

A ELOCUENCIA DO SILENCIO

María Cuquejo

Virginia Woolf (2004) *As ondas*. Vigo: Galaxia. Colección Clásicos Universais nº 5.

Que son eu? Son unha cousa pensante. Que é unha cousa pensante? É unha cousa que dubida, entende, concibe, afirma, nega, non quere e, tamén, que imaxina e sente.

Descartes, *Meditacións metafísicas*.

Descartes non leu *As ondas*. Sepáranos 290 anos e aínda así estas poucas liñas das *Meditacións metafísicas* son unha perfecta sinopse da novela de Virginia Woolf. Dende o racionalismo, as nocións de subxectividade e mente definen o individuo. A súa verdadeira esencia repousa nese monólogo interior e solitario que vai dándolle forma a todo o que o rodea e mais ao que lle vai sucedendo, de xeito que ese proceso paralelo o vai construíndo como persoa. O subxectivismo e mais a introspección, tal como os consideramos nos nosos días, teñen os seus alicerces no “cogito ergo sum” descartiano que vai poñer de relevo que o noso acceso tanto á verdade coma ao coñecemento son nocións psicolóxicas. Ambos os dous procesos mentais así entendidos son a base estruturadora de *As ondas*, obra na que, dende o silencio, se vai ir tecendo a realidade da ficción a partir da corrente de pensamento de varios individuos.

A novela de Virginia Woolf, aparecida en 1931, estrutúrase coma un xogo de espellos e superposicións que construído, na súa meirande parte, nun tempo presente e simultáneo co momento de expresión, vai levando ao lector polas diferentes horas dun día e, á par, polas vivencias e pensamentos que nos transmiten varias voces. A través do monólogo interior o lector convértese en testemuña, sen un narrador que o condicione ou dirixa, do fluír do pensamento de Bernard, Jinny, Louis, Susan, Neville e Rhoda.

Deste xeito, neste plano horizontal, estamos ante unha novela que reproduce dous discursos paralelos: o da natureza, o que a Woolf denomina “interludios líricos”, de pouca extensión e marcado na escrita con cursivas, abre cada un dos capítulos nos que poderíamos dividir a obra, de maneira que cada unha das partes do día coincide cos momentos da vida humana: abrente- infancia, maña-adolescencia, mediodía-madurez, etc. Nestes interludios consegue transmitirnos, mediante a descrición dunha serie de feitos atemporais que se repiten incansábeis día tras días, o discorrer da natureza. Os ritmos da vida

natural están enmarcados en todo momento polo son das ondas como se do punteiro dun reloxo se tratase:

“Ondas azuis, ondas verdes abríronse co movemento rápido dun abano sobre a beira” (27).

“As ondas resoaron coma tambores na beira, como guerreiros con turbantes, coma homes con turbante e envelanadas azagaias que, facendo xirar as armas no alto, avanzaban cara aos rabaños que pastaban, as brancas ovellas” (65).

“As ondas romperon na praia” (246).

Do mesmo xeito, este son rítmico das ondas está tamén moi presente no monólogo paralelo que desenvolven as voces, e así Louis identificará o bater do mar cunha ameaza que o segue implacábel ao longo de toda a súa vida, e que non é outro que o paso do tempo marcado polo son das ondas:

“—A besta pateaa. O elefante coa súa pata encadeada. Patea a grande besta da praia —dixo Louis” (12).

“Os paxaros voan, as flores danzan, pero eu sigo oíndo sempre o ruído xordo e tristeiro das ondas e a besta encadeada pateando na praia. Patea e pateaa” (51).

“Pero a encadeada besta pateaa e pateaa na beira do mar” (57).

Na tradución ao galego de determinadas construcións e frases resultou fundamental a nosa consideración previa da estrutura da obra, destes paralelismos e relacións entre as partes que van fiando a novela. Por exemplo, a oración “*The waves broke on the shore*” que pecha a novela ten en galego dúas posibilidades de tradución: “As ondas romperon na praia” ou “as ondas rompían na praia.” Escollemos a primeira fórmula porque consideramos que, efectivamente, as ondas funcionan como un indicador temporal nas vidas dos protagonistas, marcan o comezo e o final destas e, deste xeito, conxúganse co discurso final de Bernard —que funciona coma síntese de todos os monólogos da obra e lles dá coherencia— e forman parte del, de aí a escolla do pretérito.

Asemade, neste mesmo eixe horizontal, os discursos das seis voces van nos presentando a trama da novela. Non estamos antes seis personaxes diferenciados e ben definidos polas súas voces, senón que temos seis nomes que desenvolven un discurso común. Cada unha das partes está en función do todo e en moitas ocasións dilúense nunha soa voz como sucede neste resumo final que nos é fornecido por Bernard:

“(…) cando coñezo a un descoñecido e intento separar, aquí sobre esta mesa, aquilo que eu chamo “a miña vida”, non é sobre unha vida sobre o que ollo retrospectivamente, non son unha soa per-

soa, son moitas; a verdade é que non sei quen son: Jinny, Susan, Neville, Rhoda ou Louis, e tampouco sei como distinguir a miña vida das súas” (230-31).

Agás neste último capítulo do libro, no resto da narración, os monólogos succédense e entrecrúzanse a modo de composición musical. Preséntannos os diferentes planos duns mesmos feitos analizados por varios ollares que, á súa vez, van mudando de acordo co momento. Un dos centros arredor do que se constrúe a novela, a figura de Percival, só chega até nós a través dos outros, xa que en ningún momento toma a palabra.

Os monólogos caracterízanse por presentarnos un falso presente atemporal no que se contraponen os ritmos da vida cotiá e dos pequenos detalles —o tempo humano—, aos eternos períodos e cadencias que dominan o mundo da natureza e que producen unha fonda vertixe nos protagonistas ao seren conscientes do discorrer do tempo. Sinalabamos máis arriba que para Louis o paso do tempo vén marcado polo son das ondas que, implícito no seu discurso, ecoa coma un tictac; no caso de Bernard o tempo materialízase en forma de gota de auga que, coma nunha clepsidra, indica o imparábel discorrer do tempo:

“A gota que á noitiña se forma no teito da alma é redonda e multi-color. Pasou a mañá, fermosa; pasou a tarde, nun paseo” (70).

“—E o tempo —dixo Bernard— deixa caer a súa gota. Caee a gota que se formou no tellado da alma. No teito da miña mente, formándose, o tempo deixa caer a súa gota. (...) A caída da gota é o tempo concentrándose nun punto” (157).

Así pois, Virginia Woolf emprega múltiples estratexias diferentes para facernos sentir ese opresivo e implacábel paso do tempo: a posición do sol dependendo do momento do día, as gotas da clepsidra que se forman na alma, o bater das ondas, o canto dos paxaros que anuncian a hora coma o cuco dun reloxo, os labores do campo que nos indican a estación do ano, etc.

No que ten a ver coa translación das diferentes estruturas e formas presentes nestes monólogos tratamos en todo momento de inserilas ou achegalas o máis posíbel ao contexto cultural galego, de xeito que o texto resultante na nosa lingua presentase o menor número de “ruídos” que atrancasen a lectura do texto. Así por exemplo a forma *scullery* —*Cold water begins to run from the scullery tap*— que en inglés se corresponde cun pequeno cuarto ou división das cociñas das casas de campo que se emprega para lavar e gardar a louza e preparar algúns alimentos, decidimos traducila pola forma “lavadoiro” —“Na billa do lavadoiro comeza a correr a auga fría” (12)— que sería a forma dentro do acervo galego que máis se achega á orixinal inglesa. O mesmo sucede coa forma *censer* —*Here, Jinny, if we curl up close, we can sit*

under the canopy of the currant leaves and watch the censers swing— que en galego ten dúas traducións posíbeis: incensario ou botafumeiro, optamos por esta última porque a forma das grosellas efectivamente lembra a forma do botafumeiro: “Aquí, Jinny, se nos engruñamos xuntos, podemos sentar baixo o toldo das follas da groselleira e ollar o movemento dos botafumeiros” (21).

Outros casos similares de adecuación de construcións inglesas ao contexto galego serían, por exemplo, “Cada hora desentérrase algo deste enorme roscón de Reis” (67) —*Every hour something new is unburied in the great bran pie*— ou “Penso con maior desinterese agora ca cando era novo e non tiña outro remedio ca fozar con furia coma un cativo que fochica nunha rosca con sorpresa para descubrireme a min mesmo” (184) —*I think more disinterestedly than I could when I was young and must dig furiously like a child rummaging in a bran-pie to discover my self*— onde determinadas diversións infantís como extraer un regaliño do interior dunha torta (*bran pie*) ou dun recipiente cheo de serradura ou salvado (*bran tub*) optamos por traducilas por aquelas similares na nosa cultura.

Do mesmo xeito, decidimos asimilar ao galego determinadas formas ou expresións correntes no inglés e intraducíbeis á nosa lingua, que non presentan ningún problema de comprensión, pero que si achegan unha significación relevante na nosa lectura. Así por exemplo, “galeguizamos” a forma *coolie*, que fai referencia a un traballador nativo non cualificado que se contrataba para diferentes tarefas por un salario ínfimo nas diferentes colonias que o Imperio británico posuía no Extremo Oriente: “Xace nun catre, vendado, en Deus sabe que tórrido hospital da India, mentres uns culis de crequenas no chan axitan abanos” (131) —*He lies on a camp-bed, bandaged, in some hot Indian hospital while coolies squatted on the floor agitate those fans*—. Outro caso similar ao anterior é a forma italiana “madonna”, que asumimos para o galego baixo unha escrita “madona”, e que en inglés se emprega fronte á forma *virgin* cando se refiren a unha representación artística, ben pintura ben escultura, da Virxe. Esta situación é a que se dá nun dos monólogos de Bernard que nos transmite os seus pensamentos diante dun dos cadros, en concreto *Baco e Ariadna*, que penduran nas paredes da sala italiana da National Gallery: “Aquí hai santos e madonas azuis” (133) —*Here are saints and blue madonnas*.

Noutras ocasións, a prol de manter a coherencia, o sentido e mesmo o ritmo do orixinal na tradución, optamos pola creación en galego dun neoloxismo, como no caso de “obscénanse” en “Os troncos das árbores inchan, obscénanse de amantes” (183) —*The boles of the trees are swollen, are obscene with lovers*—, ou de “estatuéscas” en “As dobras da cortina quedaron estáticas, estauescas” (229) —*The folds of the curtain became still, statuesque*.

Se volvemos agora á estrutura de *As ondas* descubrimos que alén dun plano horizontal, o que levamos visto até o de agora, existe tamén un plano vertical no que asistimos a unha superposición de textos, imaxes e sons que

van dende a cita explícita, que pode levar mesmo a referencia ao autor e á obra, até o que poderíamos denominar, cita implícita, na que a autora vai fiando na trama diferentes textos sen que o lector, en moitos dos casos, sexa consciente do recurso. Á hora de realizar a nosa tradución optamos por indicar en nota, recolleitas no final do libro, tan só as citas explícitas. Con todo, as referencias implícitas son numerosísimas. Shelley, Catulo, Milton, Jonson, Shakespeare, Donne, etc. van superpoñéndose ao longo do texto e pasando mesmo desapercibidos formando parte de cada un dos monólogos. Así por exemplo, o constante “odio e amo” de Susan non deixa de ser máis que unha reescritura do *Odi et amo: quare id faciam, fotasse requiris/nescio, sed fieri sentio et excrucior* de Catulo:

“—Amo —dixo Susan— e odio. (...) Por máis que a miña nai aínda me teza calcetíns brancos e me cosa os baixos dos mandís e eu sexa unha cativa, amo e odio” (16).

“—Odiarei a todos aqueles que vexan os seus fallos. (...) Odio a Jinny porque me amosa que teño as mans encarnadas, as unllas mordidas. Amo con tal ferocidade que sinto morrer cando o obxec-to do meu amor me amosa cunha frase que pode fuxir” (113).

“—É amor amor, é xenreira —dixo Susan—” (117).

O mesmo sucede por exemplo en:

“Hai un caravel vermello neste floreiro. Unha soa flor namentres, sentados aquí, nós agardamos, pero agora é unha flor con sete partes, con moitos pétalos, vermella, moura, con brillos purpúreos, con follas ríxidas e tinxidas en prata: unha flor completa á cal cada ollar lle achega a súa contribución” (109).

onde ecoan os versos do poema de Woodsworth *We are seven*:

“Then did the little Maid reply
Seven boys and girls are we;
Two of us in the church-yard lie,
Beneath the church-yard tree.”

Tamén, e como parte deste proceso de reescritura, nos monólogos de Louis atopamos múltiples referencias a *A terra baldía* de T.S. Eliot onde o discurso deste personaxe de *As Ondas* vaise construíndo sobre o de Tiresias no poema de Eliot.

Así pois, este alto nivel de intertextualidade presente nestas páxinas de Virginia Woolf xunto co protagonismo da morte, auténtico alicerce de toda a obra, fan da novela unha elexía de elexías na que se reescribe a tradición literaria.

Por outra banda, establécese tamén un diálogo constante con outras artes coma a pintura -"Aquí están os cadros. Aquí están as frías madonas entre columnas. Deixemos que dean descanso á incesante actividade da miña visión mental, a vendada cabeza, os homes con cordas, de xeito que poida atopar debaixo algo non visual." (133)-, a música -"Un machado partiu o tronco ata a cerna; a cerna está quente. O son treme baixo a cortiza. "¡Ah!, berroulle a muller ao amante, asomada a unha fiestra en Venecia." (138)-, a escultura -"Pero ¿pode isto durar?, díxenme a min mesmo cando estabamos parados xunto ao león de Trafalgar Square, xunto ao león visto unha vez e para sempre." (152)- ou mesmo a arquitectura -"Hampton Court -dixo Bernard-Hampton Court. Ese é o lugar onde quedamos. Contemplade as chemineas vermellas, as cadradas ameas de Hampton Court" (179).

Tradicionalmente a crítica vén considerando *As ondas* como a máis escura das novelas da Woolf. Os diferentes xogos, planos, discursos paralelos e textos que a autora vai conxugando para tecer a súa obra obrigan o lector a un paciente traballo de debullo que na fin, ao rematar a lectura do libro, se ve amplamente recompensado. Do mesmo xeito, a tradución da obra ao galego foi unha angueira case de miniaturista que, a día de hoxe, tamén ten unha recompensa presentida: constatar que a nosa lingua é quen de acubillar a inmensa complexidade psicolóxica, estrutural e léxica desta magnífica obra de Virginia Woolf.