

**O TEXTO COMO
RESISTENCIA, CORPO E
RUÍNA: A TRADUÇÃO E O
POEMA**

Chus Pato

[doi:10.17075/tucmeg.2015.014](https://doi.org/10.17075/tucmeg.2015.014)

Cando nos achegamos ao célebre texto de Walter Benjamin *Die Aufgabe des Übersetzters* (1923), traducido ao galego como *O cometido de quen traduce* (2007), no que o autor expón as súas ideas sobre a tradución, a sorpresa inicial pode ser grande e podemos mesmo quedar suspensas na plenitude do desconcerto. Estas son as primeiras palabras do ensaio: «En ningures resulta fecundo para o coñecemento dunha obra de arte ou forma artística ter en conta a quen a recibe» (2007: 85). E máis adiante, «pois nestas [as obras de arte ou formas artísticas] non se precisa máis ca presupor a existencia e a natureza do ser humano coma tal» (2007: 85). E o parágrafo primeiro remata: «Porque ningún poema está destinado a quen le, ningún cadro a quen observa, ningunha sinfonía ao auditorio» (2007: 85).

Paul de Man (1990), na última das seis conferencias Messenger pronunciadas na Universidade de Cornell en 1983 recolle este desconcerto e escribe sobre o lixeiro pánico que tales afirmacións causarían en Constanza, é dicir, no ámbito do que se coñece como a Teoría da Recepción, que concede ao lector un amplísimo papel e que xulgaría as palabras de Benjamin esencialistas e prekantianas. Acto seguido Paul de Man pregúntase: que di Benjamin? Que di no senso máis inmediato posíbel?

Das precedentes afirmacións de Benjamin deduzo dúas proposicións; segundo as súas palabras, existe algo así como a natureza do ser humano coma tal e a esta natureza diríxese o poema e, en xeral, calquera obra de arte. En consecuencia, un poema e, en xeral, calquera obra de arte debe responder ou inscribir na súa cerna, na súa posibilidade, no seu ditado esta natureza que se define como humana, de aí que non se dirixa a ningún lector ou lectora en particular, senón máis ben a aquilo que nos define como tales e que é en consecuencia anónimo, o poema non se dirixe a alguén concreto senón a unha xeneralidade, a xeneralidade da especie coma tal.

Categoricamente Benjamin (2007: 85) continúa: «A súa natureza fundamental (a do poema, etc.) non é a de comunicar nin a de manifestar algo» e deduce que as malas traducións son aquelas que tratan de comunicar, comunicar algo que evidentemente non forma parte da natureza fundamental dun poema ou transmitir o que se considera inaprensíbel ou enigmático nun poema.

«A tradución é unha forma», insiste o noso autor (2007: 85), e para apreixala cómpre remitirse ao orixinal. Traducir sería serlle fiel a esta lei que un orixinal leva canda si. Benjamin conclúe «Se a tradución é unha forma, a traducibilidade ten que ser parte da natureza fundamental de certas obras» (2007: 85).

Unha tradución nada significa, nada para un orixinal. Con todo e dado que o orixinal leva canda si esta posibilidade, a tradución e o orixinal viven unidos por un vencello vital. Cómpre engadir que por vida o noso autor entende a Historia e desde esta comprende o que adoitamos chamar natureza e, mesmo, os procesos inorgánicos.

A tradución encárgase da Historia dun orixinal. Nese senso, desdobra o orixinal, anovándoo e traéndoo desde o momento da súa escritura, o seu pasado, cara ao presente, un presente que pon en relación as linguas. Esta relación consiste en que as linguas non son alleas as unhas ás outras, pola contra atópanse emparentadas naquilo que queren dicir.

Que as linguas estean emparentadas non significa que se asemellen, do mesmo xeito que nas familias non todos teñen que se parecer os uns aos outros. Benjamin fai fincapé precisamente no que as diferencia e, así, distingue na intención do tido en mente a maneira de telo en mente e faino mediante as palabras «Brot» e «pain», ou sexa, entre o alemán e o francés. Aínda que a palabra «pan» sexa a mesma en galego e en castelán, a maneira de ter a palabra na mente dunha galega e dunha andaluza nunca estarán emparentadas polo seu parecido senón xustamente pola súa diferenza. De por parte, esta maneira de ter en mente unha lingua atópase en mudanza continua e así a tradución, ao se facer cargo do parentesco entre os idiomas —é dicir, ao se facer cargo da súa diferenza, do que é alleo entre as linguas—, asume de vez esta mudanza anovando e alterando o orixinal.

Benjamin non dubida en afirmar que o núcleo esencial dunha tradución é tratar con aquilo que á súa vez non é traducíbel.

Nos parágrafos que seguen explicita as diferenzas entre o labor dun/dunha poeta e o dun/dunha tradutora, non me deterei de momento nesta cuestión, pero seguirei anotando as características da tradución; a diferenza do poema, a tradución non se dirixe ao corazón (sentimentos, emocións, etc.) dunha lingua senón que está sempre fóra, enfronte dela; en definitiva, unha tradución non trata co sentido senón só cos aspectos lingüísticos dunha lingua, non trata con aquilo que desexamos dicir senón co que as palabras din realmente, abrindo o tema sobre a liberdade e a fidelidade de quen traduce.

Desde o punto de vista benxaminiano, os conceptos tradicionais de reprodución do sentido e literalidade, tanto das palabras coma da estrutura sintáctica, non só son diverxentes senón que deben ser superados. A súa proposta é a seguinte (cito e a cita será fragmentada e aínda así longa): «Como os anacos dun vaso roto que, para se deixaren recompor, precisan adaptase no

máis mínimo detalle mais sen exactitude absoluta, así a tradución ten que prescindir da intención de comunicar algo, e en moi grande medida, do sentido [...] en canto ao sentido, a lingua da tradución pode e, até mesmo, ten que se distender, para non facer soar a súa *intentio* como reprodución do sentido, senón como harmonía [...] A verdadeira tradución é translúcida, non oculta o orixinal, non lle tapa a luz, mais deixa caer aínda con máis plenitude a pura lingua sobre o orixinal, como se estivese fortalecida polo seu propio medio» (2007: 99; cursivas no orixinal).

A fidelidade ao orixinal é entendida non como reprodución do sentido, nin como literalidade, nin como comunicación, senón como unha fidelidade dentro da liberdade da evolución da lingua. Benjamin expresa esta fidelidade como unha forma de contacto que remite á que se produce entre a tanxente e o círculo: «así a tradución toca de xeito fugaz e só nese punto infinitamente miúdo ao orixinal, para seguir pola súa mellor traxectoria, segundo a lei da fidelidade dentro da liberdade da evolución da lingua» (2007: 101). Quen, por exemplo, traduce do chinés ao galego, non debería galeguizar o chinés senón achinesar o galego, é dicir, ampliar e afondar a lingua propia por medio da estranxeira.

Por economía non realizarei unha lectura como a que veño de facer co texto da sexta conferencia Messenger de Paul de Man, pero quen estea interesado/a pode sempre ir a ela, non se sentirá defraudado. O que farei será resumir as características que segundo Paul de Man (1990), Benjamin dá para unha tradución. Serían as seguintes: traducir supón a existencia dun orixinal; supón a definición dun fracaso, a tradución nunca pode o que pode un orixinal; o/a tradutora trata só cos elementos lingüísticos (retórica, gramática, etc.), nunca co significado. Unha tradución nunca é mimética, non pode ser copiada (un/unha tradutora non pode ter epígonos/as); un tradutor ao igual que un filósofo ou un teórico da literatura está «atrapado» nun xesto irónico que desequilibra a estabilidade do orixinal (parábese ou ironía); e, finalmente, a tradución canoniza o orixinal, amosa que este, desde sempre, estivo desarticulado. Borra o orixinal ao poñer de manifesto que desde sempre estivo borrado (morto).

Benjamin, ao longo de todo o seu texto, distingue coidadosamente o traballo do/da poeta daquel que realiza o/a tradutora. Pero o noso autor refírese a un tipo de poeta que funda a súa creación nunha política suturada ao mito ou á función relixiosa, sagrada, da lingua poética, e non daqueloutro/a que escribe partindo do presuposto que di «a idea do poema é a prosa» (Benjamin 2006: 101),⁹¹ é dicir, a sobriedade, é dicir, a non exclusión do logos, do pensamento; e non porque o primeiro tipo de poeta pertenza ao pasado, este tipo de poeta existe e seguirá existindo até a fin dos tempos, esa fin que acontece en cada instante e pola que coma un mínimo raio de luz se nos achega o mesías, a intensidade que

⁹¹ Todas as traducións ao galego son da autora a non ser que se indique o contrario.

é redención para o creado. Redención en Benjamin pero tamén en Eduardo Pondal e para os e as fillas da nazón de Breogán.

Esquezcamos por un intre este primeiro tipo de poeta para centrarnos naquel que vencella a súa escrita á idea da prosa. A miña hipótese é que para este segundo tipo o traballo poético é exactamente igual ao labor do/a tradutora e o poema tería xa que logo as mesmas características que unha tradución.

Este poeta nos seus textos non establecería co significado extralingüístico ningunha relación. Relacionaríase só cos aspectos non miméticos do idioma (tropos, gramática, etc.). O seu texto nunca sería unha copia do orixinal. O seu texto desequilibraría o seu orixinal. Amosaría que o orixinal está desde sempre desarticulado. Borraría o orixinal ao descubrir que este desde sempre estivo borrado. Fracasaría sempre xa que o poema nunca podería o que pode o orixinal.

E chegados a este punto, a pregunta que corresponde é: que é o orixinal dun poema? Existen múltiples xeitos de contestar a esta pregunta. Hoxe e aquí escollerei a seguinte: o orixinal dun poema, que rexeita a sutura co mito, sería a imposíbel harmonía (conxunción) entre tropo e significado (entre os elementos puramente lingüísticos da lingua, elementos «non humanos» e a intención, o querer dicir humano); entre o querer dicir e o que din realmente as palabras.

O orixinal sería esa dor lingüística que nos corta o alento: cando nunha pequena embarcación, e no territorio dos Kanien’Kehá:Ka (o pobo do sílex) da liga dos Iroquois, remontabamos o San Lorenzo e nos cruzamos cos cargueiros da Canada Steamship Lines, e soubemos que en ningún idioma poderíamos dicir a conmoción do corpo.

Sabemos, sabémolo desde Aristóteles, que somos aquela especie terrestre que non posúe voz, no mesmo senso que un paxaro canta ou un asno ornea. A nosa é aquela voz animal negada, borrada, morta, que foi transformada nesa prótese que denominamos lingua articulada. A voz nosa, que é xa a voz dun ou de varios idiomas, descoñece o inmediato, descoñece a «naturalidade», é unha voz construída, unha voz aprendida. Con esta voz dicimos o mundo, dicimos todo aquilo que queremos dicir e tamén todo aquilo que as palabras din por nós, xa que as palabras, o idioma, é iso que sempre nos precede, que sempre vai por diante, que se nos adianta e nunca logramos dominar nin apreixar. Esa voz nosa nunca está en harmonía con ningún idioma, non está nivelada, non coincide. Hai entre esa voz e o idioma que pronuncia unha sorte de atraso case imperceptíbel, como cando en conferencia falamos con alguén doutro continente, de América ou de Australia.

As linguas de consenso, as linguas da razón instrumental, as linguas mercadoría, saturando a banda auditiva de balbordo, son as encargadas de que non poidamos escoitar ese atraso que xa é en por si case imperceptíbel, case inaudíbel, e que non é senón a pegada dun dos maiores esforzos que toda

criatura pertencente á nosa especie tivo que facer para nacer a un idioma e que consiste en aprender a falar.

Ese atraso, esa non coincidencia «natural» entre a voz da mamífera que somos e a lingua articulada dun idioma sería o orixinal dun poema. De tal xeito que un poema sería aquel texto que dicindo o mundo, calquera aspecto do mundo, non importa cal, celebra, pon de manifesto, amosa a imposíbel concordancia entre o corpo e o corpo das palabras; a imposibilidade das palabras para dicir a conmoción dese extenso que é a alma e que coincide e se ancora punto por punto en cada mínima porción dunha carne, sendo só o extenso, os corpos, o espazo, e dentro deles —e por eles marcado— o tempo.

Un poema sería a memoria, a conmemoración, a lembranza dese atraso entre o corpo da mamífera e o corpo das palabras que a mamífera tivo que aprender para nacer ao que a través da lingua denominamos civilización, cultura, como queirades.

Un poema é sempre pobre se se mide coa vida, esa vida que é unha das ribeiras do seu orixinal, é unha pausa, un atraso que por un instante separa a vida de si mesma, esguizando os sentidos desde un impropio vértice corpóreo, ese separarse non é outro que a cesura, o ton axial do que falaba Hölderlin, e é un acceso ao intelecto. Un poema indica, en contra do que se adoita dicir, a desconexión entre melodía e sentido.

Desfonda o idioma, desfonda a vida e non o fai nin para ti, nin para min, senón para ninguén, é dicir para calquera e desde ese calquera, para ti, para nosoutros, para elas, para calquera nome de persoa, séndolle indiferente, é dicir, sen discernimento, o nome.

O poema nunca poderá dicir a conmoción do corpo fronte ao real do mundo, esa conmoción esgaza, rompe e destrúe o orixinal e disemínase en milleiros de restos; deses restos, desas ruínas componse o poema.

Volvo á cita de Benjamin: «Coma os anacos dun vaso roto que, para se deixaren recompor, precisan adaptarse no máis mínimo detalle *mais sen exactitude absoluta*» (2007: 99; cursivas miñas). Con eses restos o poema compón o seu texto. Un texto que sempre fracasa, nunca pode o que o orixinal pode, e de vez canonízao, xa que o poema é a única posibilidade de dicir o que nel se di, amosando que, desde sempre, estivo desarticulado. Borra o orixinal ao poñer de manifesto que estivo desde sempre borrado, morto. Nese senso o poema é unha vida logo da vida, un fantasma, que funde a súa raíz na fantasía, ou sexa, na extensión ilimitada do sensíbel, dos corpos.

Esa conmoción, esa imposíbel concordancia non pode ser suxeitada baixo ningunha ligadura. De aí que o poema, como quixo Friedrich Schlegel, sexa un discurso republicano, isto é, sen soberano. De aí que, como escribe Benjamin, «ningún poema está destinado a quen le, ningún cadro a quen observa, ningunha sinfonía ao auditorio» (2007: 85), a non ser, claro está, que o poema continúe

suturado a estruturas míticas ou/e relixiosas, que en plena sintonía coas linguas do consenso instrumental engaiolan os nosos ouvidos cunha sempre falsa harmonía e inmediatez entre a clave sónica e o significado no seu trato con calquera tipo de política teolóxica.

Resiste o poema como resiste unha punta de sílex, unha machada biface ou as taboñas de escritura caldea. Resiste porque os/as poetas traballan co material máis resistente do idioma. Resiste porque un poema é o resto dunha destrución. Porque é un fragmento de idioma que se sitúa no lugar do que foi destruído ou do que nunca aconteceu (pode posicionarse na pel dunha fraga, dos defuntos, dos espectros que roldan a escritura, da verdade, do amor, da xustiza, das utopías), e trae iso que non está de novo cara a un. Resiste como resisten os restos, as ruínas. Resiste porque nunca é mimese senón testemuña e un implante de futuro. Un poema resiste e resiste por definición. Resiste contra a lingua de consenso, contra a palabra mito, contra a palabra que é mimese, representación do que está fóra da palabra e é sempre lingua de poder. Resiste contra a teoloxía política, contra o trono e o altar e é sen soberano, sen banda que a suxeite, fóra de banda, fóra de estado, fóra de bandeira.

Resiste porque amosa a imposible coincidencia entre a serie sónica (canto) e o senso (concepto). Resiste porque amosa a imposible harmonía entre o tropo e o significado, porque amosa a imposibilidade que ten un tropo de mimetizar o corte, a marca ensanguentada no corpo. Resiste porque a poesía apréndese de cor, *par coeur*, de memoria. Unha cousa é ter lembranzas, outra distinta é ter memoria. Aprender de cor é gravar os nomes na memoria, os nomes desvencellados do seu significado, tal e como os aprende a meniña que aínda non sabe falar. Aprender de cor é tratar non cos significados, é tratar só ecos aspectos lingüísticos dun idioma, aqueles, xa o dixeran, que non son só de humanos. O que doe na memoria son os nomes, o que doe na memoria é lingüístico (iso, lingüístico, que che corta o alento). O que doe é o nome que aprendido de memoria é sobrio e volve unha e outra vez o *rittornello*, a idea do poema é a prosa. Un poema resiste porque o significado non pode esgotalo. Resiste porque o poema é un fóra de arquivo. Porque no poema sucede o que nunca sucedeu o que nunca vai suceder e sucede sempre no poema. Resiste porque no poema sucede o imposible.

Un tradutor, ao igual que un filósofo ou un teórico da literatura, ao igual que un poeta engadiría eu, está «atrapado» nun xesto irónico que desequilibra a estabilidade do orixinal, escribe Paul de Man (1990) na xa citada conferencia. Non podo estenderme sobre esta cuestión, só dicir que se cadra o que agacha a catacrese (o ollo do furacán, o rostro da montaña) do ourizo cacho derridiá sexa a parábese, a agudeza, a ironía no sentido no que foi definida por Schlegel. Unha cousa é o que queremos dicir, outra o que as palabras din e as palabras

sempre nos preceden. Interrupción, pois, non nun punto do discurso, senón na totalidade do discurso.

A este respecto dúas citas de Paul de Man (1996: 266), do seu ensaio *The Concept of Irony*:

Dito caos non é o que a interpretación tradicional desta pasaxe considerou como belo e irracional pero simétrico de vez. É, segundo as propias palabras de Schlegel [...] «erro, loucura e estupidez». A lingua auténtica é a lingua da loucura, do erro, da estupidez (*Bouvard et Pécuchet*, se se quere [...]) E é tal cousa porque esta lingua auténtica é unha simple entidade semiótica, aberta á radical arbitrariedade de calquera sistema de signos e, como tal, quen de circular, pero que como tal é, de vez pouco fiábel. [...] e estamos referíndonos ao libre xogo do significante.

De Man tamén escribe: «A ironía é a negación radical, que, sen embargo, revela como tal, mediante a ruína da obra, o absoluto cara ao que a obra progresa» (1996: 259).

Para un, para unha poeta sería este un dos abismos a navegar, saber que a lingua do poema linda, non pode deixar de lindar coa lingua da loucura, do erro, da estupidez xa que a lingua poética ao igual que a da loucura, a do erro e a do amor «é unha simple entidade semiótica, aberta á radical arbitrariedade de calquera sistema de signos e, como tal, quen de circular, pero que como tal é, de vez pouco fiábel» (1996: 256).

Se cadra, a outra faciana dese abismo non sexa outra que a da saudade infinita da harmonía entre *mélos* e pensamento, que as palabras do poema digan directamente, e sen borralo, o mundo.

Así o expresa Hölderlin no poema «Pan e viño»: «así é o home; cando o ben está ao seu alcance e é un deus/quen o colma de dons, non o ve nin o admite./Debe sufrir todo isto, previamente; entón nomeará o que máis ama,/entón abrollaran palabras, como flores» (2002: 171). Pasados máis de dous séculos María do Cebreiro escribe: «Pero como facer/que as palabras se abran/coma follas?». E contesta no mesmo poema: «Se o soubésemos, penso/que non escribiríamos.»

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, WALTER (2007): «“Die o Aufgabe cometido des de Übersetzers quen traduce” von de Walter Benjamin», Trad. Burghard Baltrusch/Xoán Manuel Garrido Vilariño/Silvia Montero Küpper, *Viceversa*, 13, 79-103.
- BENJAMIN, WALTER (2006): «El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán», Ed. R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, Trad. A. Brotons Muñoz, *Obra completa*, libro I, vol. 1, Abada, Madrid.
- MAN, PAUL DE (1990): «Conclusiones: “La tarea del traductor” de Walter Benjamin», *La resistencia a la teoría*, Trad. Elena Elorriaga / Oriol Francés, Madrid, Visor, 115-163.
- MAN, PAUL DE (1996): «El concepto de la ironía», *La ideología estética*, trad. Manuel Asensi e Mabel Richart, Madrid, Cátedra, 231-260.
- HÖLDERLIN, FRIEDRICH (2002): «Pan y vino», en *Antología bilingüe*, Trad. Federico Bermúdez-Cañete, Madrid, Catédra, 171.

WEBGRAFÍA

- CEBREIRO, MARÍA DO, «Poesía erótica», *A queima* <http://www.fronterad.com/?q=nube-habitada-maria-do-cebreiro> [Último acceso: maio 2015]