

A TRADUCIÓN AO ITALIANO DE *XA VAI O GRIFÓN NO VENTO* DE ALFREDO CONDE

Giuseppe Tavani

Universidade “La Sapienza” de Roma

Como ben saben tódolos que se ocupan de tradución, a bibliografía sobre os problemas relativos á acción e ao proceso que integran o traslado dun texto determinado dun sistema expresivo a outro é desmesuradamente rica; e creo que moi poucos, para non dicir ningún daqueles que se encararon con eses problemas —sobre todo os que practican a tradución— poderían afirmar ter máis ca un coñecemento superficial da maior parte dos libros e dos ensaios que se escribiron sobre o asunto. Incluso porque case que tódalas achegas que se publicaron nos últimos cincuenta anos son de carácter esencialmente teórico, obras de autores que nunca, ou case nunca, se confrontaron practicamente coas dificultades reais dunha operación complicada e delicada: a adaptación dun enunciado, concibido nun determinado ámbito lingüístico-cultural, para outra dimensión expresiva, máis ou menos diferente da de orixe, no intento de *traspor a distancia* que as separa e facer comprensible ao destinatario B o enunciado elaborado para o destinatario A. Non chegarei a afirmar rotundamente, como fai Faucherau no seu *Traduire en collaboration*¹, que «Les théories sur la traduction sont généralement produites par ceux qui l’ont peu pratiquée», mais non podo deixar de insistir en que, contra calquera teorización, a experiencia de laboratorio, a actividade práctica, os esforzos para vencer a resistencia que os textos —calquera texto— opoñen ás tentativas do tradutor, suxiren que cada texto é un individuo diferente de tódolos demais e que unha teoría da tradución que poida abarcar tódalas continxencias textuais, contextuais e paratextuais conxecturables —ou tamén nada mais que as efectivamente comprobadas— resultaría inútil por ser demasiado abstracta a causa da súa excesiva xeneralidade.

Así e todo, a inutilidade das teorizacións non implica unha análoga inutilidade dalgunhas consideracións metodolóxicas sobre o proceso de tradución e sobre o resultado dese proceso. A primeira desas consideracións é que a operación de traducir prevé dúas actividades distintas máis intimamente relacionadas unha coa outra, tanto que a insuficiencia de calquera das dúas compromete irreparabilmente a calidade do resultado final: a comprensión do texto de partida e a súa reprodución no texto de destino. A situa-

¹ «Encrages», 4-5, p. 35.

ción complícase evidentemente cando o texto que pretendemos traducir é unha obra literaria, é dicir, cando a lingua do enunciado de orixe non é soamente de tipo denotativo, mais implica connotacións estilístico-culturais que esixen no tradutor non só unha competencia lexica e morfo-sintáctica xenérica, senón tamén e sobre todo un coñecemento profundo do autor desa obra, da súa personalidade, da súa maneira de escribir, dos seus hábitos expresivos, das cargas semánticas peculiares que distinguen o seu uso de palabras e construcións comúns, ademais do emprego de idiolectos específicos do produtor do texto, do seu ambiente, da súa xeración, da súa época. E canto maior é a distancia xeográfica, lingüística, cultural que separa o tradutor do autor, tanto maiores serán as dificultades que o primeiro encontrará para salvala: dificultades que, aínda no caso de que esa distancia non sexa moi grande, esixen por parte do tradutor unha considerable competencia nos dous ámbitos lingüístico-culturais e unha boa capacidade de entrar en simbiose coa obra que traduce e co seu autor. É claro que traducir para o italiano de hoxe unha obra chinesa da época Ming supón unha cantidade de obstáculos case que insuperables, ou polo menos moi arduos de superar; pero tamén no caso dunha cantiga de Joan Airas, a súa transposición a unha modalidade expresiva moderna estilisticamente eficaz, é dicir, capaz de lle suxerir ao lector de hoxe unha sensación análoga á que producía no oínte do século XIII, pode presentar problemas de orde semántica, sintáctica e rítmica que non será doado resolver: problemas menos graves se a linguaxe de destino é o galego ou o portugués modernos, máis complexos no caso do italiano ou do francés, e aínda peor cando se trata do alemán ou do ruso.

A coordinación entre os dous momentos clave da faena do tradutor —a comprensión do texto de partida e a súa reprodución no texto de destino— resulta en calquera caso moi complexa: harmonizalos debería teoricamente ser imposible; en efecto, a teoría lingüística dinos que o traslado dun enunciado dun sistema a outro (da escrita á oralidade e da oralidade á escrita —incluso o paso dunha obra literaria á representación teatral, radiofónica ou televisiva—, e igualmente dunha área lingüístico-cultural a outra diferente) comporta un decrecemento de tensión ou de potencia, unha perda entrópica determinada pola dispersión desa cantidade de tensión ou de potencia, que só ás veces —en casos moi particulares— pode ser parcialmente compensada pola adquisición de elementos subrepticios alleos ao enunciado orixinal, e que o tradutor considerou útil introducir para remediar (parcialmente, claro) as consecuencias negativas desa perda, mais que mudan irremediabilmente o tecido estilístico e expresivo do texto de partida, e fan do texto de chegada outro texto. É unha situación, esta última, que se presenta en toda a súa magnitude no caso de poetas traducidos por poetas ou de escritores traducidos por escritores, mais que se manifesta tamén cando o tradutor non é un escritor *ex-professo* e fai todo o posible para manterse fiel ao modelo.

Na imposibilidade teórica de conciliar as dúas esixencias da comprensión e da reprodución, e na necesidade práctica de facelo, consiste o aspecto paradoxal da tradución: un labor impracticable pero indispensable. Sen as traducións, as obras literarias, ou mellor, tódolos produtos do enxeño humano, quedarían confinados na área lingüístico-cultural e no período histórico no cal foron concibidos e elaborados, e nós non teríamos a posibilidade de gozar dos poemas, das novelas, dos ensaios, das pezas dramáticas xeradas en linguas diferente da nosa ou das poucas (ou moitas) estranxeiras que coñecemos en grao suficiente para apreciar os matices máis sutís. Pero as traducións nunca serán capaces de nos transmitir as mesmas emocións cós orixinais: e esta é outra manifestación do paradoxo ao que aludía antes. A perda entrópica é inevitable porque dous enunciados que din a mesma cousa nunca o dirán das mesma maneira; talvez pague a pena lembrar a anécdota referida a Tolstoi: a unha dama que lle pedía un resumo do argumento de Ana Kariénina, o grande escritor respondeu que se el tivese que contar a historia de Ana, tería que repetir palabra por palabra o que tiña escrito na novela. Unha proba aínda máis contundente dánola a autotradución: cando un autor traduce un enunciado seu da lingua na cal o escribiu (lingua A) para outra lingua que lle é tan familiar coma a primeira (lingua B), na realidade el escribe outro enunciado que reproduce só parcialmente o primitivo; é diferente non só a lingua, senón tamén o sistema cultural no ámbito do cal foi concibido ese enunciado e que está sempre intimamente vinculado coa lingua; e mudan a semantividade das palabras, a expresividade, o estilo, as alusións contextuais, os xogos de palabras, as referencias á vida cotiá, todo un conxunto de elementos subxacentes que fan do enunciado orixinal un obxecto intrasferible, polo menos na súa totalidade.

Nestas condicións, cal pode e debe ser a actitude do tradutor en fronte da obra literaria —porque é este, e non un texto calquera, o obxecto que nos interesa aquí— en fronte, dicía, da obra literaria que se propón verter nun recipiente distinto daquel para o cal foi pensada e elaborada? Eu non teño receitas persoais que propoñer, mais apenas unhas suxestións que semellarán —temo— banais por ser tan obvias. A única regra xeral da que se debe valer o tradutor é a da fidelidade ao seu modelo: mais o respecto ao orixinal non implica absolutamente unha adhesión pedestre, porque traducir palabra por palabra pode dar resultados ridículos. Ese respecto debe entenderse máis ben como capacidade de reler o texto cos ollos do autor, para descubrir e seguir tódolos itinerarios de sentido por el trazados, sen facerlle dicir o que el non dixo ou non quixo dicir mais descubriendo todo o que se oculta tras do que el efectivamente dixo e que polo tanto é parte esencial, constitutiva do seu elaborado. Corolario ineludible desta regra é que o ollar do tradutor non reenvíe a si mesmo, ou, noutras palabras, que a imaxe que se reflicte no espello da tradución non sexa a do tradutor senón sempre e en calquera caso a do autor.

Canto ás suxestións que me arriscaría a propoñer, a primeira podería ser a de considerar o labor do tradutor como un intento de interpretación —unha das interpretacións posibles— dunha partitura: tendo en conta a necesidade de ser o máis fiel posible ao modelo, mais ao mesmo tempo a de ofrecer ao lector unha reprodución aceptable e lexible dese modelo —é dicir, de evitar os dous extremos, ambos negativos, dunha excesiva «nacionalización» ou dunha tamén excesiva adhesión ao texto de partida—, tendo en conta, dicía, esas dúas esixencias básicas de calquera transposición, o tradutor debe ter consciencia de que a súa non é “a tradución”, senón soamente “unha tradución”. Quero dicir que o tradutor debería comportarse como un director de orquestra, que le a partitura escrita e a transforma nunha actuación musical, atribuíndo a cada instrumento ou grupo de instrumentos a función, o tempo, o volume que el xulga máis conveniente para o mellor resultado harmónico. E como o director de orquestra sabe que a súa non é senón unha das execucións posibles, o tradutor debe saber que a que está facendo é apenas unha das versións posibles: os dous, o director e o tradutor, intentan interpretar coa maior fidelidade o orixinal, mais nin o director pretenderá reproducir unha sinfonía de Mozart ou de Beethoven exactamente como a imaxinaron e a executaron os dous compositores, nin o tradutor de Shakespeare ou de Dante pensará que conseguiu dicir noutra lingua exactamente o que eles dixeron na propia. Os dous interpretan e executan unha partitura —musical nun caso, lingüístico-cultural noutro—: cando o autor se expresa nunha linguaxe diferente daquela que o oínte/lector está en condicións de percibir (a notación musical ou unha lingua estranxeira), eles propóñense como intermediarios entre os dous. A comparación coa tarefa do director de orquestra permite engadir que, do mesmo xeito que este lles ofrece aos oíntes unha das posibles execucións dunha sinfonía ou dun concerto —a súa persoal interpretación da peza, necesariamente diferente de todas as outras—, o tradutor preséntalles aos lectores unha das posibles versións da novela ou do poema, que será tamén a súa persoal interpretación da obra: como non hai dúas execucións musicais idénticas, non hai dúas traducións perfectamente iguais, aínda que ambas teñan os mesmos requisitos de fidelidade ao modelo e de perspicuidade artística. A discriminación polo tanto non afectará a dúas execucións ou a dúas traducións de boa calidade, que interpretan correctamente o mesmo modelo con matices diferentes, senón separa as boas das ruíns. O verdadeiro problema non é traducir, senón traducir ben, darlle ao lector «segundo» a posibilidade de gozar da lectura dunha maneira polo menos análoga á que tivo o lector «primeiro» —visto que unha perfecta paridade de «dereitos» nunca será atinxíble.

En relación coas traducións ruíns, tiven persoalmente, na miña mocidade, varias experiencias pasivas que afectaban ás lecturas de autores como Dostoevski, Tolstoi, Turgenev, Lermontov, Leskov: nos anos trinta e corenta do século pasado en Italia non había tradutores do ruso, e as obras deses auto-

res traducíanse ao italiano a partir de traducións francesas, feitas en xeral por inmigrantes rusos que ademais non coñecían moi ben o francés. Deixo á vosa imaxinación cales poderían ser os resultados: lémbrome aínda hoxe da frustración que experimentei cando, aos dezoito anos, intentei ler *Pais e fillos* de Turgeniev nunha desas traducións, publicada por unha editorial prestixiosa como a Mondadori: despois das primeiras dez páxinas, botei o libro no lixo, desesperado porque o que estaba alá escrito non tiña ningún sentido e porque mercalo me custara os ollos da cara. E nunca máis volvíñ ler esa novela: demostración esta de canto as re-traducións poden prexudicar a difusión da cultura. E aínda, na historia cultural italiana do século XIX, hai o caso dunha retradución que se tornou famosísima: a da *Ilíada* vertida ao italiano por Vincenzo Monti. Monti non sabía grego e a súa era unha retradución de varias traducións latinas, mais a pesar diso tivo un grande éxito, e aínda na miña mocidade o texto de Homero que se estudaba nos liceos era o de Monti; só nos últimos decenios foi cando apareceron versións directas, e Monti pasou a ser cualificado como «il traduttore dei traduttori d’Omero», o tradutor dos tradutores de Homero.

Pero, con respecto a este asunto, paréceme interesante engadir unhas reflexións persoais sobre unha categoría especial da retradución: quero referirme á autotradución, é dicir á tradución, feita polo propio autor, a unha lingua diferente da súa, e que en efecto non sería clasificable como verdadeira retradución, posto que representa máis ben unha modalidade «outra» da obra orixinal, coa cal comparte a paternidade e a dignidade da escrita, mais que aínda é, como calquera tradución, un obxecto literario diferente do texto de partida. Esas reflexións atinxen á miña experiencia persoal como tradutor de Alfredo Conde.

No momento en que, despois de ler —e quedar fascinado pola lectura— *Xa vai o Griffon no vento*, falei co autor dunha posible tradución ao italiano dese fantástico libro, e a amabilidade de Alfredo ofreceume un exemplar da súa tradución da novela ao castelán, eu pensei de inmediato que se me presentaba unha oportunidade extraordinaria para confrontar, coa axuda do propio autor, os meus escasos coñecementos do idioma galego. Daquela eu era apenas un aprendiz no oficio de galeguista, e ter a posibilidade de verificar a exactitude das miñas interpretacións —cotexando o texto galego cunha versión que para min nese momento era lingüísticamente máis accesible—, pareceume moi útil, e polo tanto dispúxenme a traballar contemporaneamente sobre as dúas versións, o orixinal galego e a tradución castelá que, sendo da autoría do propio Alfredo, era para min tamén un orixinal.

Pero, logo despois das primeiras páxinas, tiven que desistir, porque non soamente a lingua da versión castelá resultaba menos sintética, menos suxestivamente alusiva que a da versión galega, senón tamén porque o estilo orixinal de Alfredo —alén de ser moi connotado— amosa unha «galeguidade», se me admiten a expresión, que en parte se perde na forma castelá,

como é inevitable en calquera xénero de traslado, que é sempre unha adaptación ás expectativas do lector estranxeiro e ás potencialidades da lingua «outra». E visto que tamén na transposición ao meu idioma había de esvaerse, aquí non menos inevitablemente, algo dese compoñente esencial da novela, decidín evitar o uso dese filtro adicional entre o autor e o lector italiano e intentar, na medida do posible, reproducir directamente ese recendo especial que se manifesta na narración e que chamei, non sei se acertadamente, «galeguidade».

Hai que puntualizar que a miña escolla non implicaba ningún xuízo de valor respecto á autotradución de Alfredo: se eu non lese antes o orixinal galego, esa versión daríame sen dúbida, se non as mesmas, polo menos sensacións análogas ás que me deu aquel, e eu —descoñecendo o orixinal— non repararía na menor carga suxestiva do texto castelán, como sen dúbida non repararon nesa diferenza os lectores casteláns. Debo admitir, en efecto, que eu mesmo, cando anos máis tarde —lonxe do influxo de *Xa vai o Griffon no vento*— lin *El Griffon* na edición de Edhasa, a lectura resultoume moi agradable, como sempre cando leo a Alfredo: pero volveume axiña o desexo de reler a novela na forma primitiva, e a verdade é que corroborei a miña preferencia polo texto galego.

Mais a «galeguidade» á que me refería antes non sempre resulta fácil pasala a outra lingua. O primeiro problema que se me presentou cando empecei a traducir a novela de Alfredo Conde, foi o do título: *Xa vai o Griffon no vento* ten unha forza semántico-evocativa que nin *El Griffon* nin *Il Grifone* teñen. Pero, como encontrar unha solución que mantivese a vixencia poética do título galego —que é un heptasílabo feminino— e que significase máis ou menos o que o autor quixo suxerir ao elaboralo? Eu tiña pensado nun epígrafe —un hendecasílabo— como *E se ne va il Grifone nel vento*, eventualmente precedido por puntos suspensivos, e referido —así o entendín eu— á historia daquel Sieur Griffon que o protagonista nunca chegará a escribir: mais o editor non aceptou a proposta. E a tradución italiana titulouse, e titúlase, *Il Grifone*, coa perda de calquera relación inmediata e concreta co contido da novela, exactamente como no caso da versión castelá.

Non é doado facer outros exemplos relativos a esa dilución da atmosfera na que actúan os personaxes do orixinal galego: son máis ben sensacións case que impalpables, que se perciben na lectura, mais que no momento de explicitalas e describilas resultan dificilmente dicibles, se non é a través de perífrases e circunloquios demasiado longos. Limitareime a mencionar algúns segmentos textuais onde Alfredo, ao traducirse, muda, varía, transforma o texto galego, sexa por motivos lingüísticos determinados polas diferenzas estruturais dos dous idiomas, sexa por unha vontade aclaratoria cara ao lector alóglota ou cara a si mesmo, sexa por motivos estilísticos ou aínda porque si, porque a novela é súa e el ten o dereito de escribila como quere,

ou —como di nunha nota á versión castelá (p. 133)— «La novela también es para quien la trabaja, ¡que caray!».

Sen querer suscitar as reaccións de Alfredo, permítome sinalar algúns exemplos que por un lado ilustran a tendencia (e o dereito) do autor a intervir na forma e na substancia da súa obra —cando a traduce el directamente a outra lingua— e polo outro xustifican a miña escolla de cinguirme ao orixinal galego cando as dúas versións non coinciden. Os primeiros afectan a casos en que a versión castelá explícita —para reforzalos— sintagmas sintéticos (cito na orde os textos galego, castelán e italiano):

1...aquela historia do Griffon que lle abouraba na cabeza... (p. 14)

...aquella historia del Griffon que **estaba de forma harto continuada importunándole** en la cabeza... (p. 17)

...quella storia del grifone che gli martellava in testa... (p. 8);

2...el teimaba por fuxir das sensacións producto acaso do viño...que lle pousaba no ceo da boca un abraio indescifrable, como de ostra mediterránea... (p. 13)

...nuestro hombre insistía de forma sistemática en huir de las sensaciones que, producto acaso del vino...se le posaban en el cielo de la boca: un asombro indescifrable **relacionado, no se sabe cómo, con** la ostra mediterránea... (p. 15-16)

...lui si ostinava a sfuggire alle sensazioni prodotte probabilmente dal vino...che gli infondeva nel palato un'emozione indecifrabile, come di ostrica mediterranea... (p. 6)

Ás veces, as glosas que Alfredo introduce no seu texto castelán adquiren a consistencia dunha verdadeira reescrita, Un exemplo apenas:

- Había que convocar a alguén. // Pasara o tempo de louva-lo viño... (p. 13)

- Era preciso que al menos alguien fuese convocado **y ya podía valer cualquiera. Y lo hizo, a pesar de todo, contra todo pronóstico, en razón de que la humana mente es así de impredecible, así de ignorada la capacidad de su esfuerzo, así de desmesurada su ansia. Y convocó la historia y a quien desde ella lo llamaba, porque** había pasado el tiempo de alabar el vino... (p. 17)

E hai tamén pasaxes en que a glosa positiva do autor se combina coa glosa negativa do tipógrafo, creando unha certa confusión, como na p. 305 onde o texto castelán di:

Entra en Compostela a la hora del crepúsculo vespertino, por la Porta da Pena, **después de larga cabalgada**, de la que surge el relincho de la yegua amiga **que ventó de inmediato la presencia de su amo**.(p. 305)

É evidente que o «relincho de la yegua» non pode surxir da «cabalgada», e en efecto aquí o tipógrafo omitiu a frase correspondente do orixinal «e apéase do cabalo diante da porta da corte, da que xorde o rinchar da besta amiga» (p. 224).

Esta pequena mostra de exemplos de autotradución nas que o autor exerce o seu dereito a modificar e ata a reescribir o seu texto, non quere obviamente soar a crítica, mais entende exclusivamente chamar a atención sobre a imposibilidade dunha absoluta fidelidade ao texto de partida, ata no caso de autotradución, e sobre o dereito do tradutor de escoller, entre os posibles orixinais, o que máis convén ás súas esixencias, ou que —segundo a súa opinión— corresponde máis á personalidade do autor e á expectativa do lector B.

Outro aspecto paradoxal implícito no proceso de tradución é a fragilidade e a precariedade do resultado: o obxecto «tradución», o produto que sae da estilográfica, da esferográfica, da máquina de escribir ou do ordenador de quen vai trasladando, ou xa acabou de trasladar, un texto dun sistema lingüístico-cultural a outro —mesmo no caso máis favorable para o tradutor, é dicir, cando os dous sistemas son pouco diferenciados— ese produto ten unha consistencia fráxil, no sentido que a súa capacidade de reproducir o modelo depende dun elemento extremadamente variable coma a competencia lingüística do tradutor en ámbolos sistemas non soamente dende o punto de vista semántico e expresivo como tamén cultural. É coñecido o exemplo citado por Jean-René Ladmiral², sobre un non ben identificado xeneral Staff que, na versión francesa dun libro publicado nos Estados Unidos sobre a revolución soviética, semellaba ter o don da ubicuidade, porque aparecía contemporaneamente ao lado de Stalin como unha importante personalidade bolchevique, ligado aos socialistas polacos que preparaban a loita contra os bolcheviques e un dos máis altos graos da xerarquía militar alemá. O misterio resolveuse grazas ao control feito sobre o orixinal, onde o xeneral Staff é na realidade o «general Staff», é dicir, o estado maior do exército dos respectivos países. Infelizmente, o caso do xeneral Staff non é a excepción que confirma unha regra, senón que é a regra á que obedece a maior parte das traducións: a da incompetencia —parcial ou total— do tradutor; como no caso dun tradutor italiano que, vertendo unha novela francesa, rendeu a expresión cariñosa «Mon chou, mon petit chou» coa expresión hortícola «Cavoluccio, cavoluccio mio», equivalente máis ou menos a «Miña col, miña pequena col», reve-

²J.-R. Ladmiral, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979, pp. 93-94; reimpresión anastática, Paris, Gallimard, 1994, ib.

lando unha competencia botánica superior á competencia lingüística. Mais sería doado multiplicar os exemplos das faltas, das incorreccións, das equivocacións que salfiren moitas traducións, e que provocaron e provocan a reacción dos que sosteñen a tese da imposibilidade da tradución, desde Joaquim Du Bellay ata Georges Mounin, coa pintoresca comparación que fai Benedetto Croce, cando afirma que dar a ler unha tradución sería como «dar a un amante outra muller a cambio da que el ama: unha muller equivalente ou moi parecida; mais o amante ama a outra e non as súas equivalencias»³. Pero hoxe non nos interesan as teorías sobre a imposibilidade de traducir, visto que —a pesar desa imposibilidade— se continúa a traducir, e porque a tradución é unha actividade humana universal, de tódolos espazos xeográficos e de tódalas épocas: imitando a Dióxenes, que contra a negación por parte dos elates probaba a existencia do movemento meténdose a andar, pódese afirmar que traducir é posible porque sempre se traduciu, e porque todos nós que nos encontramos aquí hai anos que practicamos a tradución. Diferente é o problema das más traducións: sabido é que non todas as traducións son excelentes, e que moitas son francamente indecorosas; mais nun simposio sobre a tradución, alén de dar por descontado que traducir é posible, é evidente que se fala soamente das boas.

Máis grave é a cuestión da precariedade. Mentres que as obras literarias obxecto de tradución manteñen intacta a súa valencia artística ao longo dos anos e ás veces ao longo dos séculos, as traducións envellecen, mesmo as máis perfectas, porque a obra de arte —alén de ser universal— é tamén atemporal, é dicir, é considerada válida prescindindo da época na que foi concibida, elaborada, publicada. É verdade que algúns poemas, algunhas novelas, algunhas pezas dramáticas (ou, do mesmo modo, musicais, pictóricas, esculturais, arquitectónicas) poden experimentar períodos de latencia, dunha menor atención da crítica e dos lectores, mais en calquera caso trátase de obnubilacións parciais e temporais: parciais, porque mesmo nas fases de maior latencia sempre haberá alguén —crítico ou lector— que se lembre da obra aparentemente esquecida; temporais porque despois dun ciclo máis ou menos longo de latencia —dunha latencia debida a unha modificación do gusto— esa obra sae da súa latencia e volve ocupar o espazo que lle corresponde no panorama universal das letras e das artes. Por exemplo, houbo na historia literaria épocas de case que completa latencia da *Divina Commedia*, que nos últimos decenios deu paso a un renovado interese pola obra de Dante, certificado pola publicación de numerosos ensaios e artigos nas revistas científicas e na prensa periódica, dunha edición crítica que é a primeira na historia —feita polo saudoso colega e amigo Giorgio Petrocchi, o maior dantista do último medio século— e dunha cantidade impresionantemente de traducións aos máis diferentes idiomas: traducións entre as que paga a

³ Cit. por G. Mounin, *Les belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955, p. 25.

pena mencionar especialmente —pola súa excepcional calidade— as dúas feitas por Darío Xohan Cabana ao galego e por Vasco Graça Moura ao portugués. E o que se dixo do Dante podería repetirse —aínda que con matices diferentes— para Homero, os trobadores e os trobeiros, o Arcipreste de Hita e Camões, Shakespeare e Cunqueiro, as obras dos cales tornaron a convir ao gusto de hoxe despois de anos, ou decenios e ás veces séculos de indiferenza. Tamén autores moi frecuentados nos anos trinta do século pasado e actualmente fóra de moda como Balzac ou Zola, o Manzoni poeta e dramaturgo ou o Foscolo prosador, Leskov ou Lermontov ou mesmo Turgeniev e Pushkin e o seu grande poema *Evgenij Onegin*, Hölderlin e Hauptmann, Bécquer e Alarcón, tamén estes autores —dicía— que hoxe están confinados nas antoloxías escolares, un día —acabada a latencia— volverán sen dúbida a ocupar de novo o sitio que merecen na historia literaria e na atención dos lectores, como produtores de obras mestras da literatura universal.

Pola contra, con respecto ás traducións, non hai período de latencia: as traducións envellecen e desaparecen. Non entendo referirme a versións moi antigas, que soamente teñen valor como documento cando o tradutor foi un grande escritor: por exemplo, a tradución ao italiano de *A Sentimental Journey* de Laurence Sterne, feita por Ugo Foscolo hai dous séculos, resulta de lectura moi difícil para un italiano de hoxe, e desde este punto de vista a de Foscolo é sen dúbida unha tradución envellecida: así e todo, como espécime de prosa foscoliana, é dicir, considerada como un texto de autor, esa tradución mantén todo o valor que en xeral se lles atribúe ás obras clásicas dunha literatura, neste caso a italiana; e no momento en que a prosa do noso escritor, actualmente relegada nas antoloxías escolares, estea novamente de moda, tamén a súa tradución da “viaxe sentimental” de Yorick coñecerá un novo momento de auge: entrementes, e a pesar da súa vellez, temos que rexistar que dela saíu en decembro do ano pasado unha elegante edición publicada pola Universidade IULM de Milán e que nunha antoloxía electrónica que se publicou recentemente esa tradución é aínda a única proposta á fruición dos lectores. Mais é evidente que non tódalas traducións antigas e envellecidas gozan da mesma consideración: a maior parte delas, e diría case que todas, son substituídas por novas versións lingüisticamente e estilisticamente máis axustadas aos gustos e aos hábitos do lector, sempre que os editores xulguen conveniente reeditar a obra obxecto de tradución. Este é o aspecto máis paradoxal da tradución: mentres que o orixinal, por exemplo *A Sentimental Journey*, mantén intacto o seu valor literario, a tradución, por exemplo a de Foscolo, envelleceu como tal e pódese ler unicamente apreciándoa como obra orixinal de Foscolo; e aínda máis, se as obras de Cunqueiro continúan a lerse en galego co agrado que merecen, as versións ao italiano que se fixeron na primeira metade do século vinte convertéronse en vellas e ilexibles, e ás veces mesmo ridículas. E non parece que haxa editores dispostos a reeditalas en versións novas.

As traducións envellecen, e envellecen moi rapidamente. Mentres a novela de Alfredo Conde conserva toda a súa potencialidade expresiva, a miña tradución xa manifesta os seus anos, e se tivese a posibilidade de publicala de novo, modificaría moitas cousas.

Traducir é imposible, pero sempre se traduciou e a nosa presenza aquí demostra que, a pesar do que afirman os teorizadores, se continúa a practicar o mester de tradutor: un mester que non implica a grande arte, mais si unha artesanía de grande nivel.

