducción. Entendemos por énfase un elemento estilístico do que se serve o autor para amosar certa ampulosidade da palabra e do sentimento que pretende expresar. Partimos do feito, xeralmente recoñecido, de que toda traducción debe respecta-la orde e os trazos orixinais do texto; de non ser así, desaparecería a súa carga semántica. Cando un autor, como é o caso de G. Leroux, pervertendo a orde habitual das palabras, fai uso do hipérbato por exemplo, está amosando sempre unha función de realce pragmática-

mente pertinente. Facer caso omiso desta “marca” de sentido na nosa tradución, equivalería a altera-lo valor do texto orixinal, polo que a versión, aínda que proceda a determinadas adaptacións, está obrigada a respectala:

Christine!... Christine!... Des larmes amères brûlent les paupières du jeune homme qui aperçoit épars sur les meubles les vêtements destinés à vêtir sa belle fiancée à l'heure de leur fuite!... Ah! que n'a-t-elle voulu partir plus tôt! Pourquoi avoir tant tardé?... Pourquoi avoir joué avec la catastrophe menaçante?... avec le coeur du monstre?... Pourquoi avoir voulu, pitié suprême! jeter en pâture dernière à cette âme de démon, ce chant céleste...

*Anges purs! Anges radieux!
Portez mon âme au sein des cieux!... (Leroux, 1959: 295-296)*

¡Christine!... ¡Christine!... Bágoas acedas quéimánlle as pálpebras ó mozo que ve, ciscada sobre os mobles do cuarto, a roupa que a súa fermosa amada ía levar para a fuxida... ¡Ah! ¡Se quixese marchar antes! ¿Por que tardar tanto?... ¿Por que xogar coa catástrofe ameazadora?... ¿co corazón do monstro? ¡Por que, mágoa suprema, querer entregar a aquela alma de demo, este canto, celeste...

*¡Anxos puros! ¡Anxos radiantes!
Levade a miña alma ó seo dos ceos! (Leroux, 1998: 192-193)*

Do mesmo xeito que non se pode comprende-lo sentido dun texto sen coñece-lo léxico e a gramática da lingua na que está escrito, tampouco se pode comprende-lo estilo se se descoñecen os recursos usuais nesa lingua. En definitiva, se non se entende o factor estilístico, tampouco se pode entende-lo sentido.

O léxico poderíase cualificar de técnico cando se trata de describi-lo escenario en que se desenvolve a trama, tanto o mundo subterráneo coma o labiríntico acceso ata o tellado do edificio da Ópera, pasando por detrás das bambolinas, para perderse na visión onírica na que se atopan por veces os personaxes. Buscamos en todo momento evita-la infratradución, considerando que era moi importante mante-los intensificadores (adverbios ou adxectivos) que enfatizaban o significado das palabras ó longo do texto. A presenza destes elementos, case sempre sinónimos, proba a vontade de barroquismo do autor en determinadas descrições. Precisamente por iso, decidimos mantelos obedecendo a toda unha serie de imperativos estilísticos, que consideramos fundamentais para traducir calquera texto, pero sobre todo un texto literario.

As numerosas repeticións suprimense cando se trata de elucida-la trama. Aquí, G. Leroux concreta, reprimindo a verbosidade. A ausencia ou a presenza dos conectores serve para fiar de xeito lóxico a necesaria argumentación da historia, á vez que proporciona o ritmo que esixe a narración. Na versión galega procuramos medir en todo momento este equilibrio, evitando servilismos innecesarios:

Pouvait-on imaginer plus effroyable crime pour quitter le monde dans une apothéose d'horreur? Préparée pour la tranquillité de sa retraite, la catastrophe allait servir à venger les amours du plus horrible monstre qui se fût encore promené sous les cieux!... "Demain soir, à onze heures, dernier délai!..." (Leroux, 1959: 454)

¿Podíase maquinar un crime máis espantoso para deixa-lo mundo nunha apoteose de horror? ¿Preparada para a tranquilidade do retiro, a catástrofe ía servir para vingalos amores do máis terrible monstro que existiu baixo os ceos!... "¡Mañá pola noite, ás once, derradeiro prazo!" (Leroux, 1998: 290-291).

Eludimos, sen embargo, as notas do traductor que puidesen dificultar unha lectura agradable e dispersasen a atención da trama e, xa que logo, do lector, aínda que mantémo-las que aparecen no orixinal. Esta é unha das posibles críticas que se nos poida facer, porque quizais sería necesario explicar certos detalles que se lle agochen ó lector galego. Sobre este punto existen posicións encontradas, algúns estudiosos avogan pola presenza das notas a pé de páxina, e outros rexéitanas de plano, porque consideran que o traductor non debe facerse visible. Decantámonos porque fose invisible, e deixar que o texto se explique por si mesmo, e tamén para mante-la súa alteridade. No prólogo que introduce a versión galega, incluimos tódalas aclaracións que consideramos oportunas para unha correcta comprensión da novela.

Segundo a caracterización textual que realiza S. Peña das versións literarias (1997:33), a nosa tradución atoparíase a medio camiño entre unha tradución "funcional" ou adaptación, que procura empregar modelos narrativos que non se afasten demasiado dos que posúe un lector contemporáneo galego; e a "formal", que lle outorga ó texto un tratamento máis clásico, isto é, máis filolóxico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- LEROUX, G. 1959. *Le fantôme de l'Opéra*. París: Le livre de poche, nº 509. 1959.
— 1998. *O fantasma da Ópera*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Xabarán, nº 56. 1998.
- PEÑA, S. 1997. "El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de traducciones", in Morillas, E. e Arias, J. P.(ed.), *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, col. Biblioteca de Traducción. 1997.