

LITERATURA E TRADUCCIÓN: FALSOS E VERDADEIROS PROBLEMAS

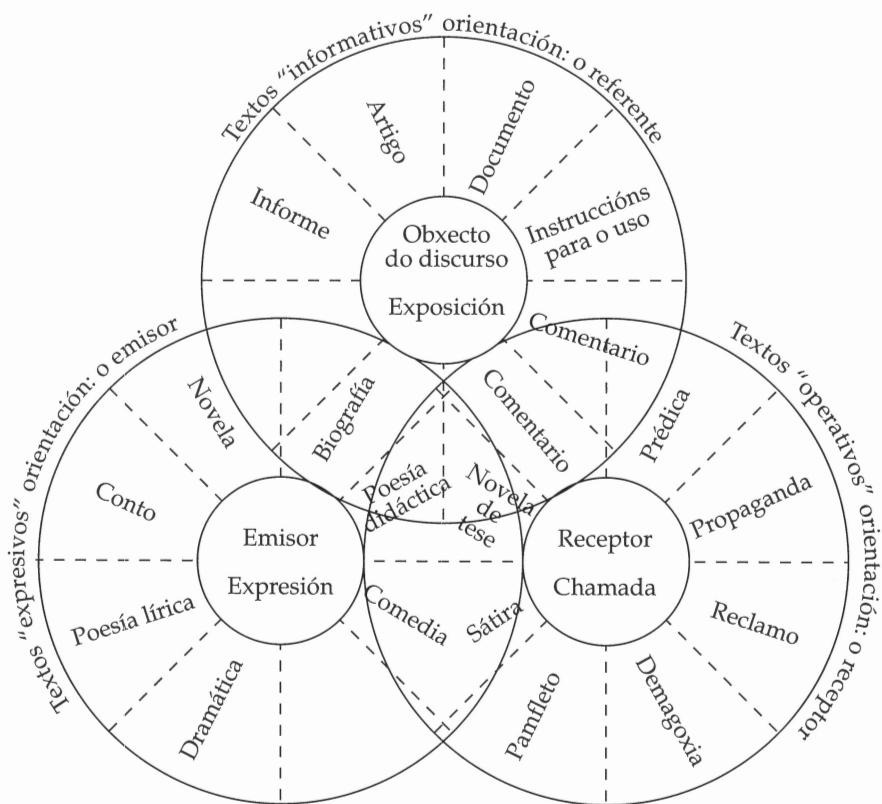
Américo Ferrari
Universidade de Xenebra

Antes de que formulemos calquera pregunta sobre a chamada “tradución literaria” parece necesario que nos deteñamos un instante no concepto de “literatura” para preguntarnos en que radica a “literaridade” dun texto, se ten fronteiras máis ou menos definidas e se estas fronteiras son de natureza lingüística; indagar en suma, e sobre todo para os efectos da tradución, se entre os diversos tipos de textos se pode distinguir un que sexa, pola súa natureza lingüística, especificamente literario. É dicir, que na base mesma de toda disquisición sobre o tema da tradución chamada literaria imos bater cunha cuestión de tipoloxía de textos.

A tipoloxía de textos é unha rama da lingüística do texto tan útil como problemática no estado actual da súa constitución. De feito, os factores e combinacións de factores utilizables para clasifica-los textos son moitos, e dificilmente daremos con dúas tipoloxías que coincidan (Isenberg, 1987: 95). Non obstante, pódese comprobar que existe, polo menos negativamente, un acordo: o rexeitamento da clasificación empírica tradicional que catalogaba superficialmente tódolos textos posibles en textos “xerais”, “literarios” e “técnico-científicos” ou ben, e peor aínda, a que fai do texto “literario” un subtipo dos textos “técnicos”. Para empezar, non parece posible diferenciar por criterios exclusivamente lingüísticos o texto literario e/ou poético de calquera outro texto da lingua común, como xa o observaron poetistas (Kloepfer, 1975, 1984) e lingüistas do texto (Werlich, 1979; Reiss, 1983). Se analizamos calquera texto dos chamados literarios nos seus constituíntes propiamente lingüísticos, comprobaremos non só que estes constituíntes son os da lingua común: as regras gramaticais que rexen a lingua en xeral e un léxico que se pode atopar en calquera texto dos mal chamados “xerais” ou “técnicos” (por exemplo, o primeiro parágrafo da novela de Musil *O home sen calidades* é un boletín meteorolóxico), senón que incluso as máis tradicionais figuras de construción e retóricas abundan na lingua común falada e ata coloquial. Se,

pola contra, collemos certas formas que son obxecto da poética e a estética e a rebordan o campo propio da lingüística, como son, en poesía, o ritmo, a rima, a melodía, a harmonía, volveremos atopar estas formas en textos que non se consideran polo regular propiamente literarios ou poéticos, tal os textos publicitarios, versos mnemotécnicos, estribillos e cantilenas, etc.

Xa que logo, de termos que nos apoiar nunha tipoloxía textual concibida para a tradución e utilizable polo traductor, elixirémo-la de Katharina Reiß que ten a vantaxe de presenta-los tipos de texto segundo un esquema non lineal senón circular, que mostra con gran claridade como se constitúen zonas comúns e zonas distintas nos diversos tipos de textos clasificados pola súa función e a súa orientación.



Como vemos, o que domina neste tipo de clasificación é a idea de función vinculada coa de orientación (a qué ou a quen orienta ou remite o texto): textos informativos, función de "exposición" ou de "presentación" obxectiva, remiten a un estado de cousas, a un referente fáctico; textos "operativos", función de chamada ou chamamento, remiten ó receptor do texto en quen o

emisor se propón obrar un efecto, modificando o seu comportamento ou influenciándoo; e finalmente textos “expresivos” no círculo dos cales atopamos unha zona que contén os famosos textos literarios: novela, conto, poesía lírica, dramaturxia, mais tamén biografía, poesía didáctica, novela comprometida, comedia, sátira, que se encabalgan sobre os outros círculos de textos, informativos e operativos.

Un antecedente deste enfoque atopámolo na lingüística de Jakobson xa fortemente centrada no concepto de funcións da linguaxe que orientan en cada caso o texto a un ou varios factores constitutivos da linguaxe, igual que na clasificación de Katharina Reiß; só que, como sabemos, ás tres funcións tradicionais que xa estudiara Karl Bühler (referencial, expresiva e conativa) Jakobson engadía tres máis: a función fáctica, a metalingüística e a poética ou estética¹. Esta última, orientada á mensaxe en tanto que tal, á mensaxe “pola súa propia conta”, é a dominante na linguaxe poética (Jakobson 1963: 210-248; 1973: 145-151) e funda en xeral a “literariedade” de todo texto literario, anque non sexa poesía; pero non é esta enunciación obvia o que ten máis importancia no enfoque de Jakobson (“o que define a poesía é que nela domina a función poética” recorda a burla que facía Molière das explicacións científicas do seu tempo: o opio fai durmir porque ten unha virtude durmítilva); o máis importante é que, tal como a presenta Jakobson, esta función constitúese en nidia oposición á función referencial por unha parte, e, por outra, infíltrase sen cesar en calquera tipo de texto, dos que K. Reiß chama “informativos” e “operativos”, sobre todo nestes últimos; ata tal punto que case se podería dicir que nos nosos días certos procedementos poéticos obran máis en linguaxes “informativas” como é a económica onde abundan o tropo e maila metonimia, ou a publicitaria, ca na poesía propiamente dita, a cal tende hoxe a unha expresión sobria, despoxada de figuras retóricas, e agarima a miúdo a linguaxe coloquial e referencial ou informativa. A actitude e a estratexia do traductor ante o texto estarán en función do tipo de texto que teña diante ou da combinación dos tipos nun texto dado.

Para pasar agora a algunhas consideracións concretas sobre a traducción literaria, collerei por obxecto e exemplos da exposición textos en que a función poética ou estética e/ou expresiva é claramente dominante; tirareinos da poesía lírica porque é nela onde se concentran e son máis evidentes as dificultades causadas pola predominancia da forma e mailas ambigüidades

1. É indubidable que as consideracións de Jakobson sobre a función poética son pertinentes e resultaron fecundas; pero cómpre subliñar, sen embargo, que o lingüista ruso se propuxo unha especie de empresa de conquista destinada a anexa-lo territorio da poética ó dominio da lingüística, por unha parte, así como tamén, por máis que con menor empeño, ó da traducción, ambición moi impugnada hoxe. Cf. sobre as pretensións colonizadoras da lingüística do enunciado as críticas de Meschonnic (1973), Klopfer (1975), Mattioli (1989), entre outros, así como os límites que percibe Beaugrande (1978) na lingüística estrutural descritiva e as gramáticas distributiva e xerativa.

semánticas, aínda que a mesma función pode dominar tamén naturalmente en textos narrativos ou mesmo en ensaios, poñamos por caso os de Lezama Lima. Naturalmente, no texto literario, ben se trate de narrativa ou de poesía, existen tamén outros factores, de tipo cultural por exemplo, que poden trabala-la traducibilidade do texto, sen que teñan nada que ver coa función poética propiamente dita; os nosos exemplos serán poéticos, mais desde eles imos reflexionar sobre diversos factores que inflúen no traductor dun texto literario e sobre o seu produto e van desde a gramática e a semántica do texto ata o estado de ánimo do posible traductor, pasando pola traxectoria histórica do texto, a súa intencionalidade subxacente, o par de linguas que se atopen en contacto, etc., e veremos como a cuestión da traducibilidade ou intraducibilidade do texto poético que fixo correr tinta a mares, fíxoa correr polo regular en van: a traducibilidade ou intraducibilidade total ou parcial dun texto poético hase determinar en cada caso para un texto preciso e nunca en xeral.

Partamos dun primeiro exemplo para deslinda-la función da forma poética activada en dous campos diferentes de intencionalidade expresiva: un texto publicitario que difundía a radio de Lima nos anos 30-40:

*Anoche me desperté
Terriblemente asustado:
Soñé que me habían robado
Mi chocolate Nestlé.*

De tomarmos en consideración a textura lingüística desta composición publicitaria, o que temos é un texto poético no que recoñecemos una forma, culta e popular asemade, da poesía da lingua castelá: unha redondilla, catro octosílabos rimados ADBC. E unha forma que se lle grava a un facilmente na memoria igual ca vellos modelos da poesía española: *Apurar, cielos, pretendo, /ya que me tratáis así, / qué delito cometí / contra vosotros naciendo;* (Calderón), ou *¡Ah! ¿No es cierto, ángel de amor, / que en esta apartada orilla / más pura la luna brilla / y se respira mejor?* (Zorrilla). ¿Estariamos logo ante un texto poético, un poema? Claro que non. É un lema publicitario revestido dunha envoltura de cor poética coma o papel dourado que envolve en xeral eses bombóns; é dicir, a dominante neste texto é do tipo que K. Reitz chama operativo e orienta simplemente o texto á venda dun produto da Nestlé; a forma poética é exterior á intención ou motivación da mensaxe e simplemente pégame a ela e envólvea para darlle un aspecto atractivo: hai un hiato ou escisión entre o obxecto ou sentido da mensaxe e a forma desta. Pola contra, nun texto verdadeiramente literario, os dous, son e sentido, forman unha unidade; como recorda R. Klopfer (1975:15), poesía é aquilo que se le en tanto que tal, só como poesía; e iso porque a intención do texto é só poética. De aí precisamente as dificultades para traducila.

Isto vese moito máis claro se no canto de mirar estes textos como formas

e mensaxes en si, como figuras xacentes na súa propia lingua, as consideramos formas para traducir, se as arrancamos pola dinámica da tradución do estado de coincidencia consigo mesmas en que se atopaban no interior da lingua, para proxectalas ó código doutra lingua. A semellanza que achamos en español entre a mensaxe publicitaria e os versos de Calderón e de Zorrilla hase revelar entón como unha aparencia va e superficial; a tradución encargárase de revelalo: de revela-la independencia da mensaxe verbo da forma literaria que a envolve, por unha parte, e a solidariedade entre forma e mensaxe nas redondillas dos poetas pola outra. O traductor é así un revelador: na transferencia a outro código lingüístico revela, ó traducir, tanto a carga poética persistente da poesía de Calderón, coma a inandade da forma poética que en español serve de soporte ó lema publicitario anónimo. No primeiro caso, a versión a outra lingua das estrofas dun gran poeta do século de ouro español será para o traductor un difícil cometido; terá que resolver delicados problemas de afinidade entre son e sentido, estudia-la acentuación dos versos, decidir se conserva as rimas, etc.; no segundo caso, poderá traballar co meirande desenfado: botará pola borda a forma da octavilla, reterá soamente o concepto e sobre todo o efecto que se trata de producir no público da outra lingua, e encarnará este concepto en palabras servíndose de procedementos lingüísticos e estéticos que na outra lingua fagan o produto atractivo para o outro público. De todos modos, é máis que probable que os versos publicitarios da Nestlé non saísen orixinalmente en español; han de ser unha tradución ou adaptación para un público hispanoamericano dun lema publicitario en alemán ou en francés que revestía certamente unha forma ben distinta da tradicional redondilla nosa.

Dito isto, nada lle impide a un gran poeta escribir tamén versos publicitarios. Elías Canetti conta nas súas memorias (*Die Fackel im Ohr*, pp. 257-258) que Bertolt Brecht escribía versos publicitarios para unha marca de automóbiles de luxo, recibindo en pago do poema un automóbil. Non sabemos se os poemas ían firmados por Brecht; en todo caso, este non os recolleu na súa obra poética, precisamente porque eses versos non eran poemas. Un paso máis e subimos a outro grao do texto poético afectado por unha función de signo operativo. O gran poeta surrealista francés Benjamin Péret observa malignamente (*Le deshonneur des poètes* s.n.) que certos poemas de Louis Aragon poden facer palidecer de envexa ó autor do lema radiofónico francés: “Un meuble signé Levitan est garanti pour longtemps”; traducido case automaticamente: “Os mobles de marca Levitán longo tempo che durarán”. Dici-mos que a observación de Péret é maligna porque, efectivamente, moitos versos patrióticos e de propaganda política de Aragon parecen produtos fabricados en serie, a base de estribillos parvos e rimas fáciles, de maneira que un ten a impresión de estar máis preto do texto publicitario ca do texto poético propiamente dito; trátase de poesía de propaganda, e a propaganda linda a miúdo coa publicidade: o mesmo Péret observa que non poden faltar

neses versos propagandísticos a rima nin o alexandrino francés, equivalentes, xa que logo, máis ou menos, ás nosas redondillas publicitarias. Sen embargo, non se pode levar por de máis lonxe a analogía poema propagandístico / lema publicitario; é certo que nestes poemas, escritos con frecuencia por grandes escritores, ás veces a forma poética reviste ou acompaña exteriormente a unha mensaxe nuclear que se reduce a unha consigna política ou á expresión dunha boa intención humanitaria, e pode confundirse cun discurso público versificado; pero hai tamén moitas veces unha ambigüidade fundamental neste tipo de textos literarios: o poeta puxo neles unha intención e unha función operativa, dirixense como un discurso a un grupo particular de receptores, mais ó mesmo tempo a función e a intención poética son fortes e evidentes, e o lector haos recibir como poesía sen prexuízo de que esta poesía transmita unha mensaxe ideolóxica ou política. O traductor hao percibir sen dúbida, percibirá o feito en bloque, e a estratexia que poña en práctica para o tratamento dese tipo de textos non será desde logo a mesma que para traducirlos lemas publicitarios de Nestlé ou dos mobles Levitan, nin tampouco, aínda que de todos modos a un nivel menos comercial, a facilidade paifoca dos versos que poñían furioso a Benjamin Péret. Exemplos deses textos poéticos que, á parte da emoción estética, apuntan a producir outros efectos en grupos de lectores máis ou menos previstos poden ser por exemplo un libro de poemas como *España, aparta de mi este cáliz* de César Vallejo ou a mesma obra lírica e dramática de Bertolt Brecht. Son textos en xeral de contido político pero de gran densidade poética que hoxe len en tódalas linguas lectores alleos á situación que nun momento histórico determinado lles serviu de referente: textos non fáciles de traducir porque despois de todo, a función poética é a dominante. E de novo batemos con que, se na nosa tipoloxía textual reservamos unha cuadrícula á clase “texto poético-operativo”, a clasificación poderá servir para a nosa comodidade intelectual, mais ó pasarmos á praxe da traducción cada texto singular revelará a súa maior ou menor carga poética, a maior ou menor predominancia da súa forma na maior ou menor resistencia que opoña á traducción. Cada texto dos chamados “literarios” vive pois na súa singularidade, nutríndose dela, e o traductor que directamente non o intúa ha errar. Alfred Jarry propoñía, fronte á física, que estudia as propiedades xerais da materia, outra ciencia: a “patafísica”, ciencia do singular; a traducción reclama, ó meu entender, unha “patatraductoloxía”.

Proseguimos cos nosos textos singulares. Abandonando agora os textos en que as funcións poética e operativa andan revoltas as máis das veces con predominancia da segunda, para atender a aqueles dos que a función esencial é expresiva. E recordemos primeiro unha máxima de Nida e Taber (1974): “Todo o que se di nunha lingua pode dicirse noutra lingua, a menos que a forma sexa un elemento esencial da mensaxe”. Os autores entenden por “forma” factores como é o ritmo, os acrósticos, as aliteracións, mais tamén os xogos de palabras derivados da presenza de dous ou máis signifi-

cados para un só significante (grego do Evanxeo, *pneuma*: *espírito* e *vento* ó mesmo tempo); e en efecto, os casos de paronomasia e polisemia son tamén formas feitas polo autor e que o traductor se verá con frecuencia obrigado a desfacer; tan problemáticas como trasladar rimas e ritmos, e en xeral todo segmento de texto no que ó disociar son e sentido a traducción creba unha norma; non obstante hai que ter en conta que as formas do texto literario non son soamente son significante, senón tamén configuración, unha maneira de dar figura ó material expresivo e unha maneira de representar: as figuras de construción e mailas figuras retóricas, o fraseo rítmico e maila constitución de parágrafos, as estrofas, e a un nivel máis elemental a configuración gramatical da frase son formas; o soneto é una forma e resultou traducible do italiano ás outras linguas romances, ó inglés e mais ó alemán. Neste sentido, é importante observar que non só a forma poética é tratable, é dicir, reproducibile noutro sistema semiótico ou sistema de sons, senón que se non houberse posibilidade de reproducila non se faría nunca unha verdadeira traducción literaria. As formas serán pois dominantes e en si significantes mentres domine a función poética; en cambio o sentido, entendido como designación referencial, é un elemento vago, lábil e a miúdo rexeitable. Non obstante, dificultades semánticas por bisemia ou polisemia véñense inserir a cada cando na textura formal, abrindo encrucilladas en que o traductor debe optar por un ou outro camiño, de modo que o chamado “sentido” non empeza a ter importancia na traducción literaria senón cando forma nós ou complexos semánticos circunscritos a certas palabras ou expresións. Subliñemos de entrada que estes nós poden constituír casos de intraducibilidade illados, mais non afectan sempre á traducibilidade do texto e menos aínda da obra. Reparemos, para empezar, nun par de exemplos.

Velaquí un poema bastante coñecido de Giuseppe Ungaretti, titulado “Soldati”, que di: *Si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie*. Neste poemíña equilíbranse con rigor a función referencial e maila función poética. Pois, en efecto, o referente ten suma importancia, xa que Ungaretti, combatente da Primeira Guerra Mundial, escribiu estes versos en 1918 no campo de batalla poucos meses antes de que o conflito rematase: *Si sta... = Estase, un está, nosoutros, os soldados, estamos coma follas que van caer dun momento a outro*; desde o punto de vista formal, son dous heptasílabos, pero cada un roto en dous: a guerra rómpeo todo, a vida da xente e o metro dos versos. O poema parece fácil e sinxelo para traducir ó español. Empezamos: *Se está como...*, pero aí detennos un obstáculo. Atopamos cunha bisemia de orixe gramatical na preposición “di”: *d'autunno*. A preposición *di*, español *de*, funciona como complemento de pertenza ou especificación; e entendido así, o que temos é unha construción cun forte hipérbato: *d'autunno...le foglie = de otoño las hojas, las hojas de otoño*. Pero “di” tamén pode introducir un complemento de lugar determinado: *d'autunno cadono le foglie = en otoño caen las hojas*. (En español diremos *de día* ou *de noche*, pero non **de otoño* ou **de primavera* co sentido de

"en".) No que fai ó sentido propiamente dito, limitarémonos a comprobala bisemia gramatical e despois traduciremos como nos pete: en español dá, en efecto, exactamente o mesmo dicir: *de otoño en los árboles las hojas (las hojas de los árboles en otoño)* que *en otoño las hojas en los árboles* ou *las hojas de los árboles en otoño*. Isto, no que toca ó sentido referencial; mais se atendemos á forma, non é o mesmo: de optarmos polo de español de pertenza ha domina-lo poema unha forte figura retórica, un hipérbato que proxecta á fin do texto o nome *hojas* ben lonxe do seu complemento, *de otoño*, anticipado. A traducción "*en otoño*" liquida a figura e dános unha construción simple e directa seguramente máis acorde coa maneira de Ungaretti naquela época; mais é preciso subliñar que ó optarmos por unha ou outra solución xa alteramos e empobrecémo-lo poema, porque suprimímo-la dobre lectura á que nos incita o texto e que está presente e actúa ambiguamente en todo lector que lea o poema en italiano. A parte diso e dalgún problema que se pode presentar co esquema métrico, "*Soldati*" ofrece un alto grao de traducibilidade ó español, non só pola súa natureza en gran parte referencial senón polas converxencias sintáctico-semánticas nas dúas linguas. De feito, ó escoller entre "*de otoño*" e "*en otoño*" alteramos pouco o sentido do texto.

E comparemos agora co que pode dar noutra lingua a traducción dos seguintes versos de César Vallejo:

*Una piedra en qué sentarme
 ¿no habrá ahora para mí?
 Aun aquella piedra en que tropieza la muier que ha dado a luz,
 la madre del cordero, la causa, la raíz
 ¿ésa no habrá ahora para mí?*

Nun coloquio, un colega español censurou acremente a Hans Magnus Enzensberger, bo poeta alemán e moi bo traductor de Vallejo, porque traduciu "*la madre del cordero*" por "*die Mutter des Lamms*", que quere dicir... *la madre del cordero*. O que lle reprochaba o profesor ó poeta alemán era que traducise o sentido denotativo da ovella que pariu un año, pero non o sentido da expresión familiar española *la madre del cordero*: esa é "*la madre del cordero*", xa saíu a nai do año, "causa, quid ou dificultade da cousa de que se trata", explica Maria Moliner; a razón ou o dato oculto que nos pode explicar, revelarnos algo inexplicado ou incomprendido: trae-lo "porqué" á luz. A nai do año, no sentido español, que non traduciu Enzensberger porque non é traducible, prolóngase en *la causa, la raíz* que desenvolven o seu concepto, pero arranca do verso anterior, *la mujer que ha dado a luz*, indisociablemente no sentido propio e material da expresión: dar a luz, traer á luz, revelar, e no sentido figurado de parir. "*Die Frau...die gebaren hat*", que pariu, traduce o pobre Enzensberger, pero tamén os demais tradutores a outras linguas: é efectivamente o sentido, aínda que figurado, dominante en lingua española,

mais non domina neste verso, senón que se une de maneira absolutamente indisociable ó sentido propio de “revelar” ou traer da escuridade á luz. Non se pode escoller entre os dous sentidos, nin para “*dar a luz*” nin para “*la madre del cordero*”; ora que estamos obrigados a escoller, e por conseguinte ó traducir mutilamos inevitablemente a mensaxe; sen embargo, non se pode dicir que “*la madre del cordero*” resulte intraducible: en parte, a complexidade do sentido é rescatable para a traducción xa que o propio poeta se encarga de explica-la expresión en “*la causa, la raíz*”. En canto á muller que deu a luz, un traductor audaz ou traductor poeta animaríase a traduci-la expresión de maneira literal e palabra por palabra co risco de desconcertar ou enfadar ó seu lector, mais se un non quere correr riscos é mellor que non traduza literatura. Quizais é o que quería dicir Novalis cando afirmaba que poesía é traducción (cit. por Kloepfer (1967:49) e o traductor poeta do poeta: revelador do sentido poético esencial que subxace no texto orixinal e que ó pasar a outra lingua é revelado, proxectado á superficie, “*dado a luz*”.

Un exemplo de nó semánticoformal máis turbador polas súas connotacións dánolo o poemíña “*Rincón de la sangre*” de Emilio Prados: *Tan chico el almoraduj y / ¡cómo huele!... ¡Cómo duele!* O poeta, exiliado en México, respira na lembranza o recendo a *mejorana* (maiorana) que respirou na súa infancia andaluza, ora que este recendo non é exactamente a *mejorana* senón a *almoraduj*, aparentemente palabra andaluza por maiorana; e o *almoraduj* ole a infancia abolida e por iso doe. É difícil de traducir a outras linguas, a outros contextos de herbas, doutras culturas onde non ole nin sequera a ourego.

No outro polo, o da pura forma sonora, pódese citar como un caso límite o célebre soneto de Mallarmé con rimas en “ix”: *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*, etc. O mexicano Octavio Paz (1971), postulando como unha verdade inconclusa a existencia de universais fai unha defensa entusiasta da tese “a poesía é traducible”: a poesía, así en xeral. E para demostralo coa práctica ofréceno-la súa traducción daquel célebre poema de Mallarmé, que pode ilustra-lo apotegma xa citado de Nida e Taber a propósito da forma como elemento esencial da mensaxe. A forma é, neste caso, toda a arquitectura sonora do poema pero sobre todo as rimas e entre estas principalmente as rimas en *ix* –o propio Paz chámalle a este poema *el soneto en ix*– e entre as mesmas a palabra *ptyx*. Que o núcleo do sentido deste poema son as devanditas rimas mesmo o declara o poeta, quen lle escribe a un amigo dicíndolle que é probable que compoña un soneto con rimas en “ix”, pero non ten máis que tres, e pídelle que indague “cal é o sentido real da palabra *ptyx*: aseguráronme que non existe en ningunha lingua, e tal é o que eu prefería con moito para darme o gusto de crealo pola maxia da rima”. Na traducción de Paz, quen cita incluso esas palabras de Mallarmé, non só non hai rimas en *ix* nin aparece por ningures a maxia da palabra *ptyx*, senón que carece absolutamente de rimas, de maneira que a traducción do poeta mexicano non demostra nada ou demostra o contrario do que se propoñía demostrar. O *bibelot de*

inanimidad sonora é sempre inane pero perdeu a súa sonoridade e por conseguinte o seu sentido. Estamos ante un caso límite, mais nos casos non límite pódese supoñer que as rimas, unha forma, son trasladables, así como o metro e mailo ritmo dunha composición: léase por exemplo a excelente traducción alemana que fixo Rainer Maria Rilke de *Le cimetière marin* de Paul Valéry. Tódolos erros e tódolos desastres veñen nesta materia da xenerosa xeneralidade e da impávida abstracción de moitos enunciados sobre traducción e sobre poética, sobre todo cando, como é no caso de Paz, inflúen na práctica mesma. De novo, a traducción funciona como unha revelación da lei que debe determina-la forma da traducción.

Imos amplia-lo enfoque da problemática transferencia das formas estéticas de lingua a lingua, proxectándoo agora no horizonte histórico onde atoparemos por unha parte o texto orixinal impregnado de historia e prestixioso, escrito nunha lingua antiga e ben distinta da practicada na época da traducción, e por outra parte o estado da lingua terminal e o estado do pobre traductor que, supoñemos, ante o prestixio do texto hase sentir modesto. Tomarémolo exemplo dun poeta italiano contemporáneo, Giuseppe Sansone, traductor dos sonetos de Garcilaso (Sansone 1989). Brevemente, o traductor consigna a súa experiencia e fai o historial destas traduccions. Declara que nun primeiro ensaio probou a traduci-los sonetos en versos libres: o resultado, di, non só foi inadecuado senón catastrófico. Probou entón unha traducción en hendecasilabos, pero sen rima: resultado insatisfactorio tamén. E, por último, decidiu “transpoñe-lo soneto en soneto, con todo o aparato de metro e rima conexos”. Para explicar esta decisión Sansone aduce, en primeiro lugar, a “excepcional fraternidade que existe entre o sistema fonolóxico-sintáctico do español e o italiano” e a existencia na rima de Garcilaso dun alto índice de presencias gramaticais con inmediata correspondencia en italiano; e, por outra parte, o argumento histórico: Garcilaso para reforma-la lírica española inspirouse en Petrarca e nos petrarquistas da Academia pontaniana, de xeito que a súa voz aparece como un eco da poesía italiana. É evidente, sen embargo, que a tarefa emprendida por Sansone non era precisamente doada. E de maneira paradoxal, se habemos cre-la argumentación do propio traductor, pola razón que facilita esta traducción: a filiación directa que existe entre o petrarquismo italiano e Garcilaso, pois do que se trata en realidade para un traductor italiano é de reescribir, desde o español petrarquizante de Garcilaso, una serie de sonetos na lingua mesma de Petrarca: e iso, a unha distancia de seis séculos de Petrarca e de catro dos petrarquistas italianos do século XVI. A simple idea desta reconstrucción ou deste regreso ás orixes desde uns textos españois podería inhibir a calquera traductor menos determinado có noso, e pecharlle o camiño á traducción. Xa que logo, ó avalia-lo grao de traducibilidade dun texto literario, tamén cómpre considera-lo elemento subxectivo que é a actitude ou o estado de ánimo do traductor fronte ó texto e ó seu prestixio. Visiblemente, Sansone é un traductor

de bo ánimo; el mesmo observa, con abraio, que os sonetos de Garcilaso non foran traducidos nunca en verso polos italianos: ¿porque non se atrevían...? Pois habería que contar así mesmo a audacia entre os factores que deciden a traducibilidade ou a intraducibilidade dun texto.

Ó longo da historia das literaturas occidentais poslatinas, esta audacia manifestouse de diversos xeitos en estratexias de apropiación dos textos antigos que con frecuencia os escritores integraron limpamente e asimilaron á súa propia obra. Alternan así entre os nosos clásicos os tipos de traducción que Efim Etkind definiu como traducción-aproximación, traducción-recreación e traducción-imitación. Sigámo-la traxectoria duns versos de Horacio en español do século XV ó século XIX, comezando pola versión máis recente:

*Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
Regumque furris.*

(Odas, 1, 4)

Aníbal Caro:

*La muerte macilenta a la choza del mísero
Y al palacio del príncipe golpea con pie igual.
(Odas y épodos, Bos Aires, Losada, 1939, p. 20)*

Fray Luis de León:

*que la muerte amarilla va igualmente
a la choza del pobre desvalido
y al alcázar real del rey potente
(Ibíd, p. 21)*

Jorge Manrique:

*assí que no hay cosa fuerte,
que a papas y emperadores
y perlados,
assí los trata la muerte
como a los pobres pastores
de ganados.
(Cancionero, Madrid, Espasa Calpe, 1941, p. 92)*

Conforme observa o crítico Francesco de Sanctis que a mellor traducción duns versos de Virxilio é a que dá Dante, apropiando –en dúas pasaxes da súa obra– o contido dos devanditos versos, seguramente é Jorge Manrique quen verteu dunha maneira máis cabal, idiomática e poética o concepto

expresado nos versos de Horacio: facéndoo seu naturalmente, e reescribíndoo como versos propios nunha estrofa das coplas pola morte de seu pai; pero só porque este concepto é un lugar común, un dos tantos tópicos da literatura latina familiares ós escritores da Idade Media e o Renacemento que se repetían nas máis diversas formas nunha especie de diálogo continuo cos maiores que é o hoxe chamado, cun vocábulo algo pretencioso, “intertextualidade”. Ás veces non se trata exactamente de tópicos, senón de páxinas de autores tan familiares a un escritor que esta familiaridade autoriza aparentemente ó mesmo a se apoderar dos versos do clásico antigo e reescribilos como seus propios, en parte traducíndoos e en parte reinventándoos. Así Quevedo, que na sátira “*Riesgos del matrimonio en los ruines casados*” retoma estrofas da sátira VI de Juvenal e ó chegar ó verso en que Mesalina *lassata viris necdum satiata / recessit*, traduce: *cuando cansada se iba mas no harta / del adúltero y sucio movimiento*. O texto do autor latino firmado agora por Quevedo, e modificado e literalmente transformado por outra retórica e outra visión da expresión, e tamén seguramente da sexualidade, é e non é xa un texto de Juvenal: mais unha forma e unha intención converxentes son reveladas, a quince séculos de distancia, na tradución: revélaas o traductor, pero nun texto modificado e que non representa senón en parte o sentido do orixinal.

Que o traductor non diga “o mesmo” có orixinal senón que modifique ese texto contribuíndo á manifestación dunha linguaxe pristina subxacente nas linguas, velaí para Walter Benjamin o labor do traductor, aínda que cunha intención ben diferente da que inspiraba a tradución libre practicada no século XVII: para o pensador alemán, a tradución é unha forma da que a lei de construción está no orixinal; o traductor debe revela-la lei orixinal na forma propia do seu texto, sen deixarse desmontar polas cuestións relativas ó chamado “sentido” que, en realidade, será dependente dos avatares da historia e entre eles as lecturas de moitas xeracións de tradutores. O cometido do traductor é modifica-lo texto nunha práctica dialéctica en que o mesmo é o outro e nesta operación modifica tamén a súa propia lingua, descentrándoa e estrañándoa. Desde este punto de vista, a comunicación do sentido denotativo que ten grande importancia na tradución de textos informativos pode resultar secundaria en literatura e en tradución literaria, e canto máis poético sexa o texto literario máis inconsistente poderá se-lo fantasma dos significados, máis inoportuno tamén o escrúpulo do traductor-espello que pretende reflectir na súa tradución ata os mínimos grans do po referencial do orixinal. Do que se trata máis ben é de trasladar formas das que a función primixenia non é significar senón aparecer: formas que xorden só para seren percibidas e significan só polo feito de xurdiren. Nesta perspectiva, cómpre recalcar que a función poética non é fundamentalmente de comunicación e o texto en que ela domina non xorde en xeral coa intención de comunicarlle nada a ninguén, punto no que insistiron moito algúns poetas españois dos anos cincuenta, tal Brines e Valente. A función poética non comunica sentido referencial: mostra

formas. Con estas formas –e a forma da cultura da que emerxen– ensánchanse, transfórmanse e enriquecéanse a lingua e maila cultura terminais; pero isto é un resultado, non unha finalidade que o traductor se propoña para o seu texto. A poética subtráese así en gran parte ós supostos da teoría da comunicación e, analogamente, a traducción non ten por cometido calcar designacións que moitas veces a través dos vendavais da historia xa non designan nada, senón mostrar, converténdoa a outro código lingüístico, a forma do orixinal. A falta de equivalencias para certas particularidades semánticas que observamos nalgúns exemplos pode significar dificultades para a traducción dun verso ou dunha pasaxe: mais o que se propón o traductor en realidade é trasladala configuración do texto, da obra, na súa totalidade, enxertando na súa su propia cultura formas propias da cultura estranxeira.

As traducións dun texto, dunha obra non son, á fin e ó cabo, máis que unhas pingas de auga nunha enorme e impetuosa corrente histórica que pon en contacto e fonde culturas, linguaxes, formas de expresión; e isto non só entre culturas e linguas diversas senón entre as múltiples formas culturais e os distintos dialectos que conflúen para constituí-lo que se chama, algo abstractamente, una “lingua”. A diversidade e maila extensión xeográfica e demográfica de certas linguas modernas, tal o español e o inglés (mais tamén a variedade dialectal de linguas de menor extensión xeográfica, como o italiano) fan cada vez máis evidente un proceso que poderíamos chamar de traducción intracultural (véxanse as reflexións de Kloepfer (84) sobre traducción intra e intercultural); poñamos por caso, en literatura italiana, a intervención dos chamados dialectos milanesés, romano, siciliano. Xa Dante dicía en *De vulgari eloquentia* que en Italia non había máis que linguas dialectais, incluídos os dialectos toscanos, e que a única lingua común e culta era a que escribían os escritores, ou sexa, el entre outros pocos. Hoxe cómpre salientalo influxo cada vez máis forte das periferias lingüísticas, móbiles e agresivas, sobre os antigos centros do idioma puro, que parecen ser por veces puros centros administrativos máis que culturais: o destino natural dun centro que ó expandirse crea ó seu redor círculos ou cercos é ficar cercado e en certo xeito saír pola forza da inmovilidade propia do centro e poñerse a circular pola atracción dos círculos. O movemento de cerco que efectúan as periferias lingüísticas sobre os seus respectivos centros iníciase a mediados do século XIX xa coa voz do norteamericano Walt Whitman para o inglés; en Italia con Carlo Porta, Garlo Dossi e Giuseppe Belli; no mundo hispánico cos modernistas hispanoamericanos e mais tamén, séculos antes, con andaluces como Góngora, coa obra de Valle Inclán, o *Tirano Banderas* do cal transcende a simple confrontación galego/castelán para tocar tódolos rexistros dialectais do español. É difícil hoxe concibi-la lingua inglesa sen a literatura estadounidense e sen a obra dun irlandés como Joyce; nin o español sen autores, en España, como é o citado Valle Inclán ou, antes, Rosalía de Castro, tan impregnados eles de lingua galega, sen a literatura andaluza, que desde hai tanto tempo descentra

o castelán central, e sen os autores hispanoamericanos; nin a italiana sen Carlo Emilio Gadda que desartella e artella o italiano desde os dialectos; nin o alemán sen un Paul Celan e a súa poesía desorbitada.

A noción de “descentramento” en traducción, que H. Meschonnic (1973-308) define como “unha relación textual entre dúas linguas-culturas ata na estrutura lingüística da lingua”, adquire un valor case simbólico coa crise da noción de “centro” no mundo contemporáneo. O home moderno non coñece nin recoñece un centro, e así, no contacto cultural e literario entre o que foi periferia e o que foi centro créase en ámbolos polos unha percepción ambivalente da lingua e unha actitude inquisitiva e crítica que somete a lingua a tensións e cuestionamentos, interpélaa, pona a proba e destaca nas fórmulas máis familiares da nosa linguaxe cotiá aspectos de estrañeza ou estranxeiría. Polas fendas que abren estas tensións entra todo o estranxeiro e todo o estraño revivificando as formas da lingua. Neste mundo descentrado, o traductor ten moito que facer. O modernismo hispánico foi un movemento que rexenerou toda a literatura hispánica a través de traducións intra e interculturais. As linguas que, como é a española, integran hoxe moitas modalidades da lingua, que intercambian dentro dun ámbito lingüístico-cultural tal multiplicidade de formas de expresión e de visións do mundo, integran tamén a práctica espontánea da traducción: tendo que traducir case inconscientemente do andaluz ó castelán da meseta (lembrémo-lo *almoraduj* de Prados) ou deste a tantas outras modalidades de lingua nas dúas bandas do océano. Esas linguas están abertas por vocación e necesidade a tódalas literaturas e a tódalas traducións; éelles imposible non traducir, non se traduciren. E unponse a pensar: a traducción de certas obras desorbitadas do uso centralizado e codificado da nosa lingua a unha lingua estranxeira é sempre problemática, pero ¿como será traducir *Tirano Banderas* de Valle Inclán ou *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante ó puro castelán de Valladolid, ou un relato de Carlo Emilio Gadda ó clásico e puro florentino normativo, ou *Finnegans Wake* de Joyce ó inglés da BBC? É dicir, reduci-la obra desorbitada ó exiguo espacio da antiga órbita central. ¿Se cadra atópase aí realmente a intraducibilidade total? Unha cuestión para que a mediten os afeccionados ás teorías da traducción e da traducibilidade

BIBLIOGRAFÍA

- BEAUGRANDE, Robert de, *Factors in a Theory of Poetic Translating*, Assen, Van Gorcum, 1978.
- ETKIND, Efim, *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'âge d'homme, 1982.
- FERRARI, Américo, "Théorie de la Traduction et Poésie", *Parallèles*, 4 (abril 1981).
- ISENBERG, Horst, "Cuestiones fundamentales de tipología textual", en *Linguística del texto*. Compilación de textos e bibliografía de Enrique Bernárdez, Madrid, Arco/Libros, 1987.
- JACOBSON, Roman, "Linguistique et poétique", en *Essais de linguistique générale*, París, Les Editions de Minuit, 1963.
- "La dominante", en *Questions de poétique*, París, 1973.
- KLOEPFER, Rolf, *Die Theorie der literarischen Übersetzung*, München, W. Fink Verlag, 1967.
- *Poetik und Linguistik*. München, W. Fink Verlag, 1975.
- MATTIOLI, Emilio, "La traduzione di poesia come problema teorico", en *La traduzione del testo poetico* (o. col.), ó cuidado de Franco Buffoni, Milán. Guerini e Associati, 1989.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique II*, París, Gallimard, 1973.
- NIDA, Eugene A. e TABER, Charles R., *The Theory and Practice of Translating*, Leiden, E.J. Brill, 1974.
- PAZ, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971.
- REIß, Katharina, *Texttyp und Übersetzungsmethode*, Heidelberg, Julius Groos Verlag, 1983.
- SANSONE, Giuseppe, "Traduzione metrica e traduzione ritmica", en *La traduzione del testo poetico*, op. cit.
- WERLICH, Egon, *Typologie der Texte*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1979.

