

TRAIZOAR A JEAN RHYS

Manuel Forcadela
Universidade de Vigo

RHYS, Jean (2007) *Ancho mar de argazo*. Tradución de Manuel Forcadela. Vigo: Xerais. 182 páx. ISBN 978-84-9782-528-3.

Partamos da idea de que todo texto literario é un consenso entre as tensións ideolóxicas da época en que foi escrito, e valoremos a posibilidade de incluír dentro desta afirmación os textos traducidos. A dimensión ideolóxica da (in)traducibilidade, do carácter de traducible ou non dun texto, debería ser valorada. É a tradución dun texto un mecanismo semiótico que obriga a redefinir, ao se integrar nel, o sistema que o acolle? Que así fose explicaría que haxa traducións imposibles (Sade en Afganistán; *Mein Kampf* en Israel) ou que, de producirse, levarían consigo a marca da adaptación a un modelo diferente de sociedade, xa que as condicións ideolóxicas que se deron durante a escrita e a publicación orixinal son agora redefinidas polas condicións que se dan durante a súa reescrita (tradución) e publicación secundaria. Non hai máis que viaxar un pouco ou simplemente falar con persoas de diferentes países para dármolos conta de que xeito tan distinto se comprenden obras que para uns son consideradas dentro do sublime nacional propio e para outros son simplemente alleas. O interese por Shakespeare é moi reducido fóra do marco anglosaxón e *Os Lusíadas* son amplamente ignorados fóra de Portugal, por non falarmos de Rosalía de Castro, Eduardo Pondal ou tantos outros autores pertencentes aos chamados sistemas minoritarios. E ningunha persoa interesada pola literatura restaría mérito algún aos autores ou obras mencionados. Un consenso internacional prodúcese escasamente nun número reducido de obras (Homero, Dante, Cervantes, Shakespeare...), as que Harold Bloom incluíu no *Canon Occidental*. E velaí que tamén o *Canon* se nos revela como texto de consenso entre as tensións ideolóxicas da época en que foi concebido, de maneira que cabería historiar o canon e as súas oscilacións, mesmo coma unha alternativa ou complemento á propia historia das literaturas. Antes da Xeración Nós, por citar un único exemplo, o canon do século XIX galego estaba integrado por catro autores: Rosalía, Pondal, Curros e Lamas Carvajal. Despois da Xeración Nós, Lamas Carvajal deixa de formar parte dese elenco de autores fundadores. As

páxinas da revista *Nós e A Nosa Terra* gardan as respostas aos posibles interrogantes. En calquera caso debe ficar claro que o nacional forma parte intrínseca da construción social das obras, dos autores e de todo canto dá forma ao complexo tecido diso que denominamos sistema literario. E repitamos ata o cansazo a afirmación de Pascale Casanova (2001: 54-62) de que «o capital simbólico literario se amorea de xeito nacional. *Et tout le reste c'est littérature*».

Unha segunda cuestión preambular, se todo acto de comunicación é irrepitible, tal e como poderíamos postular desde as posicións desenvolvidas pola pragmática, a posición do tradutor fundamentaríase no contrario. O tradutor afirma taxativamente que o acto comunicativo é repetible. Sen tal premisa a súa actividade redúcese a cero. Para o tradutor, dado un texto determinado, existe unha versión primordial, unha forma de comprender, e esa forma de comprender é o fundamento da súa versión do texto e, por tanto, da súa actividade. Este conflito entre tradución e irrepitibilidade acrecentaríase aínda máis no caso dos textos literarios. Se o texto é unha “máquina de significar”, tal e como repetiu, unha vez e outra, Derrida, a tradución é sempre puntual e momentánea, xamais definitiva, sempre posuída polo seu carácter epocal. O que nos levaría novamente á primeira das nosas afirmacións: o texto literario é sempre (mesmo tratándose de tradución) un consenso entre as tensións ideolóxicas da sociedade en que foi producido.

Digamos, por tanto, que unha cousa é *Wide Sargasso Sea*, a novela que Jean Rhys publicou en 1966, xeradora dunha amplísima bibliografía crítica, e outra, ben diferente, *Ancho Mar de Argazo*, a novela que eu mesmo como tradutor (e traídor) da anterior publiquei en Edicións Xerais de Galicia en 2007. Que á hora de facermos unha crítica da segunda nos remitamos á crítica feita sobre a primeira non deixa de ser unha argucia porque de feito se trata de dous obxectos semióticos ben diferentes. Non esquezamos que Gerard Genette inclúe a tradución dentro das súas coñecidas *transposicións*, de xeito que a considera un dos mecanismos produtores de literatura, isto é, unha das formas de *crear*. Non se trata aquí de vindicar o papel do tradutor en tanto que creador, senón de contemplar a tradución coma un dos mecanismos de *transposición* a través do cal se leva a cabo o palimpsesto incesante da literatura. Un pequeno exemplo: tomemos un texto orixinal traducido a outro idioma. Pasemos o texto traducido de novo para a lingua orixinal, sen termos en conta o texto inicial. Comparemos, agora, os dous textos, orixinal e retraducido. Un novo texto acaba de xurdir por máis que a ficción se manteña, en principio, invariable. De facermos isto varias veces, o texto, tanto ficción como dicción, remataría por ser totalmente irrecoñecible. En cada versión, en cada salto dun idioma a outro íríanse producindo transformacións que alterarían a fidelidade ao texto orixinal. Unha pregunta: en qué momento estaríamos en condicións de afirmar que o texto producido “xa” non é o texto orixinal?

Cando María Xosé Queizán, a directora da colección As Literatas, me propuxo traducir *Wide Sargasso Sea*, deslizou un comentario que cabía com-

prender quer como un encomio quer como unha crítica e que me deixou especialmente preocupado: “máis ca un tradutor o que se precisa é un estilista”. Isto quería dicir que a novela, na súa opinión, non ofrecía maiores dificultades para ser vertida a outro idioma, máxime cando xa existían versións en castelán e en portugués que me alixearían grandemente os problemas digamos “técnicos”, senón que a principal resistencia era a de producir un texto no que o galego literario estivese á altura do inglés literario orixinal. Dito con outras palabras, o estilo de Jean Rhys precisaba do meu estilo.

Mais velaí que xorde unha interrogante fundamental: cómo se traduce o estilo. Non está de máis dicir que o primeiro que deberíamos facer é definirmos que cousa é o “estilo”, antes de podermos falar sobre como se debe facer ou non a súa transposición. Digamos, de entrada, que se a literatura é un conxunto de tropos e de topos, o estilo encontraríase antes no ámbito dos tropos que no dos topos, terreo fertilizado antes para a estilística que para a tematoloxía. A percepción do “estilo” dunha obra literaria sería, por tanto, un exercicio indubidable de mestría, a capacidade para comprender os elementos epocais e resultantes dun exercicio de estética que constitúen en si mesmos un código especial que se sobrepon a outros códigos presentes na obra, a habelencia para descodificar os infinitos xogos de ecos e reverberacións que as palabras dun texto gardan con respecto aos textos consagrados ou non da súa propia tradición. Para dicilo en termos sausserianos, o estilo non pertencería tanto ao eixe sintagmático como ao paradigmático. A súa presenza faríase notar máis pola *absentia* que pola *praesentia*. O estilo falaría máis daquilo que está ausente no texto que do que está presente. Non me cabe, por tanto, máis que comprender o comentario da directora da colección como un eloxio, unha especie de pago por anticipado do traballo que me suxería facer.

Digamos, finalmente e para engadirmos máis complexidade ao asunto, que o estilo é intraducible. Son tantas esas complexidades semióticas das que falo e os ecos dialóxicos que xeran os tropos dentro da propia tradición literaria en que se inscribe un texto que a súa trasposición para outra tradición abre vías imposibles, vías que só pode resolver o tradutor en tanto que traidor ou, mellor dito, o que vén ser o mesmo, en tanto que creador. Digamos, por tanto, que o estilo non se traduce senón que se traspón. Onde había un estilo xorde outro estilo. E nada hai peor ca un texto traducido sen estilo. Por botarmos man dun pequeno exemplo, se traducísemos o *Dona do corpo delgado* de Alvaro Cunqueiro para o inglés poderíamos converter o seu título en algo así como *Slim Body Lady*. Esta tradución, sendo en principio coherente co significado literal das palabras, perdería algo que vai alén deste e que si cabería incluír dentro do que chamamos estilo. Cunqueiro está a citar, no título do seu poemario, un verso de Don Dinís de Portugal e, por tanto, este eco medievalizante, que tamén está presente na palabra Dona, evidencia o feito de que o seu libro sexa en parte vinculable ao movemento literario denominado neotrobadorismo. A tradución para o inglés podería suxerir un libro de estética corporal, un libro de dietética

feminina, un tratado sobre a anorexia, que sei eu, significados que o título de Cunqueiro non produce. A imposibilidade de trasladar todo o que unha declaración así significa na nosa tradición presentaríansenos diante dos ollos. E o mesmo acontecería coas outras opcións posibles: *Slender Body Lady*, *Thin Body Lady*, etc. Fosen cales fosen as palabras que eu procurase ningunha me outorgaría o mesmo abano de semioses posibles.

E máis sorprendente resultará a afirmación, que me vexo obrigado a dispor aquí, de que o peculiar estilo de Jean Rhys consiste xustamente en facer desaparecer do texto que escribe calquera trazo de autoría. A procura do seu estilo convértese, de entrada, nun asunto problemático. O manexo de narradores alternados para evitar que o lector poida pensar que a voz autorial se agocha por detrás do personaxe da muller protagonista non sería máis que un pequeno aspecto desta estratexia. Ademais, a focalización tende a ser obxectiva, fomentándose o contraste de pareceres entre os diferentes narradores, correspondentes a diferentes personaxes. A entrega do texto aos personaxes, de maneira que son estes os que escriben, sempre dentro de modelos auto-diexéticos, propios da escrita autobiográfica, o que sitúa a sombra do autor moi por fóra de calquera das peculiares afirmacións feitas polos personaxes. E, sobre todo, o silencio. Calquera que se interne na análise desta novela extraordinaria comprenderá que o fundamental da ficción está fora da dicción. Se dicción e ficción semellan ser, por definición, paralelas, na medida en que a primeira serve de vehículo á segunda, sendo o texto literario un signo que ten a dicción como significante e a ficción como significado, lendo a Jean Rhys comprendemos en que medida a ficción que constrúe coa súa novela só está suxerida polas palabras, mais completamente fóra destas. Por iso a novela non se deixa ler fragmentariamente ou por riba xa que as insinuacións duns son corroboradas polos silencios doutros; os delirios duns só son comprendidos como tales nas palabras doutros, etc.

De maneira que o estilista encontrábase perante o seu primeiro paradoxo, traducir un texto sen un único estilo ou, mellor dito, cun estilo espaxado entre moitos estilos. Mais esta non deixa de ser, igualmente, unha afirmación singular, xa que o estilo ausente do autor era substituído, en aparencia, polo estilo presente dos personaxes, na medida en que son os seus textos privados, as súas cartas, os seus monólogos, os seus pensamentos, os que constrúen o texto global da novela. O estilo da autora, digámolo de vez, aparecía filtrado a través dos estilos dos seus personaxes. O estilista enfrontábase, por tanto, non á tradución dun estilo senón de varios estilos, uns masculinos e outros femininos, uns brancos e outros negros, uns europeos e outros americanos, uns lúcidos e outros delirantes... e todos connotados “no fondo” por un nexo común, o nexo que era preciso apreixar logo de tan complexa deconstrución da novela. Porque alí “no fondo” estaba Jean Rhys, a brincar comigo, “traidor” da súa novela, mesmo como se a través do texto se chegase a producir un diálogo que iría alén das épocas (ela morta e eu vivo), e das fronteiras.

O exercicio desveloume, porén, que había unha consideración que facer con respecto ao estilo de Jean Rhys, un recurso que igualaría todos os seus personaxes, fose cal for a súa condición, e que definitivamente poderíamos atribuír á autora. Refírome á especial compracencia que a autora dispón sobre as secuencias descritivas, máxime se estas se centran nos elementos ornamentais da paisaxe, e tamén de interiores. Plantas, aromas, cores, mobles, achegan unha sensorialidade que é común a todos os personaxes, construíndo, por tanto, un fondo común, un pouso coincidente. Velai estaba realmente a voz de Rhys ou, cando menos, da súa fantasma. Vexamos un par de pequenos exemplos.

One morning soon after we arrived, the row of tall trees outside my window was covered with small pale flowers too fragile to resist the wind. They fell in a day, and looked like snow on the rough grass – snow with a faint sweet scent. Then they were blown away.

Unha mañá, pouco despois de que nós chegásemos, a ringleira de altas árbores que vía desde a miña ventá estaba cuberta con pequenas flores pálidas, demasiado fráxiles para resistir o vento. Caeron nun día, e semellaban como neve sobre herba dura. Neve cun débil aroma doce. Logo marcharon voando.

O texto está na voz do protagonista masculino e, con todo, non se distingue suficientemente daqueles outros textos dispostos na voz da protagonista feminina que leva a cabo especulacións de índole semellante.

There is a window high up – you cannot see out of it. My bed had doors but they have been taken away. There is not much else in the room. Her bed, a black press, the table in the middle and two black chairs carved with fruit and flowers. They have high backs and no arms.

Hai unha xanela alta pola que non podes ver fóra. A miña cama estaba nunha alcova con portas pero quitáronas. Non hai moito máis no cuarto. A súa cama, un armario negro, a mesa que está no medio e dúas cadeiras negras con froitas e flores talladas. Teñen espaleiras altas pero non teñen brazos.

Sendo dous personaxes antagónicos, sumidos nun conflito irresoluble, o certo é que parecen ter un mesmo focalizador, isto é, un mesmo corpo empregado para a percepción sensorial da realidade circundante. O primeiro é un home sensato, intelixente, que afronta a realidade das Antillas coa fascinación do europeo chegado a escenarios exóticos. A segunda é unha muller entolecida, furtada ao seu espazo natal e recluída agora nunha casa da vella Inglaterra. Sendo os seus discursos e as súas temáticas ben diferentes, o certo é que a cadencia do seu falar, a forma de estruturar as frases, de construír os parágrafos,

de dispor sobre o texto a cadencia dos seus sentidos dando conta do real, é coincidente. Aínda que os focalizadores ficcionais son diferentes, o focalizador real emerxe con signos análogos, que lle outorgan un equilibrio ao conxunto. Velaí está Jean Rhys ou, cando menos, a presenza fantasmática dunha entidade corporal que bota man da súa vista, do seu olfacto, dos seus oídos..., para darnos conta dunha acción mental que logo atribúe aos seus personaxes.

Unha vez que a miña tradución foi publicada, xerou dúas opinións enfrontadas. Desde as páxinas de *A Nosa Terra* alguén disparou dardos envelenados de (creo eu) falsa erudición, considerando en termos moi ofensivos o meu humilde traballo de estilista e traidor. Desde as páxinas do *Faro das Letras*, (07/06/2007) Marga Romero considerou a tradución formidable e por completo condigna coa categoría da novela. Calquera que cotexe o texto orixinal e a miña “traizón” comprenderá que o meu dominio da lingua inglesa, sen ser eu un especialista, era abondo para afrontar o reto disposto pola editora. Mais tamén comprenderá en que medida a escrita de Jean Rhys se converte desde o mesmo inicio na escrita de Manuel Forcadela.

Ademais está a época. De considerarmos o momento histórico en que a novela foi escrita e de chegarmos a percibir en que medida no estilo da autora están presentes necesariamente elementos desa época, daquela poderíamos optar por levar a cabo a tradución botando man do galego desa época, de maneira que a antigüidade léxico-semántica presente na obra orixinal, e perceptible para o lector en lingua inglesa, coincidise coa antigüidade perceptible polo lector da tradución en lingua galega. Nin que dicir ten que as peculiares condicións da historia social do galego e da historia da súa normalización e normativización converterían esta tarefa en algo pouco menos que imposible. Así que os condicionantes da nosa diglosia e da nosa anormalidade lingüística tamén pairan sobre o produto final, mesmo coma un dos principais aspectos que deben ser reelaborados no exercicio de construción do “estilo”.

Cabía, por tanto, a posibilidade (obviamente rexeitada por min) de asimilar o estilo da novela, publicada en 1966, ao estilo dos escritores galegos que por esa altura estaban a innovar, tal e como Jean Rhys estaba a facer na novela anglosaxona, dentro da tradición literaria nosa. De maneira que cabería traducir *Wide Sargasso Sea* en clave Nova Narrativa Galega, mesmo botando man das peculiaridades do galego literario da época, o que dificilmente chegaría a ser comprendido polos lectores ou críticos, que considerarían deficiente o meu dominio da lingua galega, toda vez que o texto aparecería inzado de “intres”, “nembargantes”, “vegadas”, etc. Mais resulta evidente que a nosa percepción do que é o Modernismo Hispánico está na base, poño por caso, da maneira, do “estilo” ao que tentaríamos achegar calquera obra de principios de século proveniente dunha tradición europea. Iso é o que nos fascina cando lemos a Joyce traducido por Dámaso Alonso. A poderosa presenza do estilo dun dos grandes poetas do 27 traspondo, xamais traducindo, o estilo do autor anglosaxón moderno por excelencia.

Se aceptamos a afirmación barthesiana de que o texto non responde senón que pregunta, daquela comprenderemos que a novela de Jean Rhys máis que dar respostas a unha complexa situación social e política derivada da independencia das Antillas o que formula son interrogantes que, sendo pertinentes de xeito inmediato para un determinado tempo e lugar, tamén o son para todo tempo e lugar. Sendo locais son globais. Sendo epocais son eternas. Porque a abstracción desas vidas convértese en mito: vidas exemplares e memorables, vidas para ser lembradas e convertidas en obxecto de reflexión, vidas semellantes ás nosas. Porque os interrogantes do ser humano sobre a súa identidade, a complexidade de vivirmos en sociedade, as débedas que temos que saldar co pasado, a nosa responsabilidade co futuro, están presentes aquí. Pero, por máis que estas preguntas sexan eternas e poidan ser dispostas tanto agora como antes, tamén é certo que a enunciación destas preguntas ten unha substancia epocal, tanto na súa formulación orixinal como na súa versión traducida. Dúas linguas, dous momentos da historia, dous sistemas literarios.

Se reparamos no dito pola crítica arredor das condicións en que o texto orixinal foi publicado encontraremos de novo con varias ideas xa apuntadas: o contraste entre Europa e América ou, mesmo, entre África levada a América e Europa; entre a Francia e a Inglaterra coloniais; entre o mundo dos negros e o dos brancos; entre o dos homes e o das mulleres; entre os ricos e os pobres... Os seres humanos somos sempre onde e cando. O tempo e o lugar condicionan por completo a nosa identidade. O feito de que a novela se convertese nun dos obxectos de reflexión predilectos do modelo de crítica neocolonial é un dos seus valores engadidos. Se queremos comprender este modelo de discurso crítico dependemos en grande medida das ficcións sobre as que se asenta, os textos que contribuíron a enxendralo. Non en van unha novela tan sen “estilo” só podía ser unha novela esencialista, unha novela na que a preponderancia da ficción sobre a dicción, como eu mesmo escribín no pequeno prólogo introdutorio, era indicio deste obxectivo fundamentalmente filosófico. América inaugura o seu discurso, un discurso emancipado, un discurso propio. E América serve como metáfora, igualmente, dos novos discursos: o da negritude, o do proletariado, o da feminidade... A América que se emancipa é o vidro que engarrafa a modernidade. Un cristal que transparenta o contraste entre a racionalidade e o delirio ou, alén diso, na medida en que a protagonista é unha tola fechada nun enorme caserón inglés a lembrar a súa mocidade nas Antillas, a razón que envolve todo delirio.

A análise das condicións en que a novela se traduce obrigaríanos a outro modelo de discurso, unha colección de orientación feminista de novelas clásicas da literatura universal escritas por mulleres e traducidas para o galego. Como resulta evidente, as posibilidades e demandas funcionais do texto son claramente diferentes nunha e noutra circunstancia.

E *Ancho Mar de Argazo* significa agora a existencia dun mercado de lectores e, sobre todo, de lectoras en lingua galega disposto a dar conta dos textos

da literatura universal que contribuíron a conformar o que denominamos modernidade e, mesmo, posmodernidade. E fóra do emprego da palabra mercado, tan condicionante da análise, a existencia, igualmente, dunha sociedade interesada en acadar para a súa lingua a consideración de lingua de cultura universal, capaz de comprender calquera discurso en calquera outra lingua. E, alén diso, do emprego da lingua galega para levarmos a cabo un diálogo, semellante ao que Jean Rhys estableceu no momento de publicar a súa novela, que se institúe como un dos debates clave no mundo contemporáneo.