

XOGOS VERBAIS E TRADUCIÓN¹

Suzanne Jill Levine
Universidade de California

A forza impulsiva e compulsiva da linguaxe rexe sobre o humor verbal, levando ó falante a expresar o que está contido. Os xogos verbais descubren unha coincidencia, unha afinidade potencial, unha homonimia xa latente na lingua. Poñen o son por diante do significado, e aínda así apuntan a lazos semánticos agochados entre palabras. Namentres que os xogos verbais xorden de xeito espontáneo nas (e especialmente entre as) linguas, a suxestión de causalidade entre graza e desgraza, que medio se agocha e medio se revela, parece, de acordo con Walter Redfern, «o enxeño de asociar o disímil». Freud fíxonos ver que as chanzas sinalan algo censurado, que as conversacións xa preparadas e enxeñosas son a miúdo actos de vinganza. Os xogos verbais agochan (e daquela revelan) dor e, como Shakespeare probou, son gravemente graciosos; nós escudámonos neles para provocar alporizamento. *Crime and Puns*², título usado por Nabokov na súa tradución da súa propia novela *Despair* (1966), e engadido a *Three Trapped Tigers*³, non é unha chanza: os xogos verbais son castigos. A palabra *pun*⁴ evolucionou desde *pound*, que significaba «maltratar as palabras»: será que descubrimos aquí a etimoloxía do patronímico de Ezra?

Sócrates localizou a inestable polivalencia da linguaxe nas súas aporías, expoñendo o xeito en que palabras como *pharmakon* (que significa tanto “remedio” coma “veneno”) desafían a lóxica, subvertendo a nosa compracente dependencia nunha relación inerte entre palabra e idea, linguaxe e pensamento. Os xogos verbais e as palabras *portmanteau*⁵ expoñen como as palabras varían en significado de acordo co seu uso en xustaposición con outras palabras; os xogos revelan como as palabras fan o amor, como as conxugacións levan a copulacións. Fan emerxer unha duplicidade na linguaxe, pola que esta observa ideas pero tamén a si mesma, distraendo a nosa atención desde o obxecto ata a palabra. A destrución lúdica de linguaxe e significado

¹ Publicado orixinalmente en LEVINE, Suzanne J. *The Subversive Scribe. Translating Latin American Fiction*. Minnesota: Graywolf Press, 1991, p. 13-19. Tradución ó galego de Vanessa Silva Fernández.

² Nabokov xogaríaa aquí co título da tradución ó inglés da novela de Dostoievski *Crime e castigo: Crime and Punishment*.

³ Título da tradución ó inglés da novela de Cabrera Infante *Tres Tristes Tigres*, realizada pola propia Suzanne Jill Levine. [N. da T.]

⁴ Xogo verbal. [N. da T.]

⁵ Aquelas nas que se combinan o son e o significado doutras dúas, por exemplo, a inglesa *brunch* que une o almorzo (*breakfast*) e o xantar (*lunch*). [N. da T.]

nas obras de Nabokov e Cabrera Infante non supón unha herexía gratuíta: a linguaxe é case sempre unha traizón, unha tradución do obxecto que tenta e pretende recrear. A mitoloxía afirma que Satán perdeu a graza divina a causa dos seus xogos coas palabras sagradas de Deus, como Borges reivindica no seu malicioso artigo “A arte do abuso verbal”:

A partícula *el* foi despoxada do anxo Satanaël, o primoxénito rebelde de Deus [...] Sen ela, perdeu a súa coroa, esplendor e poderes proféticos.... Pola contra, os Cabalistas din que a semente do remoto Abraham era estéril ata que interpolaron no seu nome a letra *he*, que o fixo quen de procrear. (48)

A palabra omnipotente ten vida propia, máis alá do ben e o mal, de acordo con Nietzsche, outro moi dado ós xiros lingüísticos. «No comezo foi o xogo verbal», retrucaba Beckett en *Murphy*. Santo Agostiño foi quizais o primeiro en recoñecer ó forxador de palabras en Deus, que encarnou o Verbo no infante “sen fala” (*in+fans*) Xesús.

Un dos primeiros xogos verbais que Freud considera en *Wit and Its Relation to the Unconscious* é o acostumado “*traduttore, traditore*”, que significa “tradutor, traidor,” o clixé máis a miúdo usado nos debates sobre tradución e traizoado, por suposto, na súa propia tradución. Este xogo é o punto de encontro non só de dous significados senón tamén de dous procesos lingüísticos intimamente relacionados, o xogo de palabras e a tradución.

O xogo de palabras -unha identidade no son, unha semellanza na diferenza- obriga á tradutora a transgredir, a ser unha traidora. A tradución obriga á escritora/tradutora a desprazar o significado ou efecto orixinal cara a palabras que non son o termo orixinal: aparecen significados suplementarios, o foco da declaración orixinal é dalgunha forma eludido. *Traditore* empurra cara a *traduttore* no son, mais tira na dirección contraria no significado. A tradución aspira á fidelidade pero perpetra infidelidade. E porén, do mesmo xeito que cos xogos verbais, onde o acento cae sobre unha familiaridade descuberta de novo entre dous termos distantes, tamén unha boa tradución pescuda e acentúa os lazos comúns malia que escondidos, que poidan existir entre dúas linguas, dúas culturas, dous poemas, dous xogos verbais. Por medio do seu movemento sinónimo, a tradución tamén deixa ó descuberto a potencialidade do texto orixinal noutra lingua.

A tradutora de xogos verbais, unha xogantina cun oído musical, fai uso da súa lingua e as posibles asociacións desta coa lingua da que emana o xogo e, como aconsellaba Pound, selecciona a parte viva. As substitucións xogan cos sons e palabras inglesas e apróvéitanse da flexible morfoloxía do inglés, produto da adopción anglosaxona de palabras normandas e da latinización do crisol do inglés, que aumentou o seu volume de sinónimos e homónimos. A miúdo, acho que as substitucións reiteran maxicamente polo menos algunhas

das sensacións, ou sensacións relacionadas, do orixinal, creando inevitablemente outros significados avencellados.

O xeito máis radical de recuperar xogos verbais extraviados e outras “dislocucións” dislocadas foi denominado tradución “mimética” ou “icónica”; nela, como observa Paolo Valesio, as relacións morfofonémicas e sintácticas entre palabras en diferentes linguas son «privilexiadas a expensas das relacións léxicas e en contraste directo con elas». Nas traducións miméticas, como as de Catulo polos Zukovsky⁶, a semellanza fonética ten prioridade sobre a posible diferenza no significado. O significado orixinal é radicalmente alterado, mais tamén enriquecido. En *Three Trapped Tigers*, Cabrera Infante traduciu de xeito subversivo parte da canción popular cubana “Guantanamo”, un éxito nos anos sesenta nos Estados Unidos; o verso «yo soy un hombre sincero» (“eu son un home sincero”) traduciuo por «*I’m a man without a zero*»⁷, baseando a chanza en inglés na pronunciación indistinguible de *z* e *c* en Cuba. Como sempre, esta era unha broma seria, pois Cabrera Infante, durante tanto a escritura coma a tradución de *TTT*, estaba experimentando a súa ausencia de Cuba como un home sen patria. O autor levou esta chanza aínda máis lonxe, ata «*I’m a man without a Xerox copy*»⁸, introducindo a trivialidade técnica da nosa produción manuscrita.

Valesio argumenta que a tradución mimética fai explícito

o que ata certo punto está presente en toda tradución. Desmitifica esta ideoloxía da fidelidade... Sobre todo, ó mostrar o lonxe que se pode chegar metamorfoseando o contexto semántico dun texto, este tipo de tradución mostra que o propio texto no orixinal nunca é claro, e que queda sempre afastado de nós. (59)

A tradución mimética radicaliza a función hermenéutica da tradución; favorecendo os aspectos gráficos ou fonéticos das palabras de Catulo, os Zukovsky buscaron outros significados que foran suprimidos en traducións máis tradicionais, e trataron de alcanzar, ou, como sostén Paul Mann, tentaron de “facer familiar” a emoción que se transmitía na outra lingua. Sexa o que sexa o que pensemos deste experimento, quizais demasiado radical, a tradución mimética fainos ver que as prácticas tradutoras tradicionais revelan un medo con respecto ó alleo, unha necesidade de transformar o alleo no familiar. Recórdanos tamén que a tradución é un acto político e manipulador, que a lingua – sempre marcada pola cicatriz do seu contexto político e histórico – pode ser manipulada para censurar o alleo. A tradución mimética permite ó alleo entrar na lingua propia, obrigándonos a experimentar esa estranxeiría na

⁶Tradución na que colaboraron Celia e Louis Zukovsky (1969)

⁷Eu son un home sen cero. [N. da T.]

⁸Eu son un home sen fotocopia. [N. da T.]

nosa “propia” lingua; pero tamén cuestiona a posibilidade de que calquera tradución abonde ou sexa independente doutras traducións do mesmo orixinal.

A autoridade tradicional do orixinal sobre a tradución evitou, pola outra banda, que vísemos a tradución como unha continuación da relación, distante malia que interpretativa, do orixinal cunha rede implícita de referentes. A posibilidade milagrosa e a ocasional de recuperación de significado na tradución mimética xustifica a crenza mítica nunha posible fonte primixenia que sería a «confluencia de todas as linguas seculares» pero, ademais, coloca a orixinal e tradución nunha perspectiva interdependente e relativista. Traducir *Tres Tristes Tigres*, chea de xogos verbais, e a novela *Larva*, do escritor español Julián Ríos, tenme levado a crer na confluencia da tradución mimética e semántica: ámbolos dous “métodos” poden conxugarse ou alternarse acertadamente.

O “argumento” de *Larva* segue vagamente as aventuras dun Don Juan moderno no rebumbio londinense e as aventuras do español na terra dos xogos verbais. Do mesmo xeito que Juan Goytisolo, Ríos adoptou as innovacións máis transgresoras da ficción e poesía latinoamericanas contemporáneas para renovar a tradición da prosa española. “Larva”, o estado inmaturo dun insecto na súa metamorfose cara á maturidade, significa “máscara” etimoloxicamente (no latín moderno). Se Joyce explorou a polifonía do inglés na súa subversión irlandesa, a novela de Ríos explora a metamorfose do castelán como unha serie infinita de máscaras, unhas veces disfrazadas de inglés, outras como alemán, francés ou italiano. Dámonos de conta subitamente de cómo as linguas, coma as larvas, están nun perpetuo estado de metamorfose, de que evolucionan por medio dos erros de pronuncia e tradución. *Larva* existe unha tradución traizoeira que transmita a súa multiplicidade de linguas e sentidos, restablecendo o xogo de sons e significados que sorprenden o oído externo e interno do lector.

Nun autobús de Londres, un ancián levántase para baixar: «*se abalanza balanceándose*» – unha aliteración obvia que significa que o home se precipita cara adiante cambaleando de lado a lado. Ó traducir ó inglés, *balancing* foi unha asociación inmediata, polo que cun efecto mimético inventei *balanswaying*, un *portmanteau*⁹ (un dos moitos recursos de Joyce que se repiten en *Larva*) no que *swaying* evoca foneticamente *ceándose* (a terminación verbal do xerundio en español). A pesar de ser desprazado, o referente aparecía noutro lugar da oración: «*tripping downstairs as the bus took off, and balanswaying strangely toward the way out*». *Strangely* é outro máis dos *portmanteaux* encontrados, que substitúe por medio da metonimia ó orixinal *peligrosamente* (de *peligro* = *danger*; *grosamente* = *grotesquely*); neste caso *strange* é usado como sinónimo de grotesco. O máis importante é que o son

⁹ Neste caso, formado a partir dos verbos *to balance* (equilibrar) e *to sway* (balancear). [N. da T.]

convértese en significado: *balanswaying*, asociado ó significado orixinal, recrea a imaxe dese home maior tentando manter o equilibrio no autobús e deixa ver, ademais, como o texto actúa como balanza entre o inglés e o español nun libro que explora incesantemente as correspondencias espontáneas, malia que case anticipadas, entre linguas.

Unha vez máis, o exemplo máis famoso (ou infame) do transvasamento de xogos verbais dunha lingua cara a outra é probablemente a recreación italiana de “Anna Livia Plurabelle” por parte de James Joyce. Esta tradución, «unha completa reescritura, unha reelaboración tardía do orixinal», emerxeu das metamorfoses de texto e autor noutra lingua; Jacqueline Risset, no seu ensaio “Joyce Translates Joyce”¹⁰, escribe que «o principio creativo, a dinámica do texto, é transportada *dentro* da lingua da tradución» (10). Os xogos verbais de Joyce foron italianizados, os nomes chegaron a ser máis satíricos, máis explícitos, enriquecidos por múltiples xogos. Joyce respondía así ó que el experimentaba, no exilio, como a flexibilidade da nova lingua, desde o dialecto de Trieste que el e a súa familia aprenderon a falar ata a elevada linguaxe literaria de Dante. Sentiuse liberado pola inclusión da linguaxe falada dentro do literario, unha nova forma de falar e expresar emocións.

Os xogos de palabras e o exilio camiñan de man dada, e non só porque estes xiros a miúdo impliquen xogo entre linguas. A exiliada adquire unha visión obxectiva, “binaria” da súa lingua e cultura de adopción, a segunda lingua faulle decatarse dos mecanismos da linguaxe, tanto da propia coma da allea. Para Joyce, o italiano era “liberador” porque, ós seus oídos, aparecía como unha forma hedónica de escapar do inglés e de todo o seu aparato de censura. Para Julien Green, o escritor franco-americano, o francés era máis abstracto e o inglés máis concreto, e por iso dicía/escribía as cousas de xeito máis abrupto en inglés, precisamente porque o seu oído non nativo non era sensible dabondo ó peso connotativo das palabras. Para Cabrera Infante, o inglés, a lingua dos filmes e dos seus libros favoritos, converteuse nun xogue, un entretemento.

Se os xogos de palabras sinalan a imperfeccións da linguaxe e a opacidade das palabras, os nomes (particularmente aqueles que “significan” algo) dramatizan a imposibilidade, e a necesidade, da tradución. Os nomes na ficción, particularmente na ficción satírica e autorreflexiva, están ó servizo de funcións simbólicas: un substantivo común está a miúdo agochado nun nome propio. Traducir o nome destrúe a súa unicidade, porén, se non o traducimos non o comprendemos.

O título de Cabrera Infante *La habana para un infante difunto* – que se converteu en *Infante’s Inferno* en inglés – revela non só unha alusión á *Pavane pour une infante défunte* de Ravel, senón tamén o nome preferido do escritor, o nome que o anónimo narrador gaña na fin do libro cando (re)nace como un

¹⁰ Joyce traduce a Joyce. [N. da T.]

escritor. *Infante* tanto engana (el xa non é un infante sen fala) coma conduce a unha verdade secreta. O oído escoita o nome no título orixinal; na tradución chega a ser aínda máis explícito. Unha substitución “abusiva” como *Infante’s Inferno* atrae a atención cara ó xeito no que a novela de Cabrera Infante subverte o uso “normal” do seu nome, e atraendo a atención cara a esta clave, mantén o principio subversivo que producía o termo orixinal. En *Three Trapped Tigers*, o forxador de palabras Bustrófedon e os seus amigos xogan perpetuamente cos seus propios nomes e os doutros: un nome propio nunca abunda; cada novo nome é unha nova pegada cara á descuberta dunha identidade sempre evasiva.

Os títulos, coma os nomes, «preceden, flutúan sobre e seguen os seus corpos», nas palabras de Lucille Kerr. «Os títulos axúdannos a ler os textos, pero tamén son lidos por medio deles». Un título debería abrir ó lector a posibilidades, aconsella Eco, e non regulamentar as súas ideas. Os nomes, coma os títulos, son dalgún xeito enigmas que levan ó lector a emprender a viaxe do texto. Traducindo xogos de palabras, nomes e títulos precísase comunicar “palabras claves” sen lle pechar a porta a asociacións. Pero o escritor debe evitar aquelas rarezas que evocarían asociacións irrelevantes ou enleadas – especialmente no inglés, a lingua de mercadores e matemáticos dende a “purificación” executada pola Real Sociedade de Londres e gabada polo bispo Sprat. A tradución de termos claves dramatiza o fráxil equilibrio entre a apertura e a cerrazón que toda escritura debe manter.

O nome técnico para os xogos verbais é *paronomasia* “nomear ó carón”, que é o que toda escritura fai. A escritura non esta feita da realidade que describe, senón das palabras usadas ó nomear esa realidade. Describir o proceso de tradución de prosa podería ser unha tarefa infinita: daquela, botar a ollada atrás para ver cómo se traducen os xogos verbais e os nomes pode servir como un xeito emblemático para comprender non só o proceso tradutor senón tamén a escritura orixinal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MANN, P. 1986. “Translating Zukovsky’s Catullus”. En *Translation Review*. Vols.21-22, p. 3-9.
- REDFERN, W. 1984. *Puns*. Oxford: Basil Blackwell Pub., 1984.
- RISSET, J. 1984. “Joyce Translates Joyce”. En SHAFFER, E.S. (ed.) *Comparative Literature: An Annual Journal*. New York: Cambridge University Press. 1984, p. 6-11.
- VALESIO, P. 1976. “The Virtues of Traducement: Sketch of a Theory of Translation”. En *Semiotica*. Vol. 18:1.