

REVISTA GALEGA DE TRADUCCIÓN

VICEVERSA

Nº 11 (2005)



SECRETARIO
Alberto Álvarez Lugrís

CONSELLO DE REDACCIÓN

Valentín Arias López
Teresa Caneda Cabrera
Gonzalo Constenla Bergueiro
Anxo Fernández Ocampo
Xosé M^a Gómez Clemente
Ana Luna Alonso
Camino Noia Campos
Antón Palacio Sánchez

COMITÉ ASESOR

José Bento, Lisboa
Américo Ferrari, Xenebra
Xesús Ferro Ruibal, Pontevedra
Albert Rivas, Barcelona
Antón Santamarina, Santiago
Xabier Senín Fernández, Santiago
Josu Zabaleta, Euskadi

DESEÑO CAPA: Antón Pulido



UNIVERSIDADE
DE VIGO

Departamento de Filoloxía Galega e Latina



ASOCIACIÓN
DE TRADUCTORES
GALEGOS



XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE INNOVACIÓN,
INDUSTRIA E COMERCIO
Dirección Xeral de Investigación
e Desenvolvemento

REDACCIÓN: Dto. de Filoloxía Galega e Latina da Universidade de Vigo
36310 Vigo - Galicia

ISSN 1135-8920-7-8

IMPRESIÓN: Tórculo Artes Gráficas.
Rúa de Álvaro Cunqueiro, 3 - baixo. 36205 Vigo.
D. Legal: VG.371-2005

Este volume de VICEVERSA
públicase cunha axuda da Dirección Xeral de I+D da Xunta de Galicia

SUMARIO

TEORÍA E HISTORIA DA TRADUCIÓN	9
MANUEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ. Escritura como renuncia. As traducións de José Ángel Valente	11
IAGO CASTRO BUERGUER. Unha visión sistémica das traducións de Cunqueiro no <i>Faro de Vigo</i>	23
SUZANNE JILL LEVINE. Xogos verbais e tradución	51
XOSÉ MANUEL DASILVA. <i>A república dos soños</i> , de Nélida Piñon, en galego	57
JORGE LUIS BUENO ALONSO. De Frisia a Fisterra, ou como facer unha tradución aliterativa á lingua galega do poema épico anglosaxón <i>Beowulf</i>	77
 <i>En voz allea</i> , V Simposio galego de tradución:	
- GIUSEPPE TAVANI. A tradución ao italiano de <i>Xa vai o Grifón no vento</i> de Alfredo Conde	95
- BEGO MONTORIO. Escalas dunha viaxe inacabada (traducir do galego ó éuscaro)	107
- LAURENCE MALINGRET. Algunhas reflexións sobre a tradución literaria do galego ó francés	119
- ANTÓNIO LUIS CATARINO. Tradução e edição: artes à deriva?	129
- ELISABETE RAMOS. Os "erros" de <i>Erros e Tánatos</i>	133
 INSTRUMENTA	139
XAVIER GÓMEZ GUINOVART E ÁNXELES TORRES-PADÍN. Metodoloxía e ferramentas do traballo terminolóxico baseado en corpus: do Corpus Lingüístico da Universidade de Vigo ao <i>Vocabulario xurídico-administrativo galego-castelán</i> ..	141
XAVIER GÓMEZ GUINOVART E ELENA SACAU FONTENLA. Técnicas para o desenvolvemento de dicionarios de tradución a partir de córpora aplicadas na xeración do Dicionario CLUVI Inglés-Galego	159
JOSÉ YUSTE FRÍAS. Ortografía técnica nos textos franceses (III): Os símbolos (primeira parte)	173

TRADUCIÓNS XUSTIFICADAS	183
XOSÉ MANUEL VIEITES. Traducir para o teatro. Ámbitos e niveis na xustificación das traducións	185
RAMÓN GUTIÉRREZ IZQUIERDO. Sobre a tradución da poesía lírica. Os sonetos de Shakespeare. Música e sentido: o soneto CXXVIII	195
MARÍA CUQUEJO. A elocuencia do silencio. <i>As ondas</i> de Virxinia Wolf	213
JOSÉ CARRACEDO FRAGA. A propósito dunha tradución dos <i>Carmina Burana</i>	219
JOSÉ DOBARRO POSADAS. Tradución ó galego de <i>Metamorfoses</i> de Ovidio	227
 CRÍTICAS E RECENCIÓNS	 239
Ao redor da tradución institucional. <i>La traducción en el ámbito institucional: autonómico, estatal y europeo</i> , de Cruces Colado & Luna Alonso (eds.) ÓSCAR FERREIRO VÁZQUEZ	241
O nacemento da interpretación de conferencias. De Paris à Nurembergh. <i>Naissance de l'interprétation de conférence</i> . SILVIA MASCUÑÁN TOLÓN	245
<i>Vocabulario de economía</i> , de Almeida Alexandre, Fernando Manuel; Giménez Fernández, Eduardo Luís; Lores Insua, Francisco Xavier e Polomé, Philippe (coords.). XOÁN MONTERO DOMÍNGUEZ	251
Os procedementos técnicos de tradución (volta tras volta). <i>Procedimentos técnicos de tradução (Uma nova proposta)</i> , de Gonçalves Barbosa. XOSÉ MANUEL DASILVA	257
Baixo o impulso da repetición. <i>Historia de la traducción en España</i> , de Lafarga & Pegenaute (eds.). ANXO FERNÁNDEZ OCAMPO	261
As recensións de BIVIR. <i>Daisy Miller</i> . MOISÉS RODRÍGUEZ BARCIA	267
<i>As ondas</i> de Virxinia Wolf. A escritura resiste a barbarie?	271
VANESSA SILVA FERNÁNDEZ <i>O diario de Ana Frank</i> . XOÁN MANUEL GARRIDO VILARIÑO	277
<i>A república dos soños</i> de Nélica Piñón. ANXOS GARCÍA FONTE	287
<i>Babel entre nós. Escolma dos textos sobre a traducción en Galicia</i> . ANTÓN PALACIO SÁNCHEZ	291

INFORMACIÓNS	299
Traducións ao galego no ano 2004: unha boa colleita. GONZALO COSTENLA BERGUEIRO	301
Traspasando fronteiras. Traducións do galego a outras linguas. LEANDRO GARCÍA BUGARÍN	311
O éxito de <i>A república dos soños en Galicia</i> (xunto cunha reflexión de Nélica Piñon sobre o feito tradutor). XOSÉ MANUEL DASILVA	321
IV Premio Plácido Castro de tradución (2005). ALBERTO ÁLVAREZ LUGRÍS	333
V Simposio galego de tradución: <i>En voz allea</i> . ALBERTO ÁLVAREZ LUGRÍS	335
Notas para os autores	339



Teoría e historia da tradución

Escritura como renuncia. As traducións de José Ángel Valente.
Manuel Fernández Rodríguez

Unha visión sistémica das traducións de Cunqueiro no *Faro de Vigo*.
Iago Castro Buerguer

Xogos verbais e tradución.
Suzanne Jill Levine

***A república dos sonhos* de Nélide Piñon, en galego.**
Xosé Manuel Dasilva

De Frisia a Fisterra, ou como facer unha tradución aliterativa á lingua galega do poema épico anglosaxón *Beowulf*.
Jorge Luis Bueno Alonso

V Simposio galego de tradución: *En voz allea*.

- **A tradución ao italiano de *Xa vai o Grifón no vento* de Alfredo Conde.**
Giuseppe Tavani
- **Escalas dunha viaxe inacabada (traducir do galego ao éuscaro).**
Bego Montorio
- **Algunhas reflexións sobre a tradución literaria do galego ó francés.**
Laurence Malingret
- **Tradução e edición: artes à deriva?**
António Luis Catarino
- **Os “erros” de *Erros e Tánatos*.**
Elisabete Ramos

ESCRITURA COMO RENUNCIA. AS TRADUCIÓNS DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Manuel Fernández Rodríguez

I. E. S. Fontem Albei, A Fonsagrada, Lugo

Resumo

O labor creativo desenvolvido no terreo lírico, ensaístico e narrativo, polo poeta ourensán José Ángel Valente (Ourense 1929 - Xenebra 2000) atopa unha continuación na súa faceta de tradutor, que serve como interlocutor nun diálogo estético, ideolóxico e vital. Este artigo pretende traxer algúns dos fundamentos ideolóxicos que subxacen na elaboración das versións literarias realizadas por Valente e que comunican, a xeito de veas ocultas, a palabra allea coa propia. As formas específicas da tradución valentiana, os temas dominantes, os autores e obras elixidos sérvenlle como guía ó lector para coñecer e recoñecer os procedementos da palabra poética no sentido máis rigoroso desta, a súa continuidade e duración na forma de múltiples confluencias de sentido e forma que Valente se limita a desvelar.

Palabras clave: Tradución literaria; Ideoloxía; Valente

Abstract

The creative labor developed in the lyric and prose (narrative and essay) areas, by the galician poet José Ángel Valente (Ourense 1929 - Geneva 2000) finds a continuation in his work as a translator, that serves as a speaker in an aesthetic, ideological and vital dialogue. This article intends to trace some of the ideological bases that underlie the elaboration of the literary versions accomplished by Valente and that communicate, as a hidden stream, the foreign word with the one's own. The specific forms of the Valentian translation, the dominant topics, the authors and works selected serve as a guide to the reader, allowing us to know and recognize the procedures of the poetic word in its most rigorous sense of this, its continuity and duration in the form of multiple sense and form confluences that Valente barely reveals.

Key words: Literary translation; Ideology; Valente

Dabondo coñecidos son os problemas que suscita a translación dun texto dunha lingua a outra. A fidelidade ó sentido e á forma e, sobre todo, á unidade resultante da unión de ambas caras do signo, son obxectivos raramente alcanzables na súa totalidade. Se isto é certo no caso das traducións máis pragmáticas, que se poden cingir á literalidade con maior facilidade, éo

moito máis, obviamente, se nos atopamos diante dun texto literario, sobre todo se pertence á lírica, onde se verifica como en poucos outros lugares o feito de que a suma dos significados parciais dos signos poéticos non equivale ó sentido global e total do texto. Poderíase dicir, xa que logo, que toda tradución vén ser unha reactualización dun proceso creativo orixinario, posto que no tradutor deben confluír amalgamadas as figuras do lector e do creador, decodificando o sentido xeral do texto e dándolle unha forma necesariamente diferente que leve aparelado un sistema de designacións equivalente.

Este problema aínda se complica —ou enriquece— máis, cando resulta que o tradutor é así mesmo un creador, é dicir, un lector e autor especializado, imbuído do mundo semántico lírico. Este é o caso do poeta ourensán José Ángel Valente. É xa coñecida a súa continua dedicación ó mundo da tradución, tanto dende un punto de vista profesional como, sobre todo, en tanto que tradutor e versionador de grande cantidade de poetas de tódalas épocas e linguas. Mesmo incluso na súa faceta ensaística é posible atopar moi numerosas alusións a problemas e conceptos lingüísticos que teñen que ver coa expresión lingüística e máis estritamente a poética, a esencialidade da linguaxe, a pragmática da comunicación e a súa problemática histórica ou a poesía como transcendencia e busca dunha realidade ulterior manifestada, precisamente, na linguaxe —ou na súa ausencia—, todos eles motivos intimamente relacionados co proceso re-creador que é a tradución. Sirvan, para o caso, algúns dos ensaios do libro *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1991) ou mesmo do máis actual *La experiencia abisal* (2004).

Tense sinalado, mesmo por parte do propio autor, a importancia de certas tradicións literarias, fontes, influencias e confluencias para a conformación da propia obra poética e, máis amplamente, para a escrita da súa produción literaria. Mesmo se ten asegurado que, no caso de lecturas en linguas estranxeiras, quizais foi anterior en Valente a tradución de textos alleos que a escritura dos propios (cfr. Strien, 1994); dende logo, o que si é seguro é que se tratou dunha actividade que compaxinou durante toda a súa vida coa creación, como demostra a abundancia de textos traducidos e tamén intertextualizados.

En realidade, como vimos suxerindo, esta específica labor tradutora quizais non sexa facilmente discernible do que é a escritura da propia obra valentiana. Foi sinalada en diversos estudos a importancia do elemento intertextual, das referencias culturais e literarias, na elaboración da obra lírica e narrativa do autor, considerado, neste sentido, un escritor culto que asimila, se ben lonxe do culturalismo estético, as achegas occidentais e orientais máis importantes. En realidade sería sinxelo atopar variados exemplos de textos valentianos, tanto líricos coma en prosa, nos que poder indicar un hipotexto literario que en ocasións o propio autor se preocupa de destacar e, en non poucos casos, se limita a transcribir mediante un procedemento intertextual de transformación semántica, cambiando o texto orixinal de contexto, pero sen reali-

zar alteracións textuais máis alá do propio cambio de idioma. Dito doutro xeito, estas traducións, inseridas nos distintos libros de Valente, forman parte, de feito, da súa obra, en forma de citas ou versións. Sería tarefa case imposible nun contexto coma este a de tentar analizar un por un os casos indicados, nos que deberían aparecer nomes e obras tan heteroxéneos como os de Maquiavelo, Rosalía de Castro, Claude McKay, Catulo, Hitler, Homero, Antonin Artaud, Ishikawa Takuboku, Paul Celan, Drummond de Andrade, Edgard Allan Poe, Fernando Pessoa, Michel Leiris, Witold Gombrowicz, Emmanuel Levinas, Goethe, ou incluso tradicións populares hindús, africanas, amerindias ou europeas, entre moitísimas outras posibilidades. Por cinguirnos, a xeito de exemplo, a unha parcela da produción valentiana cuantitativamente reducida —aínda que perfectamente equiparable en canto a calidade literaria e esixencia creativa ó resto dos seus escritos— como é a narrativa¹, subxacen en distintos niveis de latencia e en formatos intertextuais que van dende a imitación á transformación², obras e autores tan diversos como Homero e a *Odisea*, os poemas metafísicos de John Donne, lendas folclóricas celtas, os escritos mántico-filosóficos de Heráclito, a *Biblia*, a *Divina comedia* de Dante, a prosa histórica de Alfonso X, Cervantes, mitos tribais bantús dos Ba-Ila de Rodesia e Zimbabwe, os relatos do cubano Calvert Casey, o teatro de Esquilo e as obras de Hesíodo, a literatura pedagóxica do padre Rivadeneira e Quintiliano, a lírica amorosa de Catulo, as *Upanishads* hindús, e moitas outras igualmente heteroxéneas.

Non ofrece tanta complicación cuantitativa, porén, a referencia e análise das versións propiamente ditas, así consideradas polo autor, publicadas de xeito disperso en diversos medios durante máis de corenta anos e finalmente recompiladas no volume *Cuaderno de versiones*, aparecido en 2002.

Tal e como explica o profesor Claudio Rodríguez Fer na introdución deste libro, dando conta tamén da historia editorial dos poemas, o proceso de tradución de Valente supera o carácter mecánico da versión dunha lingua a outra, para entrar no terreo da creatividade ó establecer un diálogo e un proceso de coñecemento e recoñecemento da poética propia no texto alleo e, incluso, en casos non demasiado illados, unha apropiación (Rodríguez Fer, 2001: 7-8). Daquela, non cabe dúbida de que, previo a esa tradución, existe un movemento de aproximación e de identificación do poeta-tradutor co poeta-traducido, motivo polo que, necesariamente, deberemos falar de equivalencias expresivas, conceptuais e, esencialmente, poéticas entre Valente e os diversos poetas obxecto da súa atención.

¹ Representada polos volumes *Número trece* (1971), *El fin de la edad de plata* (1973) e *Nueve enunciaciones* (1982), finalmente recompilados e agrupados en *El fin de la edad de plata seguido de Nueve enunciaciones* (1995), que recolle un total de corenta e catro relatos breves.

² Segundo a terminoloxía empregada por Gérard Genette (1989) para aludir ás diferentes relacións que se poden establecer entre hipotextos e hipertextos literarios.

Pero tamén é imprescindible enfocar a cuestión das traducións dende un punto de vista menos estético e individual e máis no que ten que ver coa dimensión social da literatura. Xa en 1954, nun artigo que acompañaba a unha das primeiras versións que publica o autor ourensán, neste caso a do poema “Incontro” de Eugenio Montale, concibía o proceso da tradución como un vínculo creativo e necesario, xa non só no nivel individual da creación, senón incluso no colectivo das relacións culturais e, así, afirma que:

Tal vez, a pesar de todo ello, la figura del poeta italiano no resulte demasiado familiar para el lector español. La labor de traducción que Oreste Macrì ha realizado en Italia con respecto a nuestra poesía actual no ha encontrado todavía paralelo entre nosotros. Pienso en los viejos caminos que la tradición literaria recorrió de Italia a España y en nuestro desconocimiento actual (...) (Valente 1954: 31).

Deste xeito, quizais deberíamos empregar o termo de apropiación ou versión cando nos referimos ó proceso creativo ou re-creativo que se presenta neses casos, e probablemente sería máis adecuado, dado o seu carácter útil, empregar o de tradución cando aludimos á dimensión social da translación literaria. Precisamente, entendemos que é na intersección de ambas dimensións onde debemos situar a clave do labor valentino. Referímonos ó feito de que para Valente as traducións semellan ser ó mesmo tempo un coñecemento e un recoñecemento, xa que equivalen ó proceso de creación, e isto, na particular perspectiva hermenéutica do autor, é fundamentalmente un acto de coñecemento, pero tamén inclúen o apartado subsidiario da comunicación ou transmisión dos contidos descubertos.

Ler as traducións de Valente, en efecto, ten que servirnos para iniciar un percorrido pola lírica, fundamentalmente moderna, máis esixente, relevante e radical, pero ó mesmo tempo ten a utilidade de guiarnos pola propia formación literaria do autor. Neste punto, precisamente, é onde debemos facer valer unha distinción, das moitas e moi sutís ás que o autor ourensán era dado, entre os conceptos de influencia ou transmisión e confluencia. A distinción sitúase, evidentemente, na causalidade e determinismo propios da relación entre o texto de chegada e os distintos hipertextos de referencia, ou na casualidade da aproximación entre dous textos ou, por mellor dicir, dúas visións ou dous pensamentos, separados por distancias xeográficas, temporais, culturais, lingüísticas, etc. Así, en efecto, cando Valente traduce dispónse a dar constancia dunha conexión ou dunha confluencia entre o seu propio pensamento e obra e a de calquera outro autor co que, dende logo, atopa afinidades de diversa índole.

Seguindo o fío do exposto, podemos facer alusión a outra idea de Valente, como é a das tradicións literarias e culturais segundas ou ocultas.

Semella que o autor se dese conta, durante o seu proceso de lectura, de que as correspondencias entre o lido e o expresado por el mesmo se multiplican e, así, unha idea pode dar pé a ser asimilada á vez con varias correntes e con pensamentos distintos e autónomos. Dedúcese de todo isto que a conexión revelada á lectura valentiana non é necesariamente unívoca ou unidireccional, é dicir, non se orienta de xeito invariable cara a un único autor ou nunha soa dirección, senón que pode ser múltiple e simultánea. Ó mesmo tempo, é esta multiplicidade de voces ou ecos evocados a que denota a presenza dunha confluencia histórica e cultural: o pensamento e a palabra de Valente chega a unha evolución que lle permite equipararse, compararse e dialogar con tradicións alleas, esquecidas e, non menos habitualmente, consideradas non canónicas, heterodoxas, de xeito que a súa lectura, a súa creación e a súa recreación resultan na práctica en fíos soltos recollidos doutras concepcións e cos que o autor tece unha trama, unha tea, ideolóxica, conceptual e mesmo expresiva.

Por suposto, esta actitude particular materializada na tradución ten a súa base nunha tendencia xeral máis ampla que pertence á ideoloxía do autor. En efecto, tanto a súa poesía como tamén a narrativa representan o nacemento dun pensamento multívoco, a negación das diloxías ideolóxicas tradicionais como poden ser as de identidade e alteridade, si e non, masculino e feminino, etc. En boa lóxica, partindo desta relativización cultural é usual atopar unha busca de confluencias con xeitos de pensamento e expresión extremos e habitualmente considerados non propios pola cultura dominante. Na práctica, logo, sería posible dicir que a tradución en Valente representa, ademais de todo o dito, un xeito de disidencia e belixerancia ideolóxica e poética radical e extrema, que se manifesta tanto na presenza e elección de mitos, estruturas simbólicas, intertextualidades e outros motivos de interacción coma nos xéneros literarios ou as fontes. Valente é un escritor de lecturas e escritura subliminais, adopta o rexeitado, enxalza o oculto, ridiculiza o oficial e elixe o radical e extremo, aquilo que conecta unha palabra con outra palabra ou un pensamento co outro. Incluso dende un punto de vista biográfico esta concepción ten presenza no caso do escritor ourensán, que lembra a biblioteca do crego axitador Basilio Álvarez, depositada na casa familiar do neno Valente nestes termos:

Se fue al exilio, lejos, como todos los salidos de aquel tiempo difícil. Pero dejó enterrado, acaso sin saberlo, el hilo que iba a seguir haciendo posible la memoria (Valente 1997: 226).

Literariamente, a idea tamén está teorizada en múltiples ocasións. Algo así expresa o autor en variados ensaios, como o relativo ó pensamento místico “Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y transmisión”, de *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1991), ou en “Lorca y el caballero solo”,

de *Las palabras de la tribu*, no que dá conta do substrato mítico que insire a Lorca nunha tradición literaria e mítica:

Como el pez emblemáticamente inserto en el círculo lunar (...) la palabra poética de Federico García Lorca parece quedar toda ella inscrita en la órbita de lo mítico. Es difícil dar un paso por la obra de Lorca sin sentir la gravitación del ritual, del símbolo, de las señales que remiten desde el espacio recién aparecido o recién creado al espacio primordial o al origen, donde mito e historia se unifican. De ahí que la poesía de Lorca, tan popular en parte, sea a la vez tan secreta y siendo tan nacional (...) sea al tiempo tan universal, no por la fronda, sino por la raíz oculta” (Valente 1994: 104)

Segundo explicita o autor en “Sobre la unidad de la palabra escindida”, de *La experiencia abisal* (2004), a lectura esixe unha participación insubmisiva, un afastamento obxectivo respecto do texto lido, mentres que a escritura precisa dun afastamento que orixine un espazo para a xeración ou aparición da palabra³; a tradución versionadora, proceso híbrido para Valente, combina ambos movementos: dá lugar a un espazo baleiro no que se ha de presentar o *logos* na forma dunha palabra preexistente, latente, investida dunha nova forma externa.

O seguimento das súas traducións serve, entón, para dar conta da tradición oculta ou da vinculación pola raizame que o autor atopa en todos os textos e autores versionados. Non teñen estes por obxecto o de realizar unha demostración de nada, de servir de exemplo, senón que buscan dar constancia dunha tradición na que o mesmo autor se insire.

Centrándonos no aspecto práctico das traducións, teremos que cinguirnos en boa medida ó volume, xa mencionado, *Cuaderno de versiones*, no que Valente sistematiza o seu traballo de versionador, dándolle unha entidade diferenciada da que é a apropiación propiamente dita, posto que prescinde do xogo intertextual e dá a coñecer a procedencia dos textos, acompañándoos, incluso, en ocasións, de comentarios e consideracións sobre os autores elixidos, as súas obras ou mesmo o sentido e a orixe das traducións, como ocorre nos casos de Gerard Manley Hopkins, Dylan Thomas, Eugenio Montale, Constantino Cavafis, Paul Celan, Benjamin Péret, Edmond Jabès, Günter Kunert ou Ludwig Hohl.

³O ourensán concibe a creación poética como un proceso mítico e místico que explica relacionándoo coa tradición cabalística, que refire o primeiro paso da creación —*Tsimsum*— como unha retirada, repregamento ou retracción da omnipresencia divina para facilitar a aparición dun espazo baleiro no que poder dar cabida á futura creación.

Cuaderno de versiones é, logo, un poemario que representa a recompilación total da actividade tradutora de José Ángel Valente —exceptuando a novela de Albert Camus *L'Étranger* e as versións incluídas como textos propios nos poemarios, ás que xa fixemos referencia—, que ata anteriormente só se coñecía de xeito parcial e disperso. Unha simple ollada ó conxunto revela que o labor de tradución de Valente non é unha cuestión anecdótica, senón unha opción tan continuada, seria, estruturada e sistemática como útil e significativa á hora de coñecer a propia estética poética do escritor. Neste sentido, pódese dicir tamén que culmina e redondea a súa obra literaria, presentando unha das súas facetas menos coñecidas e públicas.

A estrutura externa do volume consta de catro apartados. Os dous primeiros agrupan, respectivamente, as traducións feitas ó castelán e ó galego —cuantitativamente máis importantes as primeiras. A terceira é un interesante apéndice, “Traducción de traducción”, que contén comentarios de Valente e textos traducidos doutras traducións anteriores, é dicir, non realizadas directamente sobre o orixinal. A última, “Notas del traductor y procedencia de los textos”, representa o apartado ecdótico da edición, no que Valente aclara a localización dos textos, anota algúns detalles necesarios para a comprensión dos mesmos e ordena cronoloxicamente os escritos en función da súa data de publicación; todos estes datos, como é lóxico, son imprescindibles para facer un seguimento diacrónico do labor de Valente como tradutor. E, xa que logo, a pesar do aparato crítico que o acompaña, o volume pódese considerar plenamente unha obra de creación.

Respecto do valor da obra como tradución, non cabía esperar menos da agudeza e sentido estético de Valente que unha rigorosa selección de poetas e de poemas, que se poden situar, os primeiros, entre os máis significativos non soamente das súas respectivas literaturas, senón tamén da cultura contemporánea, e os segundos entre os máis prototípicos de cada un dos autores. Así, atopamos textos de poetas anglófonos dende o barroco ata a contemporaneidade, como John Donne, John Keats, Gerard Manley Hopkins, Dylan Thomas ou Robert Duncan. Entre os italianos inclúese a Eugenio Montale, unha constante referencia cultural e literaria de Valente, sobre o que falaremos máis amplamente. De xeito moi semellante, sobre todo no relativo á reflexión sobre a Historia, inclúese ó grego Constantino Cavafis, de quen existe un maior número de traducións. Máis abundantes son os autores francófonos, como os surrealistas Louis Aragon e Benjamin Péret, o pensador nihilista Émile M. Cioran, ou outros máis próximos biograficamente a Valente, como os xudeus Edmond Jabès e Marcel Cohen. Tamén entre os escritores de fala xermana ten Valente querencias especiais; así ocorre co romántico Friedrich Hölderlin, unha das constantes referencias poéticas do autor, o seu contemporáneo Günter Kunert, o suízo alemán Ludwig Hohl, que Valente reivindicou como poeta do exilio, e novamente outro xudeu, Paul Celan. Á parte da constante presenza de escritores hebreos en diversas linguas, a atracción valentiana polo

mundo semita maniféstase tamén na tradución dun poema de Yehuda Amichai. Finalmente, como mostra do emprego da tradución como arma de compromiso político e social, como ocorría tamén no caso de Gunter Künert, Valente traduciu un par de textos do poeta vietnamita Che-Lan-Vien.

A heteroxeneidade lingüística e cultural de todos eles complementábase coa máxima calidade e esixencia das súas respectivas obras poéticas e, neste sentido, o lector español pode achegarse a eles con todas as garantías que ofrece o feito de que sexa un grande poeta o que seleccione os autores e os poemas, e incluso quen realice as traducións.

As versións dannos a coñecer a un Valente totalmente inmerso nunha tradición occidental —incluso oriental nalgún caso— moi específica e significativa dos seus propios intereses. A importancia do volume pode valorarse en moi diversas medidas, como pode ser a máis intrínseca do achegamento á actividade de tradutor ou versionador de Valente, pero tamén na posibilidade que ofrece para os lectores de aproximarse a unha parte selecta da obra dun bo número de poetas de diversas culturas e expresións lingüísticas, que na súa maior parte non foran traducidos antes ó castelán ou ó galego. Tamén, e sobre todo para os lectores máis especializados de Valente, o libro é unha materialización dunha parte fundamental da súa concepción estética, que se refire ó papel da historia literaria na configuración da súa propia obra poética, ou, se se prefire, ó sentido profundo da obra literaria como unha continuación de fíos poéticos históricos ocultos.

Neste libro, pois, preséntase como en poucos ó Valente lector que coñece cando le e recoñece cando escribe, e debe ser interpretado nas múltiples interseccións posibles que se forman ó entrecruzarse a coordenada temporal con diversas coordenadas lingüísticas e culturais. É a perspectiva diacrónica a que lles outorga ás traducións de Valente un sentido como obra de indagación no poético universal, e tamén como unha parte do todo poético valentino, xa que é a que marca a continuidade dos fíos perdidos ó longo da historia e das linguas e que desembocan na poesía de José Ángel Valente. Pódese dicir, xa que logo, que as traducións valentianas posúen unha neta e evidente unidade de sentido que depende de múltiples factores e que resulta paradoxalmente enfrontada coa multiplicidade de procedencias, linguas e épocas dos autores traducidos.

Recoñécese nelas, en primeiro lugar, unha unidade ou continuidade temática, evidenciada tanto entre elas como respecto da propia lírica valentiana, xa que os diversos temas reproducen a característica heteroxeneidade da produción literaria do ourensán, que abarca dende o metafísico e filosófico ata o crítico social; non cabe dúbida, pois, de que Valente seleccionou autores cunha tendencia temática afín á súa propia. Así, pódense ler as reflexións metafísicas e ascéticas de John Donne, Gerard Manley Hopkins e Eugenio Montale; o pensamento sobre o paso do tempo, en clave romántica, de John Keats ou Hölderlin; o cripticismo místico e kabalístico de Robert Duncan; a relación entre o poeta e os poderes da Historia en Cavafis; a Historia mesma

como tema poético en clave crítica no caso de Che-Lan Vien ou Benjamin Péret; a transcendencia mística da materia, o baleiro, a palabra e a linguaxe en Celan e Jabès; a paixón amorosa e erótica do corpo como forma de supervivencia, en grande número deles, etc.

Tamén é indiscutible no libro a unidade de intención, xa que os textos materializan unha reflexión arredor da natureza e o papel da poesía como mecanismo de busca de coñecemento, poesía hermenéutica ou, como o propio autor propoñía respecto da obra de Miguel de Unamuno e de Luis Cernuda, poesía de pensamento. Neste sentido, pódese dicir de case todos os textos que son poemas baseados nunha indagación cognoscitiva de múltiples obxectos poéticos que procuran transcender a continxencia particular de cada un, e mesmo que a metapoésía resulta ser un dos temas dominantes entre eles.

Finalmente, é preciso falar dunha unidade de actitude nas traducións, dada pola particular postura dos autores —de Valente e ó tempo dos autores traducidos e recompilados por el— fronte á súa propia época e á nosa; os seus poemas son, neste sentido, exemplos dunha tradición da ruptura que pretende ir máis alá do cotián, o histórico e o persoal, porque na concepción das súas particulares ordes poéticas, o papel da poesía debe ser o de superar a circunstancialidade do histórico, o social ou calquera outro elemento acondicionador do poético, e o seu único compromiso real é o que se establece coa poesía mesma. Son exemplos de poesía que perduran no esquecido e no anulado polo tempo e a forma de poder humano que actúa sobre este, a Historia, porque a poesía é, como explica Valente no ensaio “Donde habite el olvido”, dedicado a Luis Cernuda, de *La experiencia abisal*, unha construción feita sobre a memoria ou, máis precisamente, sobre o esquecemento, sobre aquilo que quedou obviado co paso do tempo pero que, xustamente, é o que sobreviviu á deformación do poder, dos poderes:

Si la materia del canto es la memoria, si incumbe al poeta el poder de recordar, si «la poesía recuerda lo que los pueblos, las naciones y los dioses no recuerdan», acaso nadie haya entrado tan adentro, en lo moderno nuestro, tan adentro, digo, en el espesor o la espesura de la experiencia poética como el escritor que aquí conmemoramos (Valente 2004: 125).

Pero tamén representan o que de insumiso hai nun acto de creación poético, posto que poesía e poder son termos opostos, a lírica nace fóra dos muros da *polis*, fóra da muralla, no territorio da estranxeiría, como lemos en “Poesía y exilio”, do mesmo libro de ensaios:

El acto creador supone un movimiento exílico, una retracción, una distancia y, en la praxis humana, una retirada de los honores y, ciertamente, del territorio impuro del poder (Valente 2004: 114).

Así, os elixidos son textos radicalmente marxinais, rescatados e rescatables en todo momento e lugar contra as insidias do imposto e do poder. Pero aínda sería posible referirnos a outro mecanismo radical e esencial da concepción poética valentiana, manifestado tamén, de xeito paradigmático, a través das súas traducións. Referímonos á concepción fragmentaria da obra de arte. Segundo Octavio Paz, no seu ensaio “Los signos en rotación”, a orixe da creación fragmentaria na literatura occidental deberíase ó cambio de percepción sobre o universo que é propio da Idade Moderna: pasa de ser considerado un ritmo cíclico, coherente, a ser entendido como unha dispersión ou disgregación de partículas, de xeito que deixa de ser pensable excepto como ausencia ou colección de fragmentos heteroxéneos, ó igual que lle ocorre ó suxeito, parte dese universo. Deste xeito, a escritura, como froito e resultado dunha necesidade cognoscitiva, móvese na busca dun significado efusivo, o poema é un espazo baleiro pero cargado de inminencia (cfr. Paz, 1995: 20).

De dita perspectiva fragmentaria e moderna participa Valente, que tende a combinar dous xeitos de empregar o fragmento: a suma de partes minúsculas, buscando un todo que está en parte nesa suma, da que o produto non será máis que outro fragmento posible que seguirá sumándose e fundíndose cara á totalidade, no que podería ser a representación simbólica da imparable disolución-combinación-fragmentación da materia. O segundo tipo de fragmento valentiano, que evita a dispersión anterior, céntrase na unidade, nunha unidade ou nunha parte do todo, que tampouco acada en plenitude. Son, pois, dúas formas de avanzar cara á totalidade inalcanzable, con saltos de fragmento en fragmento, avanzando, ou por concentración e profundamento na unidade dun fragmento, retrotraéndose á orixe do mesmo. Así, a certeza de que a comprensión ou intuición do sentido do todo poético só se pode acadar a través das partes que conforman ese todo, a xeito de fitos que, por suma e profundización, permiten un certo avance, convértese en eixo central do seu pensamento poético, como tamén da concreción práctica do mesmo e, dende logo, da selección das súas afinidades artísticas e literarias, que poden ter que ver tanto coa filosofía fragmentada, concisa pero preñada ou grávida de sentidos, de Gracián, Nietzsche ou Cioran, como coas manifestacións plásticas dos *Toko no ma*⁴ da pintura xaponesa ou occidentais contemporáneas, como é o caso de Tápies, por pór dous exemplos extremos.

Non cabe dúbida de que o labor de tradución leva aparelado, intrinsecamente, un fundamento fragmentario, tanto no que se refire á elección de autores —un certo número de entre moitos— e de obras —elixindo poemas que representan, nalgunha medida a totalidade da obra de orixe— así como na

⁴Cfr. “Pabellón del vacío”, de *La experiencia abisal*. Os *Toko no ma* son pinturas de flores exentas que ocupan unha esquina do lenzo que, por outra banda, permanece en branco, e que representan conceptualmente o baleiro. O mecanismo pictórico tamén é empregado polo autor no relato “Segunda variación en lo oblicuo” de *El fin de la edad de plata seguida de Nueve enunciaciones* (1995).

concepción mesma dunha obra, *Cuaderno de versiones*, resultado da suma de fragmentos de fragmentos e que, xa que logo, e posto que posúe unha unidade e sentido, debe aludir a un todo superior que, curiosamente, non foi escrito e que tampouco é a suma dos sentidos totais da totalidade da obra de todos os autores versionados. O fragmento, a parte, resume o todo ó que pertence; dalgún xeito, cada autor dialoga cos restantes e tamén coa propia obra valentiana: *Sator arepo tenet opera rotas*, o autor contén á obra, a obra ó autor, segundo o palíndromo repetidamente empregado por Valente.

En definitiva, a experiencia da tradución en José Ángel Valente revela a súa concepción poética e ideolóxica, fundamental nun autor que concibe a unidade esencial do pensamento e a poesía como fundamento do ser dun e da outra. É ben probable que este intento que representa a tradución non persiga tanto, xa que logo, a definición e versión das palabras ditas e expresas coma a intuición, no autor-versionador e no lector, daquelas indicibles ou que quedaron ser manifestadas, pero que latén como unha corrente continua no dito, animais invisibles no visible, trazos de obxectos reflectidos outrora no fondo dun espello, pegadas derradeiras nas que se afirman consciencias tamén derradeiras e extremas permanecendo no que de permanente hai na poesía: “«Hay, en el espacio inexplorado, un libro, con mil caminos atiborrados de signos, que, aspirado por el vacío, seguirá rodando anárquicamente hasta el fin de los tiempos»», añadió el sabio” (Edmond Jabès, “Fragmentos”, Valente, 2001: 351).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GENETTE, G. 1989. *Palimpsestos. La escritura en segundo grado*. Madrid: Taurus. Serie Teoría y Crítica Literaria.
- MÉNDEZ, J. 1999. “Siempre he querido estar solo”, entrevista con José Ángel Valente. En *Residencia. Boletín de la Asociación de Amigos de la Residencia de Estudiantes*, nº 8, junio de 1999, p. 3-5.
- PARDO, J. L. 1999. José Ángel Valente: lo fácil y lo arduo”. En *Residencia. Boletín de la Asociación de Amigos de la Residencia de Estudiantes*, nº 8, junio de 1999, p. 34.
- PAZ, O. 1995. *Los signos en rotación*. Barcelona: Ediciones Altaya.
- STRIEN, P. 1994. “José Ángel Valente y la cortedad del traducir”. En RODRÍGUEZ FER (ed.) *Material Valente*. Gijón: Ediciones Júcar, 1994, p. 145-154.
- RODRÍGUEZ FER, C. 2001. “Introducción”. En VALENTE, J. Á. (2001).
- VALENTE, J. Á. 1954. “Versión y glosa de Eugenio Montale”. En *Índice de artes y letras*, nº 74-75, 1954, p. 31.
- _____. 1991. *Variaciones sobre el pájaro y la red / La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets Editores, (Marginales).

- _____ 1994. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets Editores, (Marginales).
- _____ 1995. *El fin de la edad de plata seguido de Nueve enunciaciones*. Barcelona: Tusquets Editores, (Marginales).
- _____ 1997. “Figura de Home en dous espellos”. En *Comunicación e sociedade. Un debate permanente*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Consellería de cultura e comunicación social, p. 213-230.
- _____ 2001. *Cuaderno de versiones*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- _____ 2004. *La experiencia abisal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

UNHA VISIÓN SISTÉMICA DAS TRADUCIÓNS DE CUNQUEIRO NO *FARO DE VIGO*

Iago Castro Buerger
Universidade de Vigo

Resumo

Hoxe en día, ninguén pon en dúbida a centralidade de Álvaro Cunqueiro na historia do sistema literario galego, aínda que non sempre foi así. Hai algúns aspectos da obra de Cunqueiro como xornalista e tradutor que non foron analizados con fondura abonda pero que son relevantes porque conforman o macrotexto cunqueiriano.

Palabras clave: Historia do sistema literario galego; Álvaro Cunqueiro

Abstract

The centrality of Alvaro Cunqueiro in the history of the Galician literary system is unquestioned today even though this has not always been the case. There are some aspects of Cunqueiro's work as a journalist and translator that have not been analyzed in full depth. These are relevant aspects because they conform the Cunqueiran macro-text.

Key words: History of the Galician literary system; Álvaro Cunqueiro

1. Introducción

Ninguén dubida hoxe da centralidade que ocupa a obra de Álvaro Cunqueiro na historia do sistema literario galego, aínda que, como veremos, isto non fose así sempre. Proba disto son os numerosos e afortunados estudos que a crítica realizou a propósito da súa obra poética, dramática e narrativa. Con todo, penso que existen algunhas lagoas no referido á súa obra xornalística e ó seu traballo como tradutor, eidos nos que a crítica non ten afondado abondo e que veñen a conformar de seu o macrotexto cunqueiriano.

De feito, e xa centrados no miolo das traducións, alén da existencia dalgunhas senlleiras achegas de moito valor como as de González Gómez (1990, 2003) e Pazos Balado (1991), ata o de agora non se analizou a relación dos poemas traducidos ó galego coa creación propia do mindoniense, nin tampouco as funcións que desenvolveron estes versos anosados no sistema literario galego: non existe aínda unha edición completa dos textos traducidos por Cunqueiro. Isto vén a confirmar a idea de Even Zohar (1996, p. 60) sobre a posición periférica que ocupa a tradución dentro dos estudos literarios.

Vémonos, xa que logo, na necesidade de revisarmos os fenómenos de importación como elementos de notable importancia na conformación e no devir histórico da rede de relacións que entendemos por literatura, e máis no caso galego como indica Figueroa (2001, p. 150):

Os campos literarios configuran procesos históricos que implican ás veces cambios de bastante rapidez, relativa polo menos. Interesa polo tanto analizar non só dende que sector se importa, senón en que momento se importa. En Galicia resulta de interese particular o estudo da evolución das estratexias de importación e das funcións sucesivas ou simultáneas que se lle atribuíron ou atribúen: lingüísticas, literarias, de prestixio (coñecemento e recoñecemento) etcétera. No caso de literaturas nadas en culturas minoritarias moi en precario, pero que logran irse consolidando, as funcións de importación evolucionan paralelamente, e o seu estudo contribúe a definir a propia historia desas literaturas.

A cerna do noso traballo será, pois, analizar o contexto en que se producen as traducións de Álvaro Cunqueiro no *Faro de Vigo*, ver o lugar que ocupa o importador dentro do sistema e, finalmente, explicar os criterios de selección dos textos importados así como as funcións que podemos asignar a estas traducións nun sistema literario menor como o galego.

2. A tradución na Galicia da posguerra

González Millán (1995, p. 64-65) afirma que unha historia da tradución ó galego amosa as mesmas dificultades có proceso histórico do desenvolvemento de Galicia coma un espazo cultural e social. A conformación e afianzamento do sistema implica unha evolución parella da creación propia e mais as importacións, como se pode comprobar de irmos á nosa experiencia medieval.

Deste xeito, o silencio obrigado despois da Guerra Civil en Galicia chegou tamén ó eido da tradución que, igual cá creación autóctona, tivo que se acubillar na outra beira do Atlántico. Así, en 1946 unha serie de traducións de Plácido R. Castro, Lois Tobío e mais F. M. Delgado Gurriarán foron premiadas nun certame literario organizado pola Federación de Sociedades Galegas da Arxentina, e publicadas tres anos despois na editorial Alborada de Bos Aires co título de *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego*, hoxe felizmente reeditada (2005). Mentres, na Galicia interior fáse reactivando devagar o traballo que emprenderan con anterioridade as Irmandades da Fala e a Xeración Nós, ambos os dous grupos perfectamente conscientes da importancia da tradución para o afianzamento do sistema literario galego en xeral e de determinados xéneros en particular, como demostra a tradución dos irmáns Vilar Ponte e Plácido Castro de *Dous folkdramas* de Yeats en 1935. Foi a par-

tir da década de 1950, coa licenza para certas alegrías culturais co mínimo afrouxamento do réxime, cando se retomaron as angueiras importadoras arredor dos dous eixes que tentaron vertebrar o galeguismo interior, a revista *Grial* e a editorial Galaxia. Porén, malia esta lene recuperación ou resistencia, o sistema literario galego seguía arrastrar os indicadores de subalternidade que enumera González Millán (1994, p. 72):

O subdesenvolvemento de determinados rexistros literarios, a deficiente institucionalización social do discurso literario, o impacto da diglosia sociocultural e das condicións de dependencia económica e política, a multifuncionalidade do discurso literario, a subordinación institucional con respecto a outros sistemas literarios, as dificultades no proceso de recepción da produción literaria causadas polas mesmas condicións de subalternidade, a fixación temática das macrometáforas que obstaculizan o desenvolvemento e a dinámica dos mundos imaxinarios utilizados nos diversos rexistros literarios e, finalmente, unha deficiente mobilidade xenérica.

Todas estas características pódense rastrexar desde o mesmo momento fundacional da literatura galega moderna no século XIX, mantivéronse apenas alterados ata 1975 e chegan boa parte delas ata estes días. Non resultará estraño a ninguén, polo tanto, que coloquemos a etiqueta de periférica e marginal tanto á literatura como á sociedade galega entre 1940 e 1980, e que entendamos que cando estas se senten ameazadas desenvolven estratexias de resistencia moito máis conscientes, entre as cales están evidentemente as traducións, con maior incidencia nun contexto como o galego ca naquelas «sociedades canónicas, nas que os textos traducidos desempeñan tan só un papel secundario en relación coa produción textual endóxena» (González Millán, 1995, p. 66).

Ademais, á subalternidade evidente do sistema literario galego desde a súa conformación moderna, súmaselle durante a ditadura a actividade constante da censura, que, como afirma Lambert (1999, p.269), en moitas sociedades é máis estrita coa produción autóctona que coa tradución. Proba disto son as dificultades que pasou o *Hamlet* do propio Cunqueiro para se difundir e representar, que como o mindoniense relata, conseguiu por fin autorización en Madrid «porque o censor coidou que era unha versión do *Hamlet* de Shakespeare!!!» (2003, p. 158).

Por estas razóns cómpre unha acesa gabanza daqueles homes e mulleres que desde iniciativas individuais, alentadas ás veces polas xa coñecidas e modestas empresas galeguistas pero sempre en circunstancias adversas, puxeron a funcionar os seus coñecementos de linguas e gustos literarios a prol do noso feble sistema literario, e conseguiron así traer ó galego numerosas obras de diferentes xéneros e épocas (Noia Campos, 1995, p. 50-53) co gallo de

faceren do galego unha lingua vehicular normal neste lento proceso de recuperación cultural. Dentro deste movemento de resistencia desenvolveu un papel abofé sobranceiro e silencioso Álvaro Cunqueiro, tradutor prolífico desde unha posición e cunhas intencións ben particulares que analizaremos devagar.

3. A traxectoria do Cunqueiro tradutor

Álvaro Cunqueiro xa amosara antes da Guerra Civil o seu gusto por verter poemas ó galego; de feito, no número 130 da revista *Nós* (1934) atopamos o seguinte titular: «Hölderlín. Traduzóns e nota de A. Cunqueiro». Velaquí o primeiro testemuño do que se ha converter nunha prolífica xeira de traducións do mindoniense, protagonizado ademais por quen para a crítica é «o maior referente poético do noso autor» (Costas González, 1991, p. 36) ou «o modelo de clasicismo poético para o noso autor» (Fernández del Riego, 1991, p. 180)

O estudoso da obra traducida por Álvaro Cunqueiro, Xesús González Gómez (1990, p. 43), non dá con máis traducións “públicas” ata a década de 1950, unha vez que a presión da ditadura se afrouxa un algo e permite certas “alegrías” culturais. No entanto, a angueira tradutora non se arredara en ningún momento do escritor, como verificamos de irmos ó seu epistolario (2003, p. 59). A reaparición do Cunqueiro tradutor prodúcese no suplemento cultural de *La Noche*, e tamén en revistas arxentinas como *Galicia Emigrante*. Pero foi a partir da década seguinte cando Cunqueiro se animou a traducir para o galego sen descanso:

Pouco a pouco irán aparecendo versións de Cunqueiro de poetas de tódalas partes ao idioma galego, mais será a partir de 1964-1965 cando, ata as vísperas do seu pasamento, case cada semana dará unha tradución ao galego. De poetas ou de textos en prosa. E será no xornal *Faro de Vigo*. (González Gómez, 1990, p. 44)

Efectivamente, a meirande parte das traducións que Cunqueiro fixo públicas áchanse nas páxinas do xornal onde escribiría ininterrompidamente desde a súa chegada á redacción por xullo de 1961 (Armesto Faginas, 1987, p. 240-241) ata o seu falecemento. O feito é que Cunqueiro desenvolvería unha intensa actividade xornalística no *Faro de Vigo*, xa fose como redactor (1961-1964), subdirector (1964-1965) ou director (1965-1970) e sempre columnista, sobranceiramente coa sección de nome “El envés”. Cabo deste labor con máis ou menos pulsión xornalística, nestes anos Cunqueiro asume a coordinación do suplemento cultural semanal do *Faro de Vigo* xunto con Fernández del Riego, o home que máis se esforzou en retornalo ó rego das letras galegas. Nos seus comezos, por volta de 1962, recibirá o nome de “Arte y Letras”, que había perdurar ata que en 1967 se reduciu a “Letras”. A súa

periodicidade nos dous primeiros anos de existencia foi bastante irregular, mais xa acostumaba saír os domingos, día que se converteu en inamovible unha vez que se regularizou a súa publicación a partir de 1964. Este ano tamén é relevante no terreo da lingua galega, xa que a súa presenza vai aumentar progresivamente a partir das illadas mostras que temos dos dous primeiros anos, conforme se ía suavizando devagar a pechazón imposta polo franquismo á representación pública das linguas non oficiais do Estado.

Neste suplemento cultural, cabo das recensións e críticas literarias, Cunqueiro atopou o espazo ideal onde plasmar as súas angueiras tradutoras que ás veces chegaban tamén á columna de “El envés”. No entanto, para a análise do proxecto tradutor do mindoniense ímonos cinguir ó corpus do “Letras”, marco onde rexistramos 502 traducións entre o 19-1-64 e o 14-11-80, e máis concretamente no xénero en que traballou case que en exclusiva, a poesía, con 482 textos. Esta predilección xenérica pode explicarse desde unha perspectiva individual, tendo en conta declaracións do mindoniense onde se declara «ante todo poeta» ou nas que considera que:

Poesía é, esencialmente, o máis profundo. Non só desde o punto de vista do coñecemento e da apreensión do mundo senón que é o resultado da capacidade de soño do home sobre o mundo, sobre as súas raíces, sobre o amor e sobre a morte. (Nicolás, 1994, p. 83)

Mais tamén podemos engadir razóns de orde colectiva –de campo ou sistema segundo atendamos á teoría de Bourdieu (1991, 2004) ou Even-Zohar (1990), pero sempre tomando como punto de partida o dinamismo histórico en que se insire o feito literario– que engarzan co predominio deste xénero na nosa tradición literaria e que González Millán (1994, p. 72) cualificou como «privilexiada percepción da lírica, condicionada en parte por unha concepción esencialista da galeguidade». Esta percepción pode extrapolarse a moitos outros sistemas literarios periféricos ou marxinais, que atopan adoito acubillo no xénero poético primeiro ca na prosa e no teatro.

3.1. De linguas, técnicas e pseudónimos

Malia non ser este un estudo textocéntrico, senón máis ben unha ollada ás traducións de Cunqueiro como importacións culturais ó noso sistema literario, tampouco non queremos deixar de debullar algúns aspectos concretos do traballo propiamente textual realizado polo mindoniense, é dicir, de que linguas traducía e que clases de traducións facía.

En canto ás linguas que traducía directamente para o galego, parece claro que o facía desde o francés, italiano e catalán. Sobre os demais casos, o compañeiro na redacción do *Faro de Vigo* e biógrafo Armesto Faginas opina que «un grande número desas traducións contaron coa axuda –do contrario, non lle sería posible– de persoas que coñecían a lingua do poeta de turno» (1987,

p. 247). Pero os testemuños do propio Cunqueiro fannos pensar que facilmente tiraba para diante coa axuda dun dicionario, tanto co alemán:

Luego sabía un poco de alemán, poco pero lo suficiente para, con el diccionario y con trabajo y unas ciertas dotes de adivinación, haberme metido con Hölderlin especialmente, de quien traduje una cosa. (Nicolás, 1994, p. 150)

coma co inglés, como recollemos do seu epistolario a del Del Riego (2003, p. 101):

Estou traballando nunha tradución de poemas de Lawrence para o segundo número dos cadernos do *Laberinto*. O primeiro xa está próximo a saír. E nun poema “monólogo dunha nai” atopo unha verba “chauting” que non logro nos dicionarios que teño, o *Concise Oxford 1934*, incluído. O verso é: *...as his soul were chauting / A monotonous word of departure away from me*. Coido que en Vigo hai ingleses que me poideran dar unha tradución.

Do que non cabe ningunha dúbida é da existencia de traducións ponte cando descoñecía os idiomas orixinais tales coma o finés, o sueco, o grego, o chinés, o xaponés, o árabe... En moitas ocasións o propio Cunqueiro cita as súas fontes, na maioría dos casos libros de versións inglesas e francesas, mais tamén existen traducións a propósito da publicación de certas antoloxías en castelán da editorial Plaza&Janés na súa colección “Selección de poesía universal”, versións que cando podía cotexaba co orixinal. Outro lugar onde acudía o mindoniense na busca de textos, e que non sempre citaba, eran os suplementos literarios de xornais coma *Le Figaro Literaire*, *Le Monde* e *Il Corriere Della Sera*, case sempre encol da mesa do seu despacho prestos a conectar a lenta cultura galega co que acontecía extramuros.

Sobre o tipo de traducións das que gustaba e facía Cunqueiro temos cumprida análise no estudo de González Gómez (1990, p. 49-95), onde tras peneirar os orixinais de Villon, Lindegren, Emily Dickinson, Whitman, Pound, Verlaine ou Ungaretti coas traducións do mindoniense e, ás veces, con outras versións contemporáneas en galego e castelán, chega á seguinte conclusión:

O escritor galego prefería as versións, ou traducción, que fosen fieis ao orixinal, que dicesen o que dicía o poeta na súa lingua, e que ademais, se aproximase, o maiormente posible, á letra e ao son do orixinal. (1990, p. 52)

Vemos, xa que logo, como a intención primeira de Cunqueiro é manter a idea e a forma do poema orixinal, criterio que utiliza para cualificar de non moi boa maneira as versións das cantigas de Xohan Zorro feitas polo profesor Alvar:

As cantigas de Xohan Zorro hai que traducilas, e ren mais. O xograr ten un cantar craro como a i-auga, e si alguén que traballa sober das cantigas do Zorro quere dar unha interpretación dun verso ou dunha estrofa, hai sempre a pé de páxina cómodos espacios. Pro unha cantiga é un hortus clausus. E si o profesor Alvar busca o fundamento do seu desvío na poesía tradicional castelán, el non estará desviándose en demasía. (*Faro de Vigo*, 22-6-1969, p. 27)

Con todo, respectar a forma e idea do orixinal non sempre lle é posible, e de ter que decidir sempre han pesar máis as imaxes, metáforas, ou ton da lectura primeira, como confesa Cunqueiro co gallo dunha tradución ó castelán da *Comedia* de Dante:

Ángel Crespo danos unha traducción ao castelán en tercetos rimados, o que foi engadir dificultades aínda a unha dificultosa traducción dun texto difícil e complexo. Fai moito tempo que quen estas lineas escribe renunciou, traducindo durante anos cáseque a diario, ao galego, algunhas páxinas do “Purgatorio”, –a parte súa favorita–, a dar os tercetos con rima, preferindo unha traducción que, pola semellanza neolatina das linguas, debe, ás vegadas, aconsonantes e asonantes, e nas que se buscaba, ante todo, esa rápida e breve maneira do fiorentino. Coido que eu seguía mellor o pensamento do Dante, porque non me preocupaba que “cadrase” –na miña provincia a unha cantiga ben rimada dícenlle “ben cadrada” ou “ben comparada”–. (*Faro de Vigo*, 27-7-1975, p. 24)

Deste xeito vemos como o propio Cunqueiro reconece a dificultade de defender os criterios utilizados noutrora, ata o punto que ha facer tamén algunha paráfrase como na tradución do “Gaspar Hauser canta” (González Gómez, 1990, p. 80-83). En definitiva, Cunqueiro tentaba gardar a máxima fidelidade cos orixinais, pero que non pasa de ser a *súa* fidelidade respecto á *súa* lectura –tanto do texto orixinal coma das versións ponte que utilizaba ás veces–. Ó mesmo tempo, estas versións de seu, na lectura de González Gómez (1990, p. 52) van mellorar o orixinal, como é lexítimo expresar de cada lectura propia e diferente, igual que de cada versión dun mesmo poema. Nós dicimos, como estende García Devesa a toda traducción literaria (1996, p. 172-173), que a mellor caracterización das versións de Cunqueiro é sin-

xelamente como lecturas lexítimas que poñen en circulación textos de novo acceso a unha comunidade de lectores.

Verbo da utilización dos pseudónimos por parte de Cunqueiro, é unha práctica que vén de vello. González Gómez (1990, p. 17) data no principio da década de 1940 o nacemento do pseudónimo máis prolífico do mindoniense, Álvaro Labrada. Con este nome asinou o *San Gonzalo* (1945) e mais a *Balada de las damas del tiempo pasado* (1945), e seguirá a utilizalo tanto no *Faro de Vigo* coma noutras publicacións. Outro pseudónimo, Patricio Mor (P.M.), aparece xa na sección “Los días” do xornal vigués en 1961. Mais foi nas páxinas de “Letras” onde estes falsos nomes encheron as críticas e recensións literarias, e tamén sempre as traducións. A resposta a esta angueira albiscámola en dúas correntes de orixe dispar pero que se fusionaban no quefacer de Cunqueiro: a non repetición de sinaturas (algo pouco estético para o xornal, que é dicir o seu traballo); e o seu gusto polas mistificacións (o xogo de espellos, a máscara, a parodia, que é dicir a literatura para Cunqueiro). Así, Manuel María Seoane (MMS) e Álvaro Labrada (AL) asinaron a meirande parte das traducións, aínda que Cunqueiro tamén utilizou a Cristóbal Xordán, Patricio Mor e Ariel García.

Todos estes personaxes son desdobramentos dun mesmo actante coas seguintes características comúns: posuír un enorme dominio das linguas estranxeiras; dispor dunha contrastada sensibilidade literaria e un cultivado gusto polas letras e a poesía estranxeira; moverse no ámbito galeguista, cando menos na orde cultural, por traducir ó galego e non ó castelán que sería máis doado en todos os sentidos.

3.2. A posición de Cunqueiro no sistema literario galego

Antes de entrarmos coas traducións e a súa repercusión no sistema literario galego, cómpre ter en conta que «as opcións de importación veñen condicionadas polas estratexias derivadas da posición no campo literario e que definen a función que se espera do texto ou elemento importado» (Figuroa, 2001, p. 246). Así pois, analizamos o devalar de Cunqueiro entre o centro e a periferia do noso sistema, centrándonos na súa vertente poética por ser este o espazo preferido para a creación propia e a tradución.

Durante o século pasado, a partir da eclosión das vangardas, establecéronse sucesivas loitas entre distintos tipos de repertorios na literatura galega por se erixiren en canónicos, e en todas elas vai ter un gran protagonismo Cunqueiro. En primeiro lugar personificou o triunfo do repertorio neotrobadoresco que se converteu en norma oficial, o que non agradou nada ó mindoniense, que cita esta coma unha das razóns que o afastan da poesía:

En primer lugar yo había dejado de publicar poesía un poco asqueado por todos esos sucesores míos en la poesía neotrovado-

resca. Bouza Brey y yo habíamos caído en eso. Éramos una generación literaria gallega que de pronto conocimos los cancioneros medievales, las canciones de amor, de amigo...; e hicimos, cada cual por su lado, naturalmente. Y entonces, tras nosotros, surgió un movimiento que no hubo poeta en Galicia que no hiciera una canción de amor o de amigo.(...) Lo hacían mucho peor que nosotros. Entonces yo lo dejé de hacer. (Nicolás, 1994, p. 94)

Vemos, xa que logo, que o inminente esgotamento do repertorio ante a repetición dos esquemas do modelo que gozaba da centralidade provoca que Cunqueiro mude este sistema de escritura.

Na década de 1950, reaccionando contra a pervivencia de retallos imaxistas e a supremacía do esgotado neotrobadorismo, un grupo de poetas mozos que comeza a publicar por estes anos pon en voga unha poesía de radical carácter intimista fondamente influenciado pola filosofía existencialista e mais o contexto abafante e reaccionario que os afogaba. Estes mozos foron logo bautizados pola crítica como a “Xeración das Festas Minervais” (Méndez Ferrín, 1990, p. 257-275), e chegaron a formar a chamada “Escola da Tebra” pola razón de case todos eles cultivaren este tipo de poesía. Estoutro modelo de poesía non cativou en demasía a Álvaro Cunqueiro, que tampouco por aí viu motivos para publicar poesía: «Y luego por un poco de pudor; fueron unos años de una poesía muy intimista, y quedo así... » (Nicolás, 1994, p. 94).

Mais esta poesía existencialista deseguida deixou paso á poesía social ou socialrealista, modelo ó que se achegarán tamén a maioría dos poetas da XFM e que se constituíu en escrita oficial durante toda a década de 1960 e a primeira metade da de 1970. O libro capital e emblema deste movemento e no que se proxectou a poesía galega durante longo tempo foi o celeberrimo *Longa noite de pedra* (1962) de Celso Emilio Ferreiro. Este libro, de amplísima difusión e gran coñecemento no seu tempo funcionou como unha nova poética galega para os incipientes escritores, xa que a partir de aquí a poesía foi entendida como compromiso ineludible coa realidade social do momento, o resto quedaba fóra. O coidado formal, a linguaxe poética, situábanse así nun segundo plano fronte á importancia da mensaxe comprometida, e o coloquialismo e mais o prosaísmo crítico erixíronse nos protagonistas deste novo estilo.

Neste contexto Cunqueiro foi situado como un poeta marxinal que personificaba todo o contrario que postulaba o socialrealismo, sobre todo tendo en conta os escuros anos “nacionais” do mindoniense despois do Alzamento, e era caracterizado, xa que logo, como o modelo de normas e valores negativos dentro do subalterno sistema literario galego. Mesmo podemos dicir que tomou parte neste conflito conscientemente desde a súa posición de mar-

xinalidade que se facía patente desde dous estamentos literarios. Por unha parte desde a crítica encargada de canonizar os modelos, como confirman estas palabras sobre a evolución de Cunqueiro dentro do noso sistema:

Cunqueiro comezou cultivando a poesía de uso entón antre os mozos máis ó día, unha poesía dabondo “pura” e algo hermética. Semellaba un poeta de vangarda, proxeitado ao futuro; mais logo ensaiou unhas restauracións –certamente con espírito de evocación histórica, e non de resurrección do pasado–, unhas restauracións de gracias xograrescas, feitizos trovadorescos e falas medievaescas que nolo presentan como un poeta arcaizante. Aínda que co seu “extraño librito” *Mar ao norte* escandalizara a máis dun crítico conservador, impuxo a súa personalidade de poeta novo, e nos poetas inmediatamente posteriores a 1936 escalou como poeta o cimo do prestixio, pasando a ser moeda corrente no mercado de valores literarios e tópico asentado nas conversas dos lectores de poesía, a especie de ser o noso poeta o máis alto do presente galego. Ate que veu a poesía social. Nos citados libros de Cunqueiro non había rastos de denuncia profética; eran absolutamente inúteis para precipitar a transformación da sociedade. Mais era a poesía social a que se impuña, de contra do esteticismo puramente literario. A poesía pura pasou de moda, e Cunqueiro con ela. Os novos vates, despois do desespero existencialista, logran evadirse do seu cárcel interior e poñen o seu verso, como unha ferramenta de demiurgo, ao servicio da construción do futuro, que ten que estar precedida da demolición do presente. Falto de público, Cunqueiro deixa de publicar. De publicar libros de versos. (Carballo Calero, 1975, p. 750)

E por outro lado, entre os propios escritores, o mesmo Celso Emilio protagonizou disputas en torno ós valores de cada modelo –nun enfrontamento aberto con Cunqueiro–, tanto en manifestacións públicas coma nos seguintes versos do poema “Credo” de *Longa noite de pedra*: «Poetas conformistas desta terra / –testicular emporio de esqueletes– / mentres o home loita, chora e sofre, / cantade a violeta, a margarida, / e desfollade a rosa reticente / dos vosos mínimos problemas... / decide sí a todo e medraredes» (Ferreiro, 1989, p. 50-51).

Cunqueiro, como dixemos, era consciente da súa feble posición dentro do sistema e deste xeito optou por un amplo silencio editorial ata a publicación de *Herba aquí ou acolá* no primeiro volume das *Obras Completas*, grazas á recolección de poemas espallados que levou a cabo o poeta Miguel González Garcés. Pero isto non fixo dubidar en ningún momento a Cunqueiro sobre a súa ideoloxía poética:

Si. Esa fue una de las causas por las que dejé de publicar poesía. Pensé que no tenía sentido seguir publicando cuando, como bien dijo Carballo Calero, me había quedado sin audiencia. Pero no por eso dejé de escribir poesía. No me importó que las modas fuesen otras, porque estaba muy seguro de lo que estaba haciendo, de que ésta era la manera más normal de escribir y que volvería a apreciarse la necesidad de alguien supiera contar un cuento a alguien. (Nicolás, 1994, p. 95)

Vemos, xa que logo, como Cunqueiro cría firmemente no seu modelo de escritura como válido e que había de ser visto doutro xeito en canto mudasen os valores que nese momento eran norma dentro do noso sistema literario. E isto, coa perspectiva do paso do tempo, podemos dicir que abofé se cumpriu. A poesía socialrealista encamiñábase ó deserto: a reiteración temática e o empobrecemento total da linguaxe poética agoiraban o esgotamento do modelo. O propio Celso Emilio nos seus últimos libros de poemas semella amplificar a súa vea lírica de carácter intimista, confesional, de dor pola infancia perdida; e outros autores que estiveran máis ou menos próximos ó modelo toman camiños particulares: a decidida elección polo formalismo de Ferrín que se albisca no “Sirventés pola destrucción de Occitania”, ou a poesía experimental de base fonoestilística do Novoneyra de “Vietnam canto” son exemplo disto. Curiosamente, a clausura da poesía social pode datarse coa aparición dun libro que propón unha outra cousa no seu título, a coñecida antoloxía *Novísimos da poesía galega* (1973) –un algo imitación do modelo español– onde autores mozos que non apareceran aínda nas nosas letras poñen as últimas pedras sobre a corrente que dominara a literatura galega unha ducia de anos, non por romperen con ese modelo senón por evidenciaren o esgotamento do mesmo.

Chegamos así ó famoso ano 1976, cando se produce a fonda viraxe na poesía galega ó se publicaren *Con pólvora e magnolias* de Ferrín, *Mesteres* de Arcadio López Casanova e *Seraogna* de Alfonso Pexegueiro. Existe nos tres libros unha notable apertura temática e unha acesa defensa da importancia da linguaxe poética, tremendamente descoidada naqueles anos anteriores como ferramenta indispensable na construción do produto estético. Malia termos estes tres libros como reacción fronte ó esgotamento do modelo literario, foi o poemario de Ferrín o que abandeirou a renovación poética galega polo feito de os outros dous non posuíren moita tirada polo que non foron moi coñecidos en Galicia, e ademais por se tratar de dous autores que non tiñan a traxectoria recoñecida do primeiro. Precisamente, foi esa traxectoria, tanto literaria coma política –desde logo nada sospeitosa–, a que lexitimou un modelo de poesía dentro do sistema onde non prima a mensaxe social, senón a autonomía estética do texto independentemente da temática que trate. Por isto podemos afirmar que se trata dun libro con clara vontade de intervención den-

tro do sistema, e que indirectamente rescata a figura de Álvaro Cunqueiro, quen non deixara de camiñar por esa vía. Para apoiar esta teoría, basta con lembrarmos o poema de *Con pólvora e magnolias* “Momento último”, onde, despois dunha cita das “Soedades da miña branca Señor” do mindoniense, Ferrín dialoga decadentemente cos amores perdidos a través do tempo de igual maneira que fixera Cunqueiro.

Deste xeito, o sistema literario galego muda fortemente os seus valores, e dunha maneira progresiva a figura de Álvaro Cunqueiro irá recuperando a centralidade perdida, unha vez que o seu modelo foi lexitimado a través dos poemas de Ferrín. Así, os novos lectores achéganse á súa poesía sen a visión negativa previa que o descualificaba, e tamén a crítica redescubrirá as súas calidades, ata o punto de se dicir de *Herba aquí ou acolá* que é «o cume da súa poesía e tamén o cume da poesía galega do século XX» (Méndez Ferrín, 1990, p. 162). Este periplo da periferia ó centro do sistema vai rematar coa canonización oficial do Día das Letras de 1991.

En cinguíndonos ó período que abranguen as traducións no *Faro de Vigo* (1964-1980), comprobamos que estas se desenvolveron no momento de maior marxinalidade da escrita do mindoniense no sistema literario galego, e só no final deste tempo empezaba a se enxergar a viraxe poética que abrise novos camiños para a lírica, camiños moitos xa presentados por Cunqueiro coas súas traducións e poemas no *Faro de Vigo*.

4. Funcións das traducións no *Faro de Vigo*

Para analizarmos as intencións e consecuencias das traducións de Cunqueiro no *Faro de Vigo* utilizaremos a teoría de González Millán (1995, p. 68) verbo da tradución nun sistema marxinal como o galego, onde considera que existen tres funcións primordiais que desenvolven os textos importados: a primeira consiste nunha función expansiva para fortalecer o feble repertorio; a segunda é unha función diversificadora que dá cabida a novos discursos; e a terceira función trata de consolidar unha poética nova en conflito coa actual. Contra a rixidez de calquera estratificación apuntamos que tampouco estamos a falar de compartimentos pechados, xa que un mesmo texto pode realizar máis dunha función e outros devalan entre o prestixio acumulado no sistema orixinal e a novidade que representan no sistema receptor, cando non actúa como fonte de innovación no repertorio.

4.1. Función expansiva

Dentro da función expansiva subxace a intención primeira de toda tradución nun sistema literario minoritario, que é poñer a lingua en circulación, gañarlle espazos e darlle presenza, como describe Even-Zohar (1996, p. 61):

No primeiro caso a literatura traducida vén cubri-la necesidade que unha literatura nova ten de poñe-la súa lingua, hai pouco creada (ou

renovada), a funcionar na maior cantidade posible de xéneros literarios para facela útil como variedade literaria e que poida ser utilizada por uns usuarios que está comezando a ter.

Cabo desta intención de pór en circulación a lingua subxace tamén a busca de prestixio que posúe o outro, o estranxeiro, e que se produce acotío nas importacións asimétricas dun sistema literario forte a un feble. Por iso as traducións de clásicos, de obras canonizadas en sistemas fortes, non soamente veñen cubrir as lagoas existentes nun sistema marxinal na súa propia lingua, senón que tamén actúan como gancho mediante o seu prestixio orixinario para visualizar as posibilidades do idioma e por ende do propio sistema, propiciando, xa que logo, o reforzamento deste último nas formas discursivas que se importaron.

Disto foron perfectamente conscientes as elites galegas que dirixiron os seus esforzos desde o século XIX co fin de cubriren os baleiros existentes no noso sistema cultural, xa fose nun primeiro momento escribindo unha nova historia e orixe común da man de Murguía e poñendo os cimentos do sistema literario moderno con Rosalía de Castro, xa fose coa creación dunha prosa e un teatro galegos ó tanto do que acontecía no resto de Europa a xente do Seminario Estudos Galegos e do Grupo Nós. Do mesmo xeito actuaron as elites que trataron de retomar o traballo cultural en Galicia a partir de 1950 arredor dos proxectos de Galaxia e Grial, e concretamente Álvaro Cunqueiro, aquel que teimou sempre en fortalecer a cultura galega anosando o prestixio do outro. Esta necesidade contemplábaa xa Cunqueiro por 1950, cando alborrexando a lenta recuperación cultural recluído no seu Mondoñedo lle escribía a Del Riego:

Hai que traducir ó galego aquilo que é apremiante, urxente, que seña dito entre nós, e si todo se fai arqueoloxía e cacheo de castros e arquivos, hai que botarse fóra e decir, con boca de outros, anosando aquilo que os galegos deben saber. Quizaves todo seña paredar no mar, pero non por iso deixarei de facelo.

Nestas palabras Cunqueiro móstrase plenamente consciente ó mesmo tempo da necesidade dese traballo a prol do sistema e do desagradecido que resulta. En palabras de Figueroa (2001, p. 155-156), trátase de importacións feitas desde o campo de produción restrinxido, por un produtor do mesmo campo – neste caso nunha situación tamén restrinxida ou marxinal –, co fin de aumentar o capital simbólico do campo literario. Para o mindoniense a situación non mudara en exceso contra o final da súa vida:

O non querer traducir doutros idiomas ó galego paréceme unha das cousas máis absurdas do mundo. A min seméllame unha enor-

me estupidez. Eugenio D'Ors decía: “Desgraciado aquel que solo conoce el sabor de la cocina materna pero desgraciado también aquel que no conoce los sabores de otras cocinas”. Creo precisamente que un dos problemas que habrá que abordar é que nós non temos en galego unhas cantas obras esenciais: A Eneida, de Virxilio, a Odisea e a Ilíada, pero especialmente a Odisea, non temos o Shakespeare, non temos o Dante, e esto hai que conseguilo por tódolos medios. Unha literatura non é unha gran literatura se non ten eso. Temos que te-la Eneida, o Quijote, o Shakespeare, o Dante, e esto é absolutamente imprescindible. Esta é a cultura e a cultura non funciona por compartimentos estancos. (Nicolás, 1994, p. 165)

Cunqueiro non quedou parado fronte a esta eiva patente do sistema literario galego, senón que intentou minimizala desde as páxinas de “Letras”, tanto celebrando calquera tradución que se editara na nosa lingua como mediante as súas tradución, como recoñece na seguinte recensión do *Macbeth* traducido por Pérez-Barreiro e editado por Galaxia:

Esta tradución de *Macbeth*, como saben os lectores, sae dos prelos de Galaxia pouco despois de *O principio* de Saint-Exupéry. Coidamos que este é un bon camiño, e que o idioma, o desenrolo do noso idioma, e por ende o da nosa cultura, necesita da tradución a el de obras mestres, aínda que non fora máis que por así se lle pide chegar ao linde mesmo das súas posibilidades. Non outra, por de parte nosa, é a intención derradeira das traducións que de poemas de varias falas, nesta páxina de FARO DE VIGO, se fan ao galego. (*Faro de Vigo*, 8-10-1972, p. 22).

Expón así Cunqueiro baixo a sinatura de Álvaro Labrada estas dúas intencións capitais que posúen as traducións no feble polisistema galego, contribuír ó desenvolvemento do idioma e recoller as obras canonizadas dos polisistemas fortes, e faino convocando a Shakespeare, porto seguro do mindoniense, a quen poría unha vez e outra como exemplo da bagaxe/prestixio que non pode faltar como modelo. De feito, noutro artigo do *Faro de Vigo* o 10-12-1978, titulado “Cando un Shakespeare en galego?”, despois de eloxiar unha reedición do escritor inglés en catalán cita a Curtius para sinalar que «unha lingua culta ten que tere un Platón, un Virxilio e un Shakespeare», e laiándose da situación galega: «¿Non hai, nesta hora galega, quen entre nós se poida poñer a esas traducións? En definitiva, á tradución galega dos grandes clásicos». Pois esta tarefa, esta angustiosa arela de conseguir algo do prestixio do outro para anosalo, desenvolveuna paseniño, constante e case anonimamente o de Mondoñedo e desde logo, como afirma González

Gómez (1990, p. 94), en detrimento da súa obra de creación xa que a esta lle roubou tempo abondo coas traducións que morrían de domingo a domingo.

Despois das reiteradas alusións á necesidade de traducir os clásicos ó galego, vexamos sumariamente como o mindoniense desenvolveu esta tarefa. En primeiro lugar chama a atención o feito de non apareceren máis traducións de Shakespeare có soneto xxiii (21-11-1972), aquel que empeza «Como un mal actor no escenario» e que se recolle na escolma dos poetas traducidos por Cunqueiro (1991, p. 53). Posiblemente o continuo alegato a prol da tradución do escritor inglés estivese máis encamiñada á súa obra teatral, xénero abofé nunha posición máis feble e necesitada de prestixio dentro do sistema literario galego. Da literatura inglesa podemos rescatar outra senlleira tradución dun autor do canon universal e prototipo de romántico do seu tempo, Lord Byron, de quen traduciu o poema “Xa nunca máis non iremos de vagar” (1-8-1971, p. 34).

Outra das presenzas que sempre reclamou na nosa lingua Álvaro Cunqueiro foi a de Dante Alighieri, de quen deixou un testemuño coa tradución do Canto xxvi do “Purgatorio” (3-1-1965, p. 18):

E pra dar lugar a que outro me falese,
que a carón estaba, foise polo lume
coma un peixe lixeiro póla auga.
Acaroeime a aquel que xa saía
e díxenlle que gustaría de saberlle
o nome, e de escoitarlle o que me dixese.
Il comezou a decir de moi bon grado:
–Tanto me obriga a túa cortés demanda
que de ti non me poido eu escondere.
Eu son Arnau, que chora e vai cantando;
triste miro a tolemia de noutrora,
e con ledicia o ben que vai a virme.
Ora che prego, por aquela Virtude
que deica a cima da escala ben te guía,
que pase axiña o tempo da tristura!
Dixo, i-escusouse no fogo que o afinaba.

Na mesma corda situamos a tradución do soneto “Beleza de muller” do florentino Guido Cavalcanti (10-4-1977, p. 35), de quen Cunqueiro afirma que «é o autor do cancionero máis representativo do Dolce Still Nuovo, herdeiro da grande tradición dos proençaes, que recolle a concepción do amor como vía de conocimiento, nunha sutil orfebrería verbal de elegancia e armonía non superadas». Velaquí o poema:

Beleza de muller e seductor corazón,
e cabaleiros armados que sentís sexan,

cantar de paxaros e rezonar de amor;
naves froilidas que corren o mar;
áer sereo cando as albores quebran
e folerpas blancas que caen sin vento,
ribeira de río e froilidos prados,
ouro, prata e azul en atavíos:
todo esto sobrepassa a fermosura e o valor
da miña dona e o seu xentil coraxe,
que fai parecer vil todo outro que se mire.
E é tanto superior toda cousa conocida,
coma o ceo meirande é que a terra.
A quen de tal natura é, os bens lle sobran.

Unha viraxe cara ó clasicismo das letras xermanas convócanos inmediatamente a Hölderlin, autor de referencia para o Cunqueiro lector e, como xa vimos, fonte inaugural do seu traballo como tradutor. Xa na década de 1950 avisaba Cunqueiro da idoneidade de traducir ó galego os versos do alemán por dúas razóns:

a) A actualidade de Hölderlin, iste volta ser considerado nun primeiro plano pola máis alta poesía do noso tempo. É unha fonte viva, e a súa esperanza poética, pola mesma traxedia da súa vida, esgotadora. b) Hölderlin é un clasicismo que é posíbel para nós, galegos. Vainos Hölderlin mellor que Virxilio, que era, no fondo, unha melancolía insondábel. Il ollaba columnas nas mámoas turinxesas e fixo compatible a bidueira e o orde dórico, a assemblea dos ventos nos castiñeiros e a craridade do discurso platónico. Nós, os celtas, podemos ser unha Grecia, outra eterna Grecia. Unha vida vagabunda ten tamén a súa arquitectura. Hölderlin amosouno. (Cunqueiro, 2003, p. 57-58)

Vemos, logo, como para Cunqueiro a obra de Hölderlin podía ter un valor superior ó prestixio do sistema orixinal por se axectar perfectamente ó discurso nacional que se estaba a reconstruír por parte das elites culturais galegas, o que demostra que un texto importado non vai ter as mesmas implicacións que tivera no seu sistema orixinal. O que si leva consigo é parte do prestixio recadado como obra canonizada nun polisistema forte como o alemán, e así o pensaba Cunqueiro ó declarar que «Hölderlin figura entre os meirandes creadores no conxunto da poesía europea dos derradeiros séculos. Tiña verbas como o día ten luz.» (4-1-1970, p. 25). Esta nota figura nun artigo literario co gallo do segundo centenario do nacemento do poeta, e acompaña a tradución de tres poemas (“Adeus”, “Forma i esprito” e “Idades da vida”). De Hölderlin traduciu tamén no *Faro* “Dúas primaveiras” (9-5-

1965, p. 8); “A diótima” e “Confiado creente” (11-5-1975, p. 25); e este “O poeta diríxese ás parcas” (22-6-1975, p. 28):

Concédeme outro verán tan soio,
poderosos seres, eu outro outono pra un canto maduro,
e cheo esteña o corazón do doce xogo, e propicio,
e deica a min a morte veña entón.
A alma, á que en vida o bon dereito
lle foi negado, tampouco repousará acolá no Orco.
Pro si acado o meu poema, que pra min é santo,
benvido me serás, tranquíu mundo das trebas.
Aínda que a miña canción non me acompañe
na baixada, contente estarei, que unha vez
vivín como viven os deuses, e ren máis preciso.

Outro autor con prestixio abondo das letras alemás e fonte recorrente de Cunqueiro é Rilke. Deste autor traduciu no *Faro* seis poemas: “Viravolta” (30-4-1967, p. 21), “Un deus ben pode” (9-3-1969, p. 7), “Día de outono” (21-12-1969, p. 28), “Lacrimosa” (25-2-1973, p. 27), “A rosa roxa” (14-12-1975, p. 29) e “A primavera volveu” (16-1-1977, p. 35).

Pero se existe un sistema literario ó que se acode historicamente na busca de prestixio este é o francés, paradigma da centralidade dos polisistemas europeos modernos e continuo provedor de modelos para os demais sistemas. Desde este punto de vista podemos considerar que funcionan do mesmo xeito cós “clásicos” anteriores as traducións de Baudelaire (25-6-1972, p. 22), Valéry (26-7-1970, p. 25; 5-12-1971, p. 30) e Apollinaire (4-4-1965, p. 8; 2-1-1966, p. 8), non tanto por transcorreren os anos necesarios para que pasen a formar parte da reserva textual definitivamente canonizada, senón por ocuparen un lugar de privilexio desde os seus discursos dentro do forte e dinámico sistema literario francés.

4.2. Función diversificadora

Esta función realizárona a meirande parte dos textos traducidos por Cunqueiro, de entendermos a diversificación como a novidade do discurso poético respecto á creación autóctona do sistema que, como vimos, estaba notoriamente adscrita á liña socialrealista. Consonte este criterio, existe a diversificación tanto nos textos importados desde sistemas afastados ó receptor como naqueles contemporáneos que se distancian do discurso poético que ocupa a centralidade galega. Estamos, xa que logo, diante do corpus maior dentro das traducións de Cunqueiro no *Faro de Vigo*, no entanto, é ben posible facermos algún subgrupo e exemplificarmos a diversidade do discurso coa lectura dalgunha tradución.

Un primeiro subgrupo fórmalo as traducións de sistemas literarios “exóticos” para o canon occidental, tales coma o xaponés, o chinés e o coreano. Versos xaponeses aparecen ata seis veces nas páxinas de “Letras” de doce autores diferentes, algunhas veces intercalados con artigos sobre a literatura e os mitos nipóns, como cando traduce a Lafcadio Hearn (6-2-1966, p. 8). Da literatura coreana temos un testemuño (8-10-1972, p. 22) –con dous poemas tirados da versión inglesa de Graeme Wilson–, pero foi a poesía chinesa outra fonte de textos, xa que nas seis ocasións que aparece no suplemento cultural Cunqueiro ofrece unha pequena escolma de poetas chineses antigos de distintos períodos. Estes poemas traducíao mediante versións inglesas como a de Auden –que tamén acompañaba dunha versión en portugués de Pesanha–, ou como o poema “Despedíndose dun amigo” de Li Po desde a versión de Ezra Pound (5-11-1978, p. 46):

Montañas azúes ó nordó das murallas.
Un río branco aparez e desaparez:
aquí nos separamos para ir cada un soio
ao traveso de mil leguas de ermo.
A alma, como unha grande nuben flotante,
a posta de sol, separación de vellos amigos
que cruzando as mans inclínanse a distancia.
Os nosos cabalos rinchan despedíndose tamén
namentras nos alonxamos.

Entre os textos importados que contribúen a ampliar o repertorio propio distinguimos aqueles orixinarios de sistemas en condicións parellas ou con históricos e mitos comúns que xeran certas relacións, por compartiren o que Figueroa (1996, p. 12) chamou unha mirada solidaria. Esta evocación da solidariedade na tradución actualízase tanto á hora de escoller poemas como nos paratextos, onde se rastrea evidente esta ideoloxía. Proba disto son as numerosas traducións do catalán –con cadanseu eloxio ó autor– que continuamente foron aparecendo en “Letras” e que xa ten estudado González Gómez (2003). Pero ademais podemos cualificar de privilexiadas as relacións co sistema catalán polo feito de conseguir o recoñecemento externo, tan necesario para as culturas en proceso de recuperación como elemento de autoafirmación (Figueroa, 2002, p. 58). Estas estratexias de supervivencia con claros precedentes na nosa historia contemporánea, utilizounas tamén Cunqueiro co poeta catalán Garcés: «É un poeta de ollada límpida, amiga dos menceiros e dos solpores, alguén, cáseque sombra, que escoita o mundo, as suas festas e as suas mortes. Galicia débelle gratitude a Garcés, que traduciu ao catalán dez poetas galegos» (31-10-1971, p. 33). Do único testemuño que temos de literatura vasca –un poema de Cuadra Etxaide, despréndese a mesma visión solidaria intersistémica: «A cousa é que se nos ativéramos aos que se chaman xornaes

nacionaes de Madrid, non eisistirían nin as falas provinciaes de España nin as suas literaturas» (13-5-1973, p. 30).

Fóra xa das fronteiras estatais temos abundantes exemplos onde funciona a mesma estratexia. Así, a idea de compartirmos un pasado mítico celta segue a funcionar para traducir poesía antiga de Irlanda: “A profecía de Cathba” e o “Canto do mensaxeiro da morte” de Cunqueiro sitúanse a carón de dous poemas premiados do *Cancioneiro de Poesía Céltiga* de Pokorny que en 1950 traduciran Piñeiro e Fernández de la Vega (30-1-1966. p. 8). Xa modernamente, exercerán esta función textos de Yeats –de quen traduciu dez poemas– e Padraic Colum.

Se o pasado mítico nos vencella a Irlanda, o esplendor literario medieval fai tender pontes solidarias coas letras occitanas. Deste xeito, Cunqueiro traduciu por tres veces a Mistral, símbolo da literatura occitana moderna recoñecido polo canon occidental co premio Nobel. Os textos escollidos son “O acueducto” (12-9-1971, p. 18), “A condesa” (11-2-1973, p. 26) e “Retrato de Mireia” (8-2-1976, p. 25).

A mirada solidaria con outros sistemas dáse tamén ó se compartiren loitas lingüísticas parellas. Así, nun artigo titulado “Poesía de Bengala Oriental” (19-12-1971, p. 34), onde se relatán as peripecias dos escritores do Bangladesh e a súa lingua, atopamos o seguinte pé de foto: «Que a nosa lingua poida de novo revelar a sorpresa nova, a nosa lingua de todos os días», mentres uns manifestantes cantan o himno de seu. Esta sensación de proximidade séntese tamén cos escritores franceses do Quebec como Gilles Vigneult, de quen traduciu o significativo poema “Canadá” (8-12-1974, p. 29):

O meu país non é un país
é un inverno
O meu xardín non é un xardín
que é unha chaira
O meu camiño non é un camiño
que é a neve
O meu país non é un país
que é o inverno

Rematando coa función diversificadora, damos conta daqueles textos do século xx que abren rotas non exploradas daquela pola uniforme linguaxe poética que ocupaba o centro do sistema literario galego. Estes textos conectaban o noso repertorio con aquilo que se facía fóra da Península, e posúen polo tanto un gran valor formativo. As fontes, cando non son directas a través do francés, do inglés ou do italiano, veñen dos suplementos culturais dos xornais europeos e, sobre todo, grazas á colección da editorial Plaza&Janés “Selecciones de poesía universal”. Con todo, convén sinalar que o propio tradutor dá conta da existencia dunha versión de seu antes da saída da antoloxía en castelán.

Estamos diante do grupo máis numeroso de traducións, polo que, por acoutarmos un algo o campo, daremos uns cantos exemplos deste esforzo informativo. En primeiro lugar, existe unha serie de artigos que debullan o panorama contemporáneo dalgún sistema literario á vez que recollen algúns poemas. Así, ó mesmo tempo que saían en Londres e París antoloxías da poesía grega dos últimos anos, en voga logo do premio Nobel de Seferis en 1963, escribía Cunqueiro un artigo titulado “Poesía grega moderna” (16-5-1967, p. 10), onde, ademais do citado poeta, aparecían os famosos versos da “Ítaca” de Cavafis e mais “Os ollos de Circe” de Yeralis. Do mesmo xeito, Cunqueiro escolmou a actualidade da poesía rumanesa, no artigo “A nova poesía rumana” (19-5-68, p. 8), onde recolleu poemas de Ion Vinea, Magda Isanos, Maria Banus e esta “Historia sentimental” de Nichita Stanescu:

De pronto, ollábamosen a cotío,
eu no cabo dunha hora,
ti no outro cabo.
Como as dúas asas dunha ánfora.
Soio as verbas revoaban entre nós,
ida e volta,
podía cáseque ollar o seu movemento,
e de golpe eu deixábame cair de xoennlos,
pra mirar a herba curvada
pola caída dunha verba
como sob a pata dun león que corre.
As verbas revoaban, reboavan, a carón de nós,
ida e volta,
e mais eu te amaba,
mais nun turbillón visibel case,
elas somellaban á estrutura da materia
tal como era nos orixes.

O poema “Saudade” de Nima Yusiyy serve para describir o estado das letras persas do momento, agora abertas á influencia occidental de Eluard, Aragon, Pound, Eliot e Neruda (26-1-1969, p. 12). As literaturas nórdicas tamén tiveron o seu lugar en “Letras”, especialmente a de Suecia, que ten dedicado o artigo “A nova poesía sueca” (30-7-1972, p. 24), onde aparecen poemas de Lars Forssell e Lars Noren. Ademais, cualifícase este período de «Idade de Ouro» da poesía sueca e, precisamente, relaciónase esta bonanza coas numerosas traducións ó inglés, ó alemán, ó francés e ó castelán que se están a facer. Isto reflíctese na páxina de “Letras” coa presenza recorrente de autores como Arthur Lundkvist, T. Tranströmer, Elmer Dirktionius e, sobre todo, o Nobel de 1974 Harry Martinson, de quen traduce nove poemas entre o 13-10-1974 e este “O refuxiado” do 30-9-1979:

Tendo retornado dende os dentes da morte
coidou que vivía como un fantasma.
Parecíalle que había
Unha culler de máis na mesa.

Mirábase no espello da sopa, dubidando,
e logo comía famento deica ao dibuxo do plato,
unha escena de caza de Joshia Spode o Mozo.

Fóra soaba o corno de caza, era outono,
e aínda seguía cazando algo polo mundo.

Mediante a tradución graduada de distintos autores Cunqueiro deu mostra das escritas representativas que se sucedían nos distintos sistemas literarios, sen entrar a valoralas como fixera nos artigos anteriores. Así, por exemplo, do italiano temos traducións de Eugenio Montale, «o meirande poeta de Italia e dos primeiros do mundo» (28-3-1971, p. 25), Salvatore Quasimodo, Cesare Pavese, Marino Maretti e Giuseppe Ungaretti, de quen rescatamos este “Con lume” (30-5-1976, p. 38):

Con lume nos ollos, un nostálxico lobo
camiña a núa quietude.
Non atopa máis que sombras de ceo sobre o xelo.
Fúndense serpes fátuas e violetas de breve vida.

A lingua francesa dominábaa Cunqueiro, ou en palabras de González Gómez (1990, p. 80), «cando o noso poeta traducía do francés sentíase como en casa», e isto vai repercutir na ampla nómina de autores francófonos que desfilan por “Letras”: Charles Péguy, Gerard d’Houville, René Guy Cadou, Jules Superville e Raymond Queneau son unha pequena mostra do representada que foi a literatura francófona contemporánea no suplemento cultural.

O século XIX e XX da literatura en lingua inglesa tamén ten o seu lugar en “Letras”. Escritores británicos como Keats, Thomas Hardy e W. H. Auden acoden a estas páxinas no galego de Cunqueiro, así como os escritores estadounidenses contemporáneos, dos que recolleu un abano ben amplo, onde destacan as traducións de Whitman, Pound, Wallace Stevens, T. Roethke, Langston Hughes e un dos autores máis presentes no suplemento, Carl Sandburg. No entanto, o que pretendemos destacar neste punto é a profusión con que Cunqueiro verteu ó galego poemas de autores *beat*, tales como Gregory Corso, Ferlinghetti, Ginsberg e Kerouac (17-9-1978, p. 47):

“Coro 127”
Ninguén conoce a outra cara

da miña casa,
a miña esquina na que nacín,
poirentas guitarras
da miña pequena rua
onde brinquei coas miñas irmáns
e agardei polas seráns a posta do sol
chamando aos nenos
e miña nai de volta á casa
traguíame de merenda
fragantes tortillas e hervellas.
Esa Terra de Mel Pura
de Mominu
onde vivín milleiros de millóns
de corpos pasados
cando branco e alegre era tamén
coma un lago de luz.

Debemos rescatar tamén algunhas achegas que amosan a actualidade e heteroxeneidade do suplemento literario. Falamos, por exemplo, dunha tradución de Celan (9-5-1971, p. 20) co subtítulo “Descoberta dun poeta”; os nove poemas do cantor nado en Montreal Leonard Cohen e os cinco textos do checo Vladimir Holan.

O afán aperturista de traer ó galego poemas de autores tan heteroxéneos é tal que mesmo chega a imporse ós propios gustos e á ideoloxía do Cunqueiro lector. Deste xeito, falando dos posibles Nobel de 1969 traduce un poema do francés Aragon coa seguinte información paratextual: «comunista director de “Lettres Françaises” que está sendo loubado póla crítica» (19-10-1969, p. 21). Este distanciamento e impersonalidade ben mostra como pesa máis a vontade informativa cás discrepancias ideolóxicas. Máis evidente é o caso da tradución de Mao “Adicatoria pra unha fotografía das milicias populares femininas” (15-3-1970, p. 29), co comentario final do tradutor «así están as cousas»:

Froles poderosas do vento fusiles de cinco pés
a luzada i-alba crarexando sober do campo de maniobras
solprendente pensamento das mozas mozos de China
non gostar de traxes roxos
preferir os vestidos de guerra.

4.3 Unha nova poética

A relación entre a poesía de Cunqueiro e as súas tradución semella un feito evidente para a crítica, aínda que a inexistencia dunha edición completa dos poemas traducidos impida sabermos exactamente ata que punto inflúen

uns nos outros. Pero a liña que seguen é común, como afirman e exemplifican González Gómez (1990, p. 118-121) e Costas González na súa edición de *Herba aquí ou acolá* (1991, p. 46-48):

Ó longo dos versos dos preto de douscentos poetas que verteu ó galego, sobre todo dos traducidos ou versionados nos seus últimos dez anos de vida, achamos moitos argumentos líricos que logo atopamos reflexados na súa poesía. Hai títulos, anacos de poemas, poemas case enteiros, algúns versos, imaxes, etc, que, ou ben son paráfrases de poemas de Cunqueiro, ou ben Cunqueiro parafraseou as traducións que el mesmo fixo.

Así pois, a voz lírica que se vai despedindo decadentemente dos gozos da vida derramados polo tempo, presentes na poesía última do mindoniense, comparte a poética do soño e viaxe, marxinada no sistema galego, con tradución abondas. É dicir, o espazo negado que supuxo o silencio longo do poeta Álvaro Cunqueiro tentouno compensar desde as traducións dos poetas cos que máis a gusto dialogaba, libres como eran dos prexuízos ós que el estaba suxeito por seren autores estranxeiros; en definitiva, falando cos seus versos. A estratexia consistía entón, en palabras de Lambert (1999, p. 264), na loita contra as convencións locais a través do uso de convencións exóticas, alleas, que vaian devagar repercutindo na orde do sistema. Estamos ás portas, xa que logo, de mudar un modelo literario, e as traducións de Cunqueiro que apostaban pola súa marxinada poética de seguro contribuíron, lexitimando e dándolle o prestixio necesario. Seguiron, deste xeito, a evolución que describe Even-Zohar (1996, p. 60):

Nesta situación, cando están a emerxer novos modelos literarios, a tradución pode moi ben chegar a ser un medio para elaborar un novo repertorio. A través das obras estranxeiras, vanse introducindo na literatura orixinal características (tanto teóricas como prácticas) que antes non existían. Isto posiblemente englobe non só novos modelos de ve-la realidade, para substituí-los vellos que non son efectivos, senón tamén todo un abano doutros trazos, coma tal, unha nova linguaxe poética ou novas estruturas e técnicas de composición.

Non podemos esquecer que algúns dos poemas que ía escribindo Cunqueiro (1991, p. 48-49) aparecían tamén no *Faro de Vigo*, polo que convivían coas traducións. Consonte o anterior, escolmaremos algúns destes textos paradigmáticos que abriron unha certa fenda no espazo poético do social-realismo, como estes versos de Henri Michaux (18-4-1965, p. 8) que poderían pasar como poemas das “Vellas sombras” de Cunqueiro:

...Ou, sin romperse, como unha taciña,
levaime nos bicos, nos peitos que se erguen
respirando a vida. No sol da mán que sorrí,
nos longos túneles dos osos,
ou nas enrugadas da pel da vella amante.

No mesmo ano achamos outros poemas que se acollen perfectamente ó modelo poético que defendeu Cunqueiro, que ademais teñen o xa visto valor solidario. Trátase do poema “Canto das cousas que morren”, do estoniano Juhan Liiv, nuns versos que describen o paso demoledor do tempo, sobre todo para o seu pobo: «Canto o meu pobo que morre / i-é o canto máis triste» (13-6-1965, p. 9); e o esloveno Oton Zupancic, que no poema “A lanchiña” (20-6-1965, p. 8) parece versificar a historia dun outro Sinbad:

Navega, navega, lanchiña de prata
pólo verde mare!
Na lanchiña van tres mozos,
tres tenres mociños.
I-os tres mozos un canto me ofrecen,
un canto fermosísimo:
–Navega, navega, lanchiña de prata
pólo verde mare!
Máis alá do mare, do mare verde,
hai campos de ouro
e máis alá dos campos,
prados e grandes bosques.
Pro os tres mozos i-eu mesmo
casa non temos,
nin esposa. As nosas casas
están lonxe, máis aló, máis aló do mare.
I-as esposas, un soño.

Na mesma liña podemos situar o poema de Sandor Petöfi “Erma é a terra” (31-10-1965, p. 10), a quen como a outros autores traducidos en “Letras” –Hölderlin, Rilke, Heine ou Pound– dedicou un poema nas “Homenaxes” de *Herba aquí ou acolá*.

Nalgunhas ocasións xa se especifica nos paratextos a sintonía poética co autor, coma no caso de Cummings, declarado «home ceibe, ledo e soñador» (31-3-1968, p. 20); Brian Patten, que «non quere cambiar a sociedade enon fai poesía política ou social, senón que quere cambiar o corazón das xentes» (11-1-1976, p. 26); e Kenneth Patchen, de quen di «non foi mui estimado polos da súa xeneración, pro é un verdadeiro poeta» (30-3-1975, p. 24) xa que comparte co mindoniense o poder redentor do soño fronte á realidade.

Logo existen bastantes poemas nos que podemos rastrexar temas ou recursos comúns, tales como esta “rosa” de Anna Akhmatova (7-3-1971, p. 22) que en Cunqueiro será “herba”:

Señor! Ti ves, eu vou cansa xa
de resucitar e de morrer, e de vivir–
Toma todo, pro déixame respirar
unha vez máis o frescor desta rosa vermella.

Ou a utilización do nome do autor dentro do poema en falando da morte, como fixo R. Queneau (31-10-1976):

Non, non temo a morte das miñas entrañas
nin a morte do meu narís ou dos meus osos.
Tampouco temo moito este mosquiño
que se bautizou Raymond dun pai dito Queneau.

Do mesmo xeito poderíamos seguir citando poemas enteiros de Yeats, Colum, Supervielle, Pound, Eliot ou Pavese que amosan concorrencias ineludibles coa poética de Cunqueiro, é dicir, co repertorio alternativo á centralidade do socialrealismo ata 1976.

Conclusiones

Despois do visto estamos en condicións de afirmarmos que Álvaro Cunqueiro interveu conscientemente no devir do sistema literario galego a través das súas traducións. O mindoniense superou, abofé, o estadio de pór a lingua en circulación e lexitimar o propio sistema. Desde as páxinas do suplemento cultural que coordinaba, Cunqueiro influíu na consolidación e renovación do sistema literario galego mediante as súas traducións. Foi enchendo o “Letras” progresivamente de versos e poéticas da súa corda, afastadas da ortodoxia socialrealista do momento, preparando dalgún xeito a chegada do seu testamento literario, *Herba aquí ou acolá*.

Desde este punto de vista, resulta evidente a idea de que a selección de textos nunca é inocente, e máis nun contexto tan marcado ideoloxicamente. O mesmo que pode producir innovacións no sistema literario, o proceso de tradución tamén participa do proceso de construción da identidade nacional, e así debemos situar tamén as importacións dun Cunqueiro, quen, desde a súa chegada a Vigo, estaba na órbita do grupo comandado por Ramón Piñeiro.

Estas consideracións todas lévannos a coincidir con Lefevere (1992) e González Millán (1996) no concepto da tradución coma unha manipulación cultural, unha reescritura fortemente connotada ideoloxicamente. A etiqueta resulta especialmente suxestivo por falarmos de Álvaro Cunqueiro, manipulador de mitos, soños e tempos, que dedicou moitas horas e tinta para fortale-

cer o sistema literario de noso, coas súas verbas e as dos demais que acaban por ser súas, e defendendo sempre a súa poética a pesar da marxinalidade. Reclamamos, xa que logo, o recoñecemento de Cunqueiro como tradutor / manipulador cultural, en canto a que utilizou o plus ficcional do alleo para introducir novos recursos poéticos –limpos dos prexuízos determinados pola marxinalidade á que estaba sometido polo seu posicionamento ideolóxico– co fin de producir innovacións no sistema termo, e lexitimar así a súa poética.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARMESTO FAGINAS, X.F. 1987. *Cunqueiro: unha biografía*. Vigo: Xerais, 1987.
- BOURDIEU, P. 2004. *O campo literario*. Tradución e presentación Carlos Pérez Varela. Título orixinal *Le champ littéraire*, 1991. Ames: Laivento, 2004.
- CARBALLO CALERO, R. 1975. *Historia da literatura galega contemporánea*, 2ª ed. Vigo: Galaxia, 1975.
- CASTRO, P.; TOBÍO, L. e DELGADO GURRIARÁN, F.M. 2005. *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego*. Vigo: Galaxia, 2005.
- COSTAS GONZÁLEZ, X.H. 1991. Ed. de *Herba aquí ou acolá*. Vigo: Galaxia, 1991.
- CUNQUEIRO, Á. 1991. *Flor de diversos. Escolma de poetas traducidos*. Escolma e introdución de Xesús González Gómez. Vigo: Galaxia, 1990.
- 2003. *Cartas ao meu amigo. Epistolario mindoniense a Francisco fernández del Riego 1949-1961*. Limiar Francisco Fernández del Riego, edición Dolores Vilavedra. Vigo: Galaxia, 2003.
- EVEN ZOHAR, I. 1990. “Polysystem Studies”, número especial de *Poetics Today*, 11,1, p. 1-268.
- 1996. “A posición da tradución literaria dentro do polisistema literario”. Introducción de Camino Noia en *Viceversa*. Vol. 2, p. 57-65.
- FERNÁNDEZ DEL RIEGO, F. 1991. *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo*. Vigo: Ir Indo, 1991.
- FERREIRO, C. E. 1989. *Longa noite de pedra*, 2ª ed. Sada: Edicións do Castro, 1989.
- FIGUEROA, A. 1996. *Lecturas alleas*. Santiago de Compostela: Sotelo Branco, 1996.
- 2001. *Nación, literatura, identidade. Comunicación literaria e campos de comunicación en Galicia*. Vigo: Xerais, 2001.
- 2002. “Literaturas minoritarias: autonomía e relacións interliterarias”. En *Anuario de estudos literarios galegos*, 2002, p. 55-67.

- GARCÍA DEVESA, C. 1996, “Algunhas ideas sobre a (i)lexitimidade das traduccións literarias”. En *Viceversa*, Vol. 2, p. 171-177.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, X. 1990. *Álvaro Cunqueiro, traductor*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1990.
- 2003. “Traduccións de poetas cataláns por Álvaro Cunqueiro e outras curiosidades”. En CERDÀ, MARTÍNEZ-GIL e R. VEGA (ed.) *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas*. Sada: Edicións do Castro, 2003.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, X. 1994. “Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega”. En *Anuario de estudios literarios galegos*, 1994, p. 67-81.
- 1995. “Cara a unha teoría da traducción para sistemas literarios marginais. A situación galega”. En *Viceversa*. Vol. 1, p. 63-72.
- LAMBERT, J. 1999. “Literatura, traducción y (des)colonización”. En IGLESIAS SANTOS, M. (ed.) *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco Libros, 1999.
- LEFEVERE, A. 1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.
- MÉNDEZ FERRÍN, X.L. 1990. *De Pondal a Novoneyra*, 2ª ed. Vigo: Xerais 1990.
- NICOLÁS, R. 1994. *Entrevistas con Álvaro Cunqueiro*. Vigo: Nigra, 1994.
- NOIA CAMPOS, C. 1995. “Historia da traducción en Galicia”. En *Viceversa*. Vol 1, p. 13-62.
- PAZOS BALADO, Mª C. 1991. “Álvaro Cunqueiro traductor”. En SALGADO, X.M. e VILLANUEVA, D. (eds.) *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1991.

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 *peligrotosamente* (de *peligro* = *danger*; *grotosamente* = *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 faille 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.

A REPÚBLICA DOS SOÑOS, DE NÉLIDA PIÑON, EN GALEGO

Xosé Manuel Dasilva
Universidade de Vigo

Resumo

O primeiro obxectivo deste artigo consiste en analizar a difusión da obra de Nélide Piñon no conxunto do Estado español e, particularmente, en territorio galego. Como punto de partida, lévase a cabo o comentario de diversas reflexións da propia Nélide Piñon no que atinxe aos vínculos entre o universo galego e unha parte importante da súa creación literaria. Préstase atención, por outra banda, a algúns dos aspectos máis salientables que a escritora galego-brasileira ten exposto sobre a súa concepción da tradución como actividade de mediación intercultural. O segundo obxectivo do presente traballo cífrase na análise da versión publicada en lingua galega, nos últimos meses, da novela *A República dos Sonhos*.

Palabras clave: Nélide Piñon; Tradución; *A República dos Sonhos*

Abstract

This paper aims in the first place at analysing the diffusion of Nelida Piñon's work in Spain, particularly in the Galician area. As a starting point, we coment on some reflections of Nelida Piñon regarding the ties between the Galician universe and an important part of her literary work. Attention is given, on the other hand, to some remarkable aspects of this Galician-Brasilian writer's concept of translation as an activity of intercultural mediation. The second objective of the paper consists in alalyng the recently published Galician version of the novel *A República dos Sonhos*.

Keywords: Nélide Piñon; Translation; *A República dos Sonhos*

É incuestionable a proxección que Nélide Piñon está a alcanzar hoxe en día como escritora no conxunto das letras internacionais¹. Unha proba recente deste éxito é, por exemplo, o feito de que Nélide Piñon fose protagonista da prestixiosa revista norteamericana *World Literature Today*, que dedicaba así un número monográfico, por primeira vez, a un escritor latinoamericano.

¹ O presente estudo ten como base a conferencia en lingua portuguesa "O retorno de Nélide Piñon ao centro: *A República dos Sonhos* traducido para a língua galega", pronunciada no VIII Congreso da Associação Internacional de Lusitanistas que tivo lugar en Santiago de Compostela do 18 ao 22 de xullo de 2005.

Nas páxinas da mencionada revista apareceron unha entrevista á autora, notas biográficas e autobiográficas², ensaios, unha recensión da súa última novela *–Vozes do Deserto–* e algúns anacos desta, traducida integramente por Nelson Vieira ao inglés (Dasilva, 2005b). Outra proba do mesmo éxito foi a concesión a Nélida Piñon do Premio Príncipe de Asturias do presente ano, na súa XXV edición, probablemente o galardón literario máis importante do mundo logo do premio Nobel. Ao Premio Príncipe de Asturias presentábanse trinta e unha candidaturas de escritores de dezaseis países, entre eles os americanos Paul Auster e Philip Roth e o israelí Amos Oz. Tamén figuraban como candidatos dous grandes autores portugueses, Eduardo Lourenço e António Lobo Antunes. Emporiso, a honra foi para Nélida Piñon. O xurado resaltou a súa «incitante» –velaí o adxectivo aplicado por dito xurado– produción literaria. Valorouse, por outra banda, a mestizaxe cultural que a súa obra representa, combinando tradicións literarias diversas.

No que se refire, singularmente, a España, débese dicir que Nélida Piñon é a autora brasileira talvez máis coñecida arestora. Niso ten moito que ver, con seguranza, a dimensión hispanoamericana da súa actividade como intelectual, intentando pór en contacto os espazos americanos de orixe española e de orixe portuguesa, como o escritor mexicano Carlos Fuentes salientaba no discurso de entrega do Premio Juan Rulfo a Nélida Piñon, no ano 1995:

Não há facto mais triste e menos justificável na América Latina que a persistência de uma demarcação alexandrina rígida entre as duas Américas do Sul, a hispânica e a lusófona. O Brasil e a América espanhola, ao desconhecerem-se, reduzem-se. Somos duas faces da mesma moeda, a cara e a coroa, e dividir esse escudo significa ficarmos sem metade do nosso ser. Nélida Piñon, o prêmio a Nélida Piñon vem reparar esse divórcio doloroso e desnecessário (Fuentes, 1997).

A maiores do Premio Juan Rulfo, entregado en México, Nélida Piñon recibiu en España o Premio Internacional Menéndez Pelayo, no ano 2003, que tamén foi importante para reafirmar a presenza española da autora. Hai un dato moi significativo que evidencia a aceptación que Nélida Piñon ten en España, e é o feito de ser nomeada polo propio rei Juan Carlos nun discurso, co gallo da visita oficial a este país, en xullo de 2003, do presidente Lula da Silva, como un dos brasileiros de mais impacto entre os españois:

Ha aumentado de forma notable el interés mutuo por nuestras respectivas realidades culturales y por sus protagonistas. Nombres

²O texto que a escritora brasileira fixo para se descubrir ante os lectores norteamericanos publicouse tamén en España (Piñon, 2005).

como los de Machado de Assis, Nélica Piñon o Caetano Veloso, por sólo citar algunos, son bien conocidos en España.³

Cómpre advertir que a penetración da literatura brasileira en España non é, en xeral, un proceso fluído aínda hoxe, xa que adoita ter moitas dificultades para se facer visible. Unha mostra pode ser a publicación hai pouco tempo, en tradución ao castelán, da novela *Budapeste*, de Chico Buarque. Na cuberta desta edición española aparece reproducida unha fotografía do rostro máis turístico do Río de Xaneiro, co Corcovado en primeiro plano, como se resultase imprescindible esa estampa para informar aos posibles compradores do libro de que se trata dunha obra brasileira. Con respecto á difusión da literatura brasileira en España, hai que subliñar que non é equivarable a propagación de libros portugueses e de libros brasileiros. Non é suficiente, nin moito menos, a cantidade de autores brasileiros trasladados ao castelán, que constitúen, sobre todo, unha excepción máis que un acontecemento normal. Son os tradutores, case sempre, e non tanto as editoriais, quen co seu esforzo deciden introducir un libro brasileiro en territorio español. Véxase o que a escritora sudamericana Cristina Peri Rossi observou:

Los editores, por su parte, no se han preocupado por editar a los autores brasileños de una manera sistemática y a la vez selectiva; los pocos que han sido traducidos, lo fueron en virtud de la tarea fanática de algún traductor que los impuso: tal es el caso de Guimarães Rosa y de Graciliano Ramos (del cual, no obstante, se ignora buena parte de su obra). (Peri Rossi, 1982, p. 47-48).

Nélica Piñon é, así a todo, unha autora brasileira cuxa obra non está mal difundida en España. Pódese pasar revista ás traducións dos seus libros ao castelán, pero antes é preciso indicar que Nélica Piñon ten a súa produción literaria publicada máis ou menos en vinte países e traducida a dez idiomas. Agora ben, non é casual que o castelán sexa a lingua estranxeira na que os seus libros teñen un maior número de edicións, xuntando España e os diferentes países hispanoamericanos. Máis aínda, ás veces ata hai en castelán, dun mesmo libro de Nélica Piñon, versións diversas.

En castelán apareceron publicados os seguintes títulos de Nélica Piñon: *Fundador* (*Fundador*, Buenos Aires, Emecé, 1973, trad.: Ida Vitale), *Sala de Armas* con tres versións diferentes (*Sala de armas*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1983, trad.: María Elena del Río; *Sala de armas*, Cuba, Arte y Literatura, 1989, trad.: Jorge A. Pomar; *Sala de armas*, Barcelona, Debolsillo, 2002, trad.: Ana M^a Moix), *Tebas do meu Coração* (*Tebas de mi corazón*, Madrid,

³ “Palabras de Su Majestad el Rey en la cena de gala ofrecida al Presidente de la República Federativa de Brasil, en Madrid, el 15 de julio de 2003”.

Ediciones Alfaguara, 1978; México, Fin de Siglo, 1991, trad.: Ángel Crespo), *A Força do Destino (La fuerza del destino*, Barcelona, Ediciones Versal, 1989, trad.: Mario Merlino), *O Calor das Coisas (El calor de las cosas y otros cuentos*, México, 2000), *A República dos Sonhos (La república de los sueños*, Colombia, Norma, 1992; Madrid, Ediciones Alfaguara, trad.: Elkin Obregón Sanín), *A Doce Canção de Caetana (La dulce canción de Cayetana*, Madrid, Mondadori, 1989, trad.: Mario Merlino) e *Vozes do Deserto (Voces del desierto*, Madrid, Ediciones Alfaguara, 2005, trad.: Mario Merlino), a súa última novela ata o de agora.

Cómpre aclarar que a difusión que posúe a obra de Nélide Piñon en Portugal é, en termos comparativos, ben inferior. Con ocasión da concesión á escritora do Premio Juan Rulfo, antes xa mencionado, indicábase a circulación tardía da súa obra en Portugal, posto que, como se dicía nunha entrevista á propia autora no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, tal obra “não é publicada nem conhecida como devia acontecer” (Almeida, 1996). O primeiro libro de Nélide Piñon que se editou en Portugal foi *A República dos Sonhos* (Lisboa, Presença, 1997), e a partir de aí saíron do prelo soamente os volumes *A Doce Canção de Caetana* (Lisboa, Círculo de Leitores, 1999) e *O Calor das Coisas e Outros Contos* (Lisboa, Círculo de Leitores, 2001). Na mesma entrevista, unha pregunta concreta facía referencia ao feito de que Nélide Piñon fose realmente máis coñecida en España que en Portugal:

Apesar de ser uma das escritoras contemporâneas mais conhecidas da língua portuguesa, vai pouco a Portugal. As pessoas estranham essa falta de intercâmbio, sendo certo que vai muito a Espanha, por exemplo (Almeida, 1996).

Xa que logo, pódese concluír que a presenza de Nélide Piñon en España é ben visible, como quedou demostrado cos datos anteriores. Con todo, hai que dicir que a presenza de Nélide Piñon en Galicia é, particularmente, máis sobranceira se cadra que no resto de España. No espazo galego a escritora recibiu varios galardóns, como a Medalla Castelao da Xunta de Galicia (1992), o Premio Rosalía de Castro concedido pelo PEN Clube de Galicia (2002) e, sobre todo, o doutorado *honoris causa* pola Universidade de Santiago de Compostela, sendo a primeira muller a quen se lle atribuíu esta distinción en máis de cincocentos anos de historia. No espazo galego tamén se editaron algúns libros de Nélide Piñon, principalmente unha tradución en galego da súa obra máis importante, *A República dos Sonhos*, e tamén unha edición da novela *Vozes do Deserto* en versión orixinal –é dicir, en portugués do Brasil– que se sobrepuxo á edición brasileira da Editora Record, tamén difundida con normalidade nas librerías galegas. No espazo galego, en fin, a obra de Nélide Piñon foi obxecto de comentarios e análises por parte de auto-

res e estudosos galegos (Fernández del Riego, 2000; González Tosar, 1990; Tarrío Varela, 2002; Villarino Pardo, 1999, 2001 e 2002).

Hai que engadir, polo demais, que Nélida Piñon se consolidou, nos medios intelectuais galegos, como unha escritora unanimemente recoñecida en virtude da calidade indiscutible da súa produción literaria. Xosé Luís Méndez Ferrín declaraba hai pouco tempo acerca dela:

Ten uns dotes excepcionais para a novela de longo percorrido, ao estilo das novelas de Faulkner, complexas, con moita familia e moita xente. (...) En Galicia temos especial debilidade por ela (Sen firma, 2005e).

Sen dúbida a grande acollida que ten Nélida Piñon en Galicia débese, amais do inmenso valor da súa obra, á reciprocidade coa que se corresponde á reivindicación que a escritora sempre fixo das súas orixes galegas ben como da relevancia que o universo galego acada na súa actividade creadora. Son innumerables os testemuños da propia Nélida Piñon que é posible aducir verbo da súa forte vinculación coa realidade galega. A autora dixo algunha vez: “Foi Galicia a que fecundou o meu imaxinario literario” (Pino, 2004). E noutra ocasión confesaba:

(...) pude conciliar dos grandes mitoloxías: la de América, de la que formo parte, y la gallega, a la que también pertenezco y que nunca abolí de mi vida. Metabolicé todo aquello y yo, que amaba recoger las viejas historias, presenté que ese pueblo al que pertenecía tenía un sentimiento narrativo extraordinario (Romero & Pereiro, 1993).

No discurso “Retorno ao centro” –título certamente ben expresivo–, pronunciado o 1 de abril de 1998 ao recibir o doutorado *honoris causa* pola Universidade de Santiago de Compostela, Nélida Piñon aseveraba isto: “Meu amor por Galicia permitiu-me percorrer os itinerarios da imaxinación” (Piñon, 1998, p. 19). E no discurso de toma de posesión na Academia Brasileira de Letras sucedendo ao dicionarista Aurélio Buarque de Holanda, titulado –tamén moi significativamente– “Sou brasileira recente”, Nélida Piñon xa ao primeiro proclamaba:

Muitas vezes confessei que sou brasileira recente. Minha família, no Brasil, é mais jovem que as palmeiras imperiais do Jardim Botânico. Carrego comigo a sensação de haver, eu mesma, desembarcado na Praça Mauá, no início do século, no lugar dos meus avós, em busca da aventura brasileira. A única saga que ainda hoje estremece meu coração (Piñon, 1995, p. 77).

E a seguir agregaba:

(...) respondo por encargos e sortilégios provenientes, muitos deles, dos sentimentos que habitaram meus avós Amada e Daniel, e meu pai, Lino. Todos eles originários de uma Galicia povoada de lendas e de seres ansiosos por partir para longe e marcados, ao mesmo tempo, pelo instinto da volta à terra, por cujas montanhas circulam os fantasmas dos celtas, esses indomáveis desbravadores do imaginário (Piñon, 1995, p. 78).

No discurso “A geografia dos sentimentos” –outro título altamente revelador–, con motivo da cerimonia de entrega do Premio Ibero-americano de Narrativa Jorge Isaacs, Nélida Piñon aseguraba unha vez máis:

Origino-me de uma grei familiar que me inspirou a invenção ficcional de um país chamado Brasil. A fazer dele linguagem, afeto, razão de vida. (Piñon, 2001, p. 31).

Sobre o peso decisivo que a ascendencia galega tivo no seu oficio de creadora de ficcións, Nélida Piñon apuntaba, por outro lado, na nota autobiográfica “A minha mais antiga paixão”:

Comecei a escrever menina ainda, lendo os libros que me davam, inventando os que eu non tinha à mão. Inventar é uma saga antiga, precedeu-me antes do nacemento. Talvez tivesse sido a vocación de meu avô, que se aventurou cedo a cruzar o Atlântico, obedecendo ao gosto da aventura, e à necesidade de instalar-se numa terra que lle ofertase horizontes mais amplos. Ou talvez inventar tenha comezado con meu pai, igualmente disperso e con a cabeza tantas veces mergulhada nos libros (Piñon, 1997).

Como se sabe, hai unha pasaxe da biografía de Nélida Piñon especialmente transcendente desde o ángulo literario. É o seu regreso a Galicia, en 1948, permanecendo durante un bienio no lugar de orixe da súa familia, en Cotobade, na provincia de Pontevedra. Recentemente, cando soubo a noticia de que se lle atribuíra o Premio Príncipe de Asturias, Nélida Piñon lembraba con respecto a aquela experiencia da infancia:

Tenía 10 años, y aquel fue un viaje fundacional, iniciático para mí, un viaje que ha marcado mi personalidad y mi trayectoria como creadora. Allí me di cuenta de la fuerza de mis raíces y de la capacidad que tenía para acercarme a otras culturas, a otras formas de vida (Rodríguez, 2005).

Antes, con ocasión de recibir o Premio Rosalía de Castro outorgado polo PEN Clube de Galicia, Nélica Piñon sentenciara no discurso titulado “O presépio amoroso”:

Levada pelas trilhas da emoción, evoco a Galicia. Mergulho na memoria e trago de volta este mundo que ainda hoje me faz feliz. Graças à prodigalidade de meus pais, Carmen e Lino, cheguei à Galicia aos 10 anos. Uma estância que me permitiu identificar os sentimentos galegos, ingressar pelos mistérios da pátria da família, pisar o chão da minha gênese. E subir sozinha ao Pé da Múa, o mítico monte de Cotobade, onde passava as tardes, conhecendo o gosto da liberdade.

Nessas idas ao monte, entregue à própria sorte, dando de comer às vacas galegas, aprendi a desfrutar da solidão, a ouvir o impiedoso ruído do vento norte, os lamentos de algum lobo extraviado da matilha. Sobretudo, a inventar histórias e a prolongar as que recém me haviam contado (Piñon, 2002, p. 45).

Non debe sorprendere que nunha entrevista realizada nestes últimos meses, Nélica Piñon declarase que o máis importante que Galicia lle deu como inspiración literaria foi a imaxinación, un sentimento, conforme di, que desenvolveu entre nós canda nena. En particular, velá a resposta que Nélica Piñon daba á pregunta de que significaba para ela Cotobade:

É o meu feudo literario. Faulkner inventou Yoknapatawpha, que de verdade é un lugar que se chama Oxford, nos EEUU. O mesmo pasa co Macondo de García Márquez. Son cidades míticas. Eu teño na miña memoria dous puntos esenciais do meu florecemento imaxinativo, e despois o mundo enteiro saíu ao meu encontro e eu fun ao encontro do mundo. Son São Lourenço, que era unha estación balnearia no estado de Minas Gerais, a onde a familia dos meus avós galegos me levaba. Eu teño paixón por São Lourenço, tanta que cando quero enxergarme a min mesma vou alí porque coñezo cada recanto. E Cotobade é o outro lado, porque eu fun moi feliz aquí. O sentimento que eu desfrutei foi o da liberdade rompendo os límites da realidade, concretando soños que eu non soñara (Conde, 2005).

Nélica Piñon sinalou que volver a Galicia –o que acontece, dígase de paso, felizmente moitas veces– é sempre “bater ás portas da miña orixe, un feito enriquecedor que me fai ver o mundo de forma multiplicadora” (Sen firma, 2005c). E é que, en definitiva, como ela salientou: “Galicia es mi mito, una especie de tierra prometida” (Cruz, 2005).

A exposición de testemuños canto á vinculación entre Nélida Piñon e a realidade galega puido ser, talvez, extensa de máis, aínda que en ningún caso prolixa. Sería doado ampliála con outras moitas declaracións, porque a defensa por parte de Nélida Piñon da súa vinculación con Galicia é constante. De feito, converteuse mesmo en motivo, por así dicir, metaliterario, demostrándose así a súa importancia.

No conto “Finisterre”, incluído en 1980 no volume *O Calor das Coisas*, a protagonista –moi probablemente a propia Nélida Piñon– volve a unha illa sen nome, mais que ten contornos físicos na xeografía galega, para se encontrar co cerne da súa memoria nesa terra, que é a de seu padriño e corresponde a un espazo máxico de sensacións virxinais. A propósito, esa illa existe, como xa quedou dito, é a Illa de Arousa, e ese padriño tamén existiu, e como habitante precisamente desa mesma illa (Dasilva & Suárez, 2005). Era Ceferino Gondar Gondar, emigrante galego ao Río de Xaneiro ao igual que a familia de Nélida Piñon. A existencia auténtica de tal espazo e de tal personaxe di moito, con certeza, a prol do intenso valor do conto “Finisterre” para entender as raíces da obra de Nélida Piñon. Á fin e ao cabo, a protagonista deste conto di que regresa a esa “Ilha prometida” para “recoller forza e oríxem, terei entón vida por tempo limitado” (Piñon, 1980, p. 80), como se se tratase dun novo bautismo.

Un acontecemento fundamental na recepción de Nélida Piñon en territorio galego ten sido a publicación, nos últimos meses, da versión en galego de *A República dos Sonhos* (Piñon, 2004), a súa novela sen dúbida máis emblemática. No que se refire especificamente ao fenómeno da tradución como cuestión sobre todo analizada desde bases teóricas, é factible atopar algúns textos da propia Nélida Piñon que son moi esclarecedores. Por exemplo, a autora pronunciou unha conferencia na Columbia University, de Nova York, en 1978, xustamente baixo o título “Como vejo a tradução dos meus textos”. De maior interese, con todo, é outra conferencia, titulada “A tradução e o agente recriador”, que Nélida Piñon pronunciou nun encontro sobre a tradución no ámbito latinoamericano que se desenvolveu en xuño de 1974 organizado, tamén en Nova York, polo PEN Clube desa cidade. Esta conferencia, moi útil para coñecer a opinión de Nélida Piñon acerca da actividade de traducir, publicaríase, pouco tempo despois, no xornal *Minas Gerais. Suplemento Literário*.

Débase dicir, antes de analizar polo miúdo esta conferencia de Nélida Piñon, que a lingua literaria brasileira presenta, de modo habitual, unha personalidade propia que ten repercusións importantes cando é traducida. Esa singularidade expresiva é, se cadra, un aspecto que ten moito que ver coa proxección da literatura brasileira no estranxeiro, que é menor, como xa se viu, do que sería xusto. Verdadeiramente, é innegable que a lingua literaria brasileira acostuma a presentar unha fisionomía de seu, na que se destaca

especialmente unha imaxinación verbal extraordinaria (Dasilva, 2000). Nese sentido, un tradutor español de textos lusófonos con bastante experiencia, Basílio Losada, opinaba que a lingua literaria brasileira é unha especie de modelo do que as linguas do século XXI haberán ser (Fuertes, 1997; Losada, 1994). É dicir, un instrumento de comunicación de espírito primordialmente renovador que, cun patrimonio léxico case infinito e cun movemento sintáctico de moita vivacidade, fai que esa lingua sexa un reto tan atraente como laborioso para o tradutor.

Pola súa parte, o prestixioso tradutor francés Albert Bensoussan destacou o feito de que o portugués sexa unha lingua con localización en dous continentes (Bensoussan, 1993). Para el, entre Portugal e España hai, por exemplo, unha sorte de parentesco que só en medida restrinxida permite enxergar diferenzas culturais notables. Polo contrario, o Brasil representa un mundo novo, con diversas tradicións que orixinaron unha cultura híbrida e multiforme. Bensoussan coida que, por iso, a sintaxe da lingua literaria brasileira é menos ríxida, menos clásica, debido principalmente á introdución dunha oralidade que é ben aceptada pola poboación. Ademais, no terreo do vocabulario as peculiaridades son aínda maiores, xa que o Brasil ten un tesouro léxico que é consecuencia da súa historia tan proteica. Desde unha perspectiva semellante, pero adoptando como punto de referencia o que acontece no mundo latinoamericano, tense dito que os autores destas literaturas tenden a someter os procesos de escrita europeos a elaboracións innovadoras. Nesa práctica, designada como transculturizadora, é común que tales autores tomen, como compoñentes esenciais, as formas narrativas orais presentes nas formas de ver o mundo propias de cadanseus lugares (Rama, 1982).

Nélida Piñon, que como escritora pode ser considerada herdeira dun autor como Guimarães Rosa, debido de modo especial á súa actitude renovadora perante a linguaxe, ten meditado sobre este asunto. E é que, como Guimarães Rosa afirmaba, “samente renovando a língua é que se pode renovar o mundo”. Isto Guimarães Rosa dicíao desde unha posición idiomática que lle facía recoñecer diverxencias fundamentais entre o portugués europeo e o portugués do Brasil, conforme se pode notar no seguinte testemuño:

Temos de partir do facto de que noso português-brasileiro é uma língua mais rica, inclusive metafisicamente, que o português falado na Europa. E além de tudo, tem a vantagem de que seu desenvolvimento ainda não se deteve; ainda não está saturado. (...) Naturalmente, tudo isto está à nossa disposição, mas não à disposição dos portugueses. Eu, como brasileiro, tenho uma escala de expressões mais vasta que os portugueses, obrigados a pensar utilizando uma língua já saturada (Vasconcelos, 1997).

Nunha entrevista realizada hai unha década, Nélida Piñon reflexionaba, precisamente, acerca do proceso actual de banalización da linguaxe na literatura brasileira:

Acho que está havendo um problema que é mundial: o mercado está presente na obra, começa a ganhar espaço na concepção da obra. Quando o autor está pensando na venda, na tradução e não no projecto estético, do qual ele antes era um servo, havia uma vida inteira dedicada à literatura. Hoje, o autor pensa que ele pode fazer dinheiro com a literatura. Eu acho que isso faz com que a literatura comece a ser prisioneira da perversão do mercado. Não há mais uma audácia estética, projectos de autores que estejam subvertendo a língua, a sintaxe, que esteja errando para acertar, que tenha arrojo de criação. Estou sentindo falta disso, estão todos muito bem-comportados, e escrevendo com limpidez (Almeida, 1996).

A autora rebelábase diante desa renuncia de moitos escritores de hoxe, subliñando o seu compromiso co valor da expresión na súa obra literaria:

Mas eu sou fiel a um facto: continuo sendo de uma implacável exigência com o meu texto. Reescrevo cada página não sei quantas vezes. Ponho em pauta tudo o que sei, me precipito na busca de uma estética que me pareça compatível com aquilo que eu quero fazer e com o que eu sou... (Almeida, 1996).

O grande esmero formal pode explicar, quizais, a atención que Nélida Piñon ten prestado à tradución como fenómeno. A fin de contas, neste punto tamén sería facedeiro establecer outro lazo entra ela e, unha vez máis, Guimarães Rosa, que enfocou sempre a tradución con moitísima sensibilidade (Coutinho, 1998), segundo é posible ver por exemplo a través da ampla correspondencia que cruzou con algúns dos seus tradutores, como o italiano Edoardo Bizzarri (Rosa, 1972) e o alemán Curt Meyer-Clason (Rosa, 2004). Velaquí, como proba case seleccionada ao chou, estas palabras modélicas de Meyer-Clason relativas á difícil tarefa de transferir a obra de Guimarães Rosa a outra lingua:

Traduzir Rosa significa: solicitar a ajuda de todas as forças da imaginação; colocar em campo uma tropa inteira de faculdades imaginativas; tentar aqui e acolá pregar uma peça no autor, superar-lhe num ponto e por vezes registrar uma vantagem. Em outras palavras, tenho de tentar compensar vitórias e derrotas (tanto mais que a cada passo tenho de engolir uma derrota); tenho de juntar numa conta um saldo positivo de versões superiores em alemão

para ficar em condições de poder engolir se necessário trechos intraduzíveis ou solucións fracas, até mesmo falhas (Rosa, 2004, p. 153).

En efecto, Nélida Piñon, de modo parecido ao que acontece no caso de Guimarães Rosa, non se ten mostrado allea, nalgunhas ocasións, ao fenómeno tradutor, ponderando as dificultades fundamentalmente que a experiencia de transvasar unha obra literaria a outras rexións culturais acostuma a presentar. Isto constitúe unha circunstancia que, por outra banda, é inherente, por dicilo así, á lingua literaria brasileira, de natureza tan singular como atrás xa se dixo.

Debe quedar constancia de que o propio Basilio Losada, tradutor experimentado do que antes se fixo mención, confesou que renunciara a traducir ao castelán, logo dun ano enteiro de loitas, a novela *Tebas do meu corazón*, da que Nélida Piñon escribira ata sete manuscritos previos á versión orixinal definitiva. A obra trasladouna finalmente outro tradutor, Ángel Crespo, mais o que di Basilio Losada contribúe moi ben a ilustrar a complexidade que entraña o desafío de verter unha lingua literaria como a brasileira a un espazo cultural diferente:

Losada, para quien cada párrafo es un reto y cada novela un escollo, califica a la brasileña como *una enorme literatura que nada tiene que ver con las preocupaciones europeas desde hace doscientos años*. De su dificultad da prueba que, tras un año de batallar con *Tebas de mi corazón*, de Nélida Piñon, a la que considera una de las obras fundamentales de la literatura brasileña, fue incapaz de traducir la novela, algo que otro lo hizo *muy bien* para Alfaguara. Ya la propia Piñon decía de su novela: *Cuando rompo la sintaxis rompo también el pensamiento. Y ése es mi intento: quebrar la lógica en la medida en que está al servicio del sistema* (Fuentes, 1997).

Tras as consideracións antecedentes sobre o transplante da lingua brasileira a outros lugares, é o momento de atender de xeito pormenorizado á conferencia de Nélida Piñon –“A tradução e o agente recriador”– enriba referida. Antes de analizar a versión galega de *A República dos Sonhos*, será iso de utilidade para captar o punto de vista da escritora sobre a significación que encerra a operación de traducir.

Na súa conferencia, Nélida Piñon reclama para si, primeiro que nada, a condición de escritora brasileira no que é o conxunto da América Latina, e di a seguir que a literatura do seu país, desafortunadamente, non é moi trasladada a outros territorios lingüísticos, o que non lle vai permitir ter da tradución, polo tanto, unha visión suficientemente familiar. Como Nélida

Piñon fai constar:

Uma consciência de que carecemos pelo fato de nossos livros serem raramente traduzidos, o que não permite à língua conhecer com quê espécie de rosto lhe fazem o retrato, sempre que outros repertórios orais nos fixam, no tempo e espaço, e se completa a transferência de um corpo lingüístico para outro. (...)

Faltando-nos pois o confronto regular, e em nível artístico, com outras línguas —ainda que as falemos e possamos lê-las, ou mesmo atraí-las para o corpo da nossa língua— ignoramos como molecularmente reage nossa estrutura lingüística ao retraimento e à abundância alheias, a que regimes internos deve ela obedecer para transferir seu alto teor semântico a uma outra região lingüística, onde se devem conciliar quantas vezes tendências antagônicas. Como consequência, torna-se mais difícil localizar em nós mesmos as fendas pelas quais se virá alcançar o substrato da língua brasileira, para fins de tradução.

Cercados de arame farpado, destinados a uma circulação lingüística que se faz entre nós mesmos, sem meios de alcançar o mundo exterior onde projetar nossa invenção, a literatura brasileira torna-se uma massa amorfa e congestionada ao olhar do mundo (Piñon, 1974).

Mais, dito iso, Nélica Piñon non renunciará a expor, con perspicacia, toda unha concepción do que o tradutor, ao seu xuízo, ten que ser. É recoñecible nesta concepción, como non podía deixar de ocorrer, a influencia nítida de Guimarães Rosa, de quen Nélica Piñon evoca, xa ao principio, aquela máxima segundo a cal “traduzir é conviver”. Así, para Nélica Piñon o tradutor, cando leva unha obra dunha lingua a outra, deberá converterse sobre todo nun “construtor artístico”, superando a condición de simple elo entre dúas linguas:

Mas não há arte sem artista. Não há um texto transplantado e germinado sem o co-autor artista, que buscou criar em outra língua as equivalências daquela, em cujo texto aparentemente se fixou para forjar-lhe o arcabouço.

Colar-se, por exemplo, às frases subordinadas ou desmembrá-las em favor das exigências de outra língua, não significam atos de fidelidade. Os fios semânticos estão, às vezes, onde não os pensávamos encontrar. Não necessitamos analisar certos procedimentos estilísticos na tradução para certificarmos o quanto deles se perde na transposição inexata, e como as determinações exageradas sufocam o original. Às vezes, há uma pausa semântica, uma interrupção que subverte o texto, e que o tradutor não percebe, mas cuja solução deve alcançar (Piñon, 1974).

Esta percepción do exercicio de traducir conduce a lembrar aquela idea de Guimarães Rosa con respecto á condición do tradutor como “coautor”. Isto é, o tradutor ten que cooperar co autor, dunha forma máis próxima ou a distancia, a fin de axear, de novo, o seu produto textual a unha realidade que non é a mesma. Repárese, por exemplo, no recoñecemento expresado por parte de Guimarães Rosa diante do traballo de Edoardo Bizzarri nas versións italianas das súas obras:

Sem piada, mas sincero: quem quiser realmente ler e entender G. Rosa, depois, terá de ir às edições italianas (Rosa, 1972, p. 37).

A argumentación de Nélica Piñon é, ao longo da súa conferencia, admirablemente densa co obxecto de alicerzar, no ronsel de Guimarães Rosa, esa imaxe do tradutor como parte activa no proceso de translación. Para ela, en definitiva, “a mensagem de uma língua para outra transmite-se através de uma viagem povoada de capitulações e criações lingüísticas” (Piñon, 1974), o que constitúe unha definición abondo lúcida do que a tradución representa como acto de mediación cultural. Está lonxe de ser unha casualidade que Nélica Piñon optase, de modo decidido, por pechar a súa conferencia con esta sentenza de Ezra Pound manifestada a un dos tradutores dos seus *Cantares*: “You should not translate what I wrote but what I wanted to write”.

Como foi adiantado antes, nos últimos meses apareceu, traducida ao galego, a obra máis salientable de Nélica Piñon, *A República dos Sonhos*, que é conveniente, agora, avaliar a partir do pensamento que a escritora ten da acción tradutora. Débese aclarar, en todo caso, que esta non foi a primeira versión en galego dunha obra de Nélica Piñon. Nas páxinas da revista *Dorma* xa se traducira, hai algúns anos, xustamente o conto “Finisterre”, incluído no volume *O Calor das Coisas*. Naquel momento, os responsables desta versión indicaban de forma explícita que, “a petición da autora”, o conto aparecía “na lingua na que Nélica Piñon quixo escribilo, en galego” (Piñon, 1990).

A referencia a esta versión galega do conto “Finisterre” dá lugar a que se entendan as motivacións que nortearon a tradución á nosa lingua da novela *A República dos Sonhos*. Efectivamente, é unha certa idea de reintegración cultural, ou, se se prefire, de “retorno ao centro”, a que presidiu, sobre todo, a elaboración de tal tradución galega. Non por azar, Nélica Piñon titulou con esa fórmula tan expresiva o discurso co que recibiu, o 1 de abril de 1998, o doutorado *honoris causa* concedido pola Universidade de Santiago. Nélica Piñon explicaba entón en que consiste ese sentimento de “retorno ao centro”:

Nutri sempre profunda nostalgia por uma Galícia que conheci menina, mal sabendo que existia a geografia dos homens e que cada terra –dentro desta estranha noção de pátria– levava um nome. Um nome no mapa, um nome no coração.

Quando então me prometeram que haveria um día de conhecer Galícia. Uma terra de onde a familia, materna e paterna, saíra para deitar raíces no solo brasileiro. Um epicentro que os avós, Daniel e Amada, e Serafim, e o pai Lino, levavam no coração com irrestrita fidelidade. Agraciados por um sentimento que provinha da inalterada fé na soberania dos seus valores de origem e igualmente dos preceitos emanados do cotidiano brasileiro, que agora abrigava a todos (Piñon, 1998, p. 14).

É lexítimo, por conseguinte, sinalar esta idea de reintegración cultural –e, por outra banda, no alcance mais xenuíno de tal concepto– para o feito de que as dúas creacións de Nélica Piñon mencionadas –“Finisterre” e *A República dos Sonhos*– fosen vertidas en galego (Dasilva, 2005a).

Como é coñecido, *A República dos Sonhos* constitúe a crónica tanto épica como lírica dunha familia de emigrantes galegos no Brasil, xeración tras xeración. Madruga e o seu compañeiro Venâncio, que partían no ano 1913 do porto de Vigo para desembarcar na carioca Praça Mauá, van comezar unha vida na que, sen renunciaren ás súas raíces galegas, participan de maneira dinámica na construción do país tropical –esa “república dos sonhos”– ao longo do período contemporáneo. Non é un detalle menor que a novela aparecese dedicada pola escritora aos avós –Amada Morgade Lois e Daniel Cuiñas Cuiñas– e aos pais –Lino Piñon Muiños e Cármen Cuiñas Piñon–, que a súa filiación galega, como ela mesma realza, “levavam no coração com irrestrita fidelidade” (Piñon, 1998, p. 14). Producindo como froito unha obra de fasquía universal, *A República dos Sonhos* enlaza “o mundo galego e o universo da América”, consoante a propia Nélica Piñon escribiu, precisamente, na dedicatoria dun dos exemplares da novela que se garda na Universidade de Santiago.

Foi un grande acerto que unha editorial galega decidise ofrecer aos lectores unha obra de tanta magnitude como *A República dos Sonhos*, retribuíndo, dalgunha maneira, a débeda que os galegos teñen contraído coa súa autora. Se a patria de Nélica Piñon é o Brasil, hai que engadir que, nunha elevada porcentaxe, a súa *matria* debe localizarse en Galicia. Nese feito innegable ten a súa razón de ser, como se sabe, *A República dos Sonhos*, unha homenaxe ao noso país que atopa a mellor recompensa nesta versión en galego.

Victor Freixanes, director da editorial que deu aos lectores galegos *A República dos Sonhos*, dixo que se trata dunha novela, ata certo punto, plenamente galega. E é que, ao seu xuízo, acontece isto:

Nélica Piñon non é unha escritora brasileira que descobre Galicia. É un exemplo de escritora galega que descobre o mundo (Freixanes, 2005).

Non foi desatendido, de seguida, este parecer nos medios intelectuais galegos, posto que mesmo se xulgou que *A República dos Sonhos*, como epopea da emigración, veu ocupar no sistema literario galego un espazo temático que estaba baleiro dentro do xénero narrativo:

Nélida Piñon pasou por Galicia, como casi siempre, con su prisa ordenada, con su agenda repleta, con su acusado sentido de la belleza y con el magisterio permanente de una intelectual esculpida en los materiales del mestizaje cultural. Vino Nélida a presentar *A república dos sonhos*, su gran novela, y a lo mejor la novela gallega que llevamos años buscando. Como bien dijo Freixanes, el editor de la versión en nuestra lengua, *Nélida é unha escritora galega*. Y si esto es así, su novela, ya en todas las librerías, puede ser, por tanto, la gran fabulación de nuestra literatura, que se construye con algo que tanto ha marcado y explicado el universo galaico: la emigración (Rubido, 2005).

Así o soubo entender a propia Nélida Piñon, que viaxou nos últimos meses a Galicia co propósito de presentar esta tradución ao galego de *A República dos Sonhos*. Velaí un testemuño ben diáfano a este respecto:

Pero o que máis emociona a Nélida, ademais de volver a Galicia da que afirma sentirse parte, é que lle concedesen o título de filla adoptiva de Cotobade –de onde procedían os seus catro avós– e, sobre todo, que Galaxia publicase o ano pasado en galego o seu libro *A república dos sonhos*, que conta a historia de dous emigrantes vigueses no Brasil (Sen firma, 2005d).

As palabras da propia Nélida Piñon garanten a mesma observación:

Ser filla adoptiva de Cotobade emocióname máis que calquera outra distinción, máis que a Lexión de Honor francesa. Pero ver editada en galego *A república dos sonhos* despois de vinteun anos é moi importante para min (Pino, 2005).

Máis aínda, Nélida Piñon chegou a salientar que *A República dos Sonhos*, coa súa versión en galego, conseguira obter o que lle faltaba, engadindo que, por iso, agora “o texto é feliz” (Sen firma, 2005b). Mesmamente a escritora subliñou que, en galego, a novela pasaba a adquirir o seu “verdadero rostro” (Sen firma, 2005c), o que fai que non quede nin unha físgoa para calquera dúbida sobre a conveniencia desta tradución.

Como remate, cabe só recoñecer que o retorno de Nélica Piñon ao centro, de tal xeito, xa se consumou, abeirándose a súa novela máis sobresaliente, con esta versión, á terra matricial na que o orixinal xerminara. A mellor noticia, ademais, é que a tradución de *A República dos Sonhos* está a aparecer durante as últimas semanas nas listas dos libros en galego máis vendidos, o que representa un éxito de enorme simbolismo. En verdade, nunca ata o de agora ningunha tradución dunha obra de fóra ao galego dera ocupado este posto senlleiro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, M. A. P. de. 1992. “Finisterre: resgate das orixens galegas da ilha ao universo”. En HENRÍQUEZ SALIDO, María do Carmo (ed.) *Actas do III Congreso Internacional da Lingua Galego-Portuguesa na Galiza*. A Corunha: Agal, 1992, p. 387-394.
- _____. 1995. “O recultivo da terra galega polo rescate das orixes, en ‘Finisterre’, de Nélica Piñon”. En MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (org.) *Actas das II Xornadas UFF de Cultura Galega*. Niterói – Santiago de Compostela: Núcleo de Estudos Galegos UFF – Xunta de Galicia, 1995, p. 169-177.
- ALMEIDA, M. de. 1996. “Nélica Piñon, prêmio Juan Rulfo: *A literatura é para os fortes*”. En *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 666, 24-IV-1996.
- BENSOUSSAN, A. 1993. “La voz de la traducción: la novela latinoamericana contemporánea”. En *Confesiones de un traidor. Ensayo sobre la traducción*. Tradución de Roberto Dengler Gassin & alia. Granada: Editorial Comares, 1999, p. 133-139.
- CASTRO, S. 1997. “Academia Brasileira de Letras. Nélica Piñon, a primeira”. En *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 686, 29-I-1997.
- CONDE, P. 2005. “Nélica Piñon: Cotobade é o meu feudo literario”. En *A Nosa Terra*. 1170, 7-IV-2005.
- COSTA, H. 1987. “À margem de *A República dos Sonhos* de Nélica Piñon”. En *Luso-Brazilian Review*. Vol. XXIV, p. 1-15.
- COUTINHO, E. F. 1998. “O idioma rosiano e o desafio de traduzi-lo”. En *Scripta*. Vol. 2, 1998, p. 80-88.
- CRUZ, J. 2005. “La riqueza mestiza de Nélica Piñon”. En *El País*. 16-VI-2005.
- DASILVA, X. M.. 2000. “Tradução literária e comunicação cultural: o português do Brasil em Espanha”. En *Brasil: 500 Anos de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2000, p. 149-165.
- _____. 2005a. “Nélica Piñon reintegrada”. En *Grial*. Vol. 165, p. 121-122.
- _____. 2005b. “A novela máis recente de Nélica Piñon”. En *Grial*. Vol. 167. No prelo.

- DASILVA, X. M. & SUÁREZ, P. “Nélida Piñon e a Illa de Arousa”. En *La Voz de Galicia*. 3-VII-2005.
- FERNÁNDEZ DEL RIEGO, F. 2000. “Galicia na narrativa de Nélida Piñon”. En CACHEIRO VARELA, M (ed.) *Os escritores galegos e Iberoamérica*. Vigo, Universidade de Vigo, 2000, p. 25-37.
- FREIXANES, V. F. 2005. “Nélida de Cotobade”. En *La Voz de Galicia*. 2-IV-2005.
- FUENTES, C. 1997. “Da Galiza ao Brasil”. En *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 689, 12-III-1997.
- FUERTE, S. 1997. “La lengua del siglo XXI”. En *El País*, Suplemento *Babelia*. 4-X-1997.
- GONZÁLEZ TOSAR, L. 1990. “Nélida Piñon ou a paixón de contar”. En *Grial*. Vol. 105, p. 85-95.
- LOSADA, B. 1994. “Guimarães Rosa y la experimentación idiomática en el Brasil: los límites de la posmodernidad”. En MARCO, J. (ed.) *Actas XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Vol. III. Barcelona: PPU, 1994, p. 377-380.
- MONIZ, N. H. 1993. *As viagens de Nélida, a escritora*. Campinas-São Paulo: Editora da Unicamp, 1993.
- PERI ROSSI, C. 1982. “La voz de la tierra”. En *Quimera*. Vol. 16, p. 47-48.
- PIÑON, N. 1974. “A tradução e o agente recriador”. En *Minas Gerais. Suplemento Literário*. 22-III-1974.
- _____. 1980. “Finisterre”. En *O Calor das Coisas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 79-91.
- _____. 1990. “Finisterre”. En *Dorna*. Vol. 16, p. 33-42.
- _____. 1995. “Sou brasileira recente”. En *O Presumível Coração da América*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras - Topbooks, 2002, p. 11-25.
- _____. 1997. “A minha mais antiga paixão”. En *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 689, 12-III-1997.
- _____. 1998. “Retorno ao centro”. En *Discursos da investidura de D^a Nélida Piñon como doutora “honoris causa”*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1998, p. 11-22.
- _____. 2001. “A geografia dos sentimentos”. En *O Presumível Coração da América*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras - Topbooks, 2002, p. 27-41.
- _____. 2002. “O presepio amoroso”. En *O Presumível Coração da América*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras - Topbooks, 2002, p. 43-48.
- _____. 2003. “A desdita da lira”. En CAMÕES, Luís de *Os Lustadas*. Lisboa: Expresso, 2003.
- _____. 2004. *A república dos sonhos*. Tradución de Carmen Torres París & María Dolores Torres París. Vigo: Editorial Galaxia, 2004.
- _____. 2005. “El territorio de la imaginación”. En *El Cultural*. 23-VI-2005, p. 8-10.

- PINO, C. 2004. “Nélida Piñon”. En *La Voz de Galicia*. 21-II-2004.
- _____. 2005. “Entrevista a Nélida Piñon. Os sonhos de verdade son a realidade de cadaquén”. En *La Voz de Galicia*. 30-III-2005.
- PORTO, M. B. V. 1995. “Memorias e aprendizaxes: oralidade e escritura en *A República dos Sonhos* de Nélida Piñon”. En MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (org.) *Actas das II Xornadas UFF de Cultura Galega*. Niterói – Santiago de Compostela: Núcleo de Estudos Galegos UFF – Xunta de Galicia, 1995, p. 177-182.
- RAMA, ÁNGEL. 1992. *La transculturización narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1982.
- ROCHA, D. V. da. 1995. “Das rías ó río: guía-mapa de Nélida Piñon”. En MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (org.) *Actas das II Xornadas UFF de Cultura Galega*. Niterói – Santiago de Compostela: Núcleo de Estudos Galegos UFF – Xunta de Galicia, 1995, p. 163-167.
- Rodríguez, E. 2005. “Nélida Piñon: *Me mueve el cosmopolitismo*”. En *El Mundo*, 16-VI-2005.
- ROMERO, S. & Pereiro, X. M. 1993. “Una menina en el país de los sueños”. En *La Voz de Galicia*, 21-XI-1993.
- ROSA, J. G. 1972. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003.
- _____. 2004. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004.
- RUBIDO, B. 2005. “El oro del relato (Nélida Piñon escribe desde Brasil la novela gallega que llevamos años esperando y que puede ser la gran fabulación de nuestra literatura)”. En *La Voz de Galicia*, 16-V-2005.
- SECCO, C. L. T. 1996. “Nélida Piñon: a viagem pela língua e a alquimia rebelde do verbo criador”. En *Actas do IV Congresso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza*. Vigo: Agal, 1996, p. 345-350.
- SEN FIRMA. 2005a. “*A república dos sonhos* de Nélida Piñon regresa a porto”. En *El Correo Gallego*, 2-IV-2005.
- _____. 2005b. “Galaxia traduce ao galego a novela *A república dos sonhos*”. En *Galicia Hoxe*. 2-IV-2005.
- _____. 2005c. “Nélida Piñon di que coa tradución ao galego *A república dos sonhos* acada o seu verdadeiro rostro”. En *La Voz de Galicia*. 2-IV-2005.
- _____. 2005d. “Nélida Piñon volve a Galicia como filla adoptiva de Cotobade”. En *Galicia Hoxe*. 30-IV-2005.
- _____. 2005e. “La brasileña Nélida Piñon gana el Príncipe de Asturias de las Letras”. En *El Correo Gallego*, 16-VI-2005.
- TARRÍO VARELA, A. 2002. “Apuntamentos sobre a obra narrativa de Nélida Piñon”. En LORENZO, R. (coord.) *Homenaxe a Fernando R. Tato Plaza*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2002, p. 377-382.

- VASCONCELOS, J. C. de. 1997. “Gostaria de ser um crocodilo...” En *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 700, 13-VIII-1997.
- VIEIRA, N. H. 1991. “Saudade, morriña e analepse. O elemento galego na ficção memorialista de Nélica Piñon”. En CARREÑO, Antonio (coord.) *Actas do Segundo Congreso de Estudos Galegos*. Vigo: Editorial Galaxia, 1991, p. 327-336.
- VILLARINO PARDO, C. 1999. *Aproximação à obra de Nélica Piñon: “A República dos Sonhos”*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago, 1999. Tese de doutoramento.
- 2001. “A Galiza: um material de repertório priorizado na obra de Nélica Piñon”. En *Cadernos Vianenses*. Vol. 30, p. 93-119.
- 2002. “A trajetória de Nélica Piñon entre 1961 e 1980”. En *Brasil Brazil (Revista de Literatura Brasileira / A Journal of Brazilian Literature)*. Vol. 27, p. 42-72.
- ZAGURY, E. 1971. “O novo telurismo de Nélica Piñon”. En *A palavra e os ecos*. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 37-44.

DE FRISIA A FISTERRA, OU COMO FACER UNHA TRADUCIÓN ALITERATIVA Á LINGUA GALEGA DO POEMA ÉPICO ANGLOSAXÓN *BEOWULF*¹

Jorge Luis Bueno Alonso
Universidade de Vigo

Resumo

Cunha ampla variedade de técnicas moitos foron os intentos –dende o comezo dos estudos académicos da literatura anglosaxona– de facer accesible o texto de *Beowulf* ó público. Malia a súa dificultade como texto, *Beowulf* segue editándose, traducíndose e trasmitíndose máis ca nunca. Seguindo esta vella e clásica tendencia de facer de *Beowulf* un texto accesible e coa intención de engadir unha nova lingua ó variado número de linguas do mundo nas que se ten traducido *Beowulf*, quero presentar aquí as primeiras etapas dun proxecto que haberá de conducirnos –que eu saiba– ata a primeira tradución aliterativa de *Beowulf* á lingua galega. O obxectivo deste artigo é describi-los diversos pasos do proxecto e comenta-las diferentes decisións que temos feitas e que teremos que facer a tódolos niveis para traducir e edita-lo texto anglosaxón dun xeito satisfactorio: Por que é necesario facer unha nova edición do texto dende o códice *Cotton Vitellius A.XV*? Que tipo de tradución imos facer? Cales van se-los problemas que teremos que resolver ó longo do proceso tradutolóxico? etc. Estas e outras cuestións semellantes serán analizadas ó longo deste artigo.

Palabras clave: Beowulf; Tradución aliterativa; Tradución intertemporal; Edición de textos antigos

Abstract

Through a wide variety of techniques many different attempts to make *Beowulf* accessible abound since the very beginning of Anglo-Saxon scholarship. Besides its difficulty as a text, *Beowulf* keeps on being edited, translated and transmitted more then ever. Following this old trend of making *Beowulf*

¹ Este artigo ten a súa orixe nun relatorio en lingua inglesa que, co título de “From Frisia to Fisterra, or How to produce and Alliterative Translation of *Beowulf* into Galician”, presenteí nas sesións do *17th International Conference of the Spanish Society for Medieval English Language and Literature* celebrado na Universidade da Coruña do 29 de setembro ó 1 de outubro de 2005. Teño que da-las grazas dende aquí ós que me fixeron naqueles días varios comentarios interesantes que sen dúbida contribuíron á mellora do texto final presentado aquí.

accessible and adding a new language to the wide variety of the world's languages *Beowulf* has been rendered into, I want to present here the first stages of a project that will lead, as far as I know, to the first alliterative translation of *Beowulf* ever produced into Galician. Thus, the aim of this paper is to describe the different steps that have been carried out up till now to produce the translation and to comment on the different decisions that have been made –and will have to be made– at all levels to translate and edit the Anglo-Saxon text: Why is it necessary to make a new edition of the *Beowulf* text from the *Cotton Vitellius A.XV?*, What sort of translation will be accomplished?, What problems are we facing in the translation process?, and so long and so forth. These and other similar questions will be tackled throughout this paper.

Key words: Beowulf; Alliterative translation; Intertemporal translation; Edition of old texts

1. Palabras preliminares

Dende o comezo dos estudos académicos da literatura anglosaxona² e cunha ampla variedade de técnicas –edicións, traducións completas, resumos, versións reducidas– moitos foron os intentos de facer accesible o texto de *Beowulf* ó público. Como dixo Marijane Osborn (1997: 343) “since the first translation of passages from *Beowulf* (...) literally hundreds of complete and partial translations and retellings have appeared in a surprising array of the world's languages”. Malia a súa dificultade como texto e o seu “baffling range of unique forms and linguistic pyrotechnics” –como dixo Andy Orchard (2005: 50) dun xeito irónico–, *Beowulf* segue editándose, traducíndose e transmitíndose máis ca nunca. Por exemplo, a edición dixital en CD-ROM do códice de *Beowulf* feita por Kevin Kiernan (2000) e a exitosa tradución do poema que fixo o premio nobel irlandés Seamus Heaney (1999 & 2002) constitúen dous dos máis salientables casos da devandita transmisión.

Seguindo esta vella e clásica tendencia de facer de *Beowulf* un texto accesible e coa intención de engadir unha nova lingua ó “surprising array of the world's languages” no que se ten traducido *Beowulf*, quero presentar aquí as primeiras etapas dun proxecto que haberá de conducirnos ata a primeira –que eu saiba– tradución aliterativa de *Beowulf* á lingua galega. Así, o obxec-

²En lingua inglesa utilízase a etiqueta “Medieval English Literature” para cubrir ámbolos dous períodos, o do antigo inglés –“Old English Period/Literature”– e o do inglés medio –“Middle English Period/Literature”. Cando temos que verte-la etiqueta ó castelán ou ó galego distínguese incorrectamente entre “Literatura anglosaxona” e “Literatura Medieval”, cando en inglés “Anglo-Saxon Literature” se opón a “Middle English Literature” e non a “Medieval”, que abrangue ambos. Sobre a confusión que xeran estes termos e sobre a explicación dos mesmos é moi útil e clarificador o traballo de Bruce Mitchell (1984).

tivo deste artigo é describi-los diversos pasos do proxecto e comenta-las diferentes decisións que temos feitas e que teremos que facer a tódolos niveis para traducir e edita-lo texto anglosaxón dun xeito satisfactorio³.

2. O (re)conto de *Beowulf* na península ibérica: O castelán e máis alá

O texto de *Beowulf* ten unha longa e moi produtiva historia de traducións e versións. No traballo ó que fixemos referencia ó comezo deste artigo, Marijane Osborn (1997) fixo unha análise moi interesante no que non só detallaba as edicións textuais e as traducións ó inglés senón que tamén describía as traducións que do poema se tiñan feito a unha ampla variedade de linguas do mundo. Aínda que tiña algunhas ausencias de pouca importancia, a listaxe final era moi completa e dáballe ó lector un panorama xeral das traducións que se fixeran do texto anglosaxón nun esforzo por amosar “how access to the poem has spread through the international community”. No que atinxe ó castelán, Osborn (1997: 350) apuntaba o seguinte:

The first account of *Beowulf* in Spanish was a retelling for children by Vallvé published in 1934. The first direct translation of passages was published by Manent in 1947. Orestes Vera Pérez produced the first full Spanish translation, in prose, in 1959, republishing it in 1962. The most recent Spanish translation was by Lerate and Lerate, in 1986.

O seu catálogo é axeitado só se incluímos as traducións feitas por Antonio Bravo (1981) e Angel Cañete (1991). O descoido de Osborn é case imperdoable, aínda que non xulguemos o resultado final da tradución. O texto de Bravo foi a primeira tradución publicada no estado español e a primeira en incluír un estudo crítico preliminar que sen dúbida lle daba máis valor á tradución ofrecida. No que atinxe ó tipo de tradución, ata a publicación da versión de Lerate e Lerate (1986) tódalas traducións en castelán seguiron o patrón da meirande parte das traducións ó inglés contemporáneo: i.e., eran versións en prosa –ou metatextos (Campos 1989: 25)– máis interesadas en mante-lo contido do poema sen facerlle caso á estrutura poética externa. A

³ Aínda que son o editor do texto anglosaxón e o autor da versión inicial do texto aliterativo en galego, non podería ofrecer unha tradución definitiva e satisfactoria sen a valiosísima axuda da miña muller e colega Dra. Ana Fernández Soneira. Trala preparación dunha versión preliminar dende o orixinal anglosaxón e da escritura dunha tradución aliterativa inicial, sentámonos a traballar xuntos para corrixir e puli-lo texto. Nesta fase do proceso é donde os seus coñecementos da lingua galega son vitais para mellora-lo texto e refinar algunhas das miñas opcións iniciais. No futuro volume, aínda que a edición do texto, a introdución e as notas son da miña responsabilidade, a tradución virá asinada polos dous como autores da versión final.

versión dos Lerate (1986) foi a primeira que pretendeu darlles ós lectores en castelán unha experiencia estilística semellante á que daba o orixinal anglosaxón. Nunha breve análise de diversas traducións de *Beowulf* Xavier Campos (1993: 10) describiu o texto dos Lerate como un

Present Spanish organic metapoem. A new poetical structure has been created in the Target Language: that is to say, a structure belonging to a foreign tradition has entered the culture of the Target Language: alliteration, the only indigenous poetical form in English, now under the sounds of Present Spanish, a formidable undertaking.

Creo que non podemos esquecer que *Beowulf* é, ante todo, un poema. Cando traducimos un poema composto en anglosaxón a outras linguas temos que manter un certo grao de musicalidade no texto. Neste particular o metapoema dos Lerate acadou unha estrutura poética moi próxima á estrutura orixinal do poema traducido e ofrécenos unha brillante reconstrución poética da súa forma e do seu contido. Creo que non se pode esquecer este aspecto cando nos enfrontamos a unha tradución poética.

Neste respecto, creo que aínda hoxe deberíamos segui-lo vello aforismo de García Yebra (1983: 13): “vale más una buena traducción en prosa que una mala traducción en verso, pero una buena traducción en verso vale más que una buena traducción en prosa”. E o significado de “buena traducción” tería que entenderse como xa expliquei nun artigo previo (Bueno 2001: 29-30): “Y text that manages to transfer X text at all levels. And if in the rendering we could abide by the formal requirements of poetry, so much the better”. Isto é especialmente importante cando temos que traducir poesía dende o anglosaxón.

No que atinxe ás linguas presentes dentro das marxes xeográficas do estado español temos que apuntar que as traducións ó galego, ó catalán e ó euskera constitúen unha actividade necesaria para mante-la vitalidade destas linguas como linguas de uso. A tradución das máis importantes obras da literatura universal a estas linguas aumenta a súa reputación como linguas de cultura e contribúe a espalla-lo coñecemento literario entre os seus falantes. Dun certo xeito, hoxe seguimos a face-lo que Alfredo o Grande recomendaba no seu prefacio á *Cura Pastoralis* de San Gregorio (Treharne 2003: 12-13): “we eac sumæ bec ða ðe niedbeðearfosta sien eallum monnum to wiotonne, ðæt we ða on ðæt geðiode wenden ðe we ealle gecnawen mægen”, isto é, “tamén deberíamos traducir, na lingua que todos entendemos, algúns libros que son moi necesarios para o saber dos homes”.

Nembargantes, a literatura anglosaxona non ten sido ben tratada polos tradutores do galego, do catalán, do euskera ou do asturiano. No que atinxe a textos curtos, algúns poemas elexiacos e líricos foron traducidos ó galego

(Fraga 2003a & 2003b) pero ata o de agora non se completou tradución ningunha de obras principais. En lingua asturiana temos unha antoloxía de poesía épica, traducida por Xuan Santori (1999) que inclúe *The Battle of Maldon*, *The Battle of Brunanburh*, *The Battle of Finnsburgh*, *Waldere*, *Deor* e *Caedmon's Hymn*. Polo que puiden pescudar, fóra da versión catalá en prosa do *Beowulf* feita por Xavier Campos (1998), non temos traducións nin ó euskera nin ó catalán de textos anglosaxóns. O que todos estes exemplos teñen en común é que son metapoemas nos que os tradutores abandonan dende o comezo calquera intento de obter unha tradución poética. Todos son fantásticos exemplos de textos en prosa cun obxectivo de ofrecerlle ó público lector das linguas de chegada o contido dun grupo de poemas anglosaxóns. Cando se len os textos, sempre lle queda a un a sensación de que algo moi importante se perdeu polo camiño, que se esqueceu no proceso. Xa hai máis dunha década que Fernando Toda (1992: 161) expuxo o seguinte:

The question whether to translate the text as prose or verse must be faced taking several things into account. As a translator, I tend to agree more and more with the idea that poetry must be translated as poetry, and thus if the original text conforms to certain patterns of metre and rhyme, the translation should also be bound by certain formal requisites, though not necessarily the same patterns.

Como tradutor de anglosaxón e anglosaxonista aínda creo na importancia vital de intentar acadar un estilo poético cando se traduce poesía, na necesidade de segui-los aspectos formais da composición poética. É para este contexto, digamos ibérico, no que quero presenta-las liñas xerais dun proxecto que levará unha tradución poética aliterativa de *Beowulf* á lingua galega⁴. Nas seguintes páxinas teño a intención de ofrecer unha descrición dos trazos principais deste proxecto.

3. *Beowulf* á lingua galega. Como face-lo traballo

Unha vez resoltos a levar a cabo o traballo, como e de que maneira podemos comezalo? Cando temos que traducir un texto dende o anglosaxón hai fundamentalmente dúas opcións. Pódese seguir unha das moitas e moi boas edicións críticas do texto anglosaxón ou ben o tradutor realiza el mesmo una nova edición do texto dende o manuscrito orixinal. Creo que o

⁴A tradución do texto de *Beowulf* á lingua galega cun texto anglosaxón paralelo en edición bilingüe constitúe un proxecto ofrecido á *Asociación de Tradutores Galegos* (ATG). O presidente da ATG, o Dr. Xosé M^a Gómez Clemente, esta a xestionar a publicación do volume nunha editorial galega especializada. Quero dende aquí amosa-lo meu agradecemento a ATG e a o seu presidente –amigo e colega na Universidade de Vigo– polo seu interese na publicación desta tradución.

máis desexable é mestura-los dous métodos e facer unha primeira lectura e transcripción do texto anglosaxón dende o manuscrito para máis tarde coteja-lo texto obtido con algunhas edicións clásicas para tomar decisións, resolver problemas e defender unha determinada lectura textual. Non é preciso, na miña opinión, ofrecer una edición do texto con abundante aparato crítico para desenvolve-la tradución. Defendo que cada tradutor, en primeiro lugar, debe achegarse ó texto orixinal producindo unha edición sinxela del, isto é, unha edición do texto adecuada para se-lo texto fonte da tradución e que poida acompañalo texto da tradución nunha edición bilingüe. Esta edición sinxela ten que darlle ó lector un texto anglosaxón que sexa o usado polo tradutor na súa tradución e que poida consultar ó mesmo tempo que a revisa.

Este é o tipo de edición que estou a preparar e a usar como texto fonte da miña tradución de *Beowulf*. Hoxe en día esta tarefa é máis doada de facer grazas á magnífica edición dixital en CD-ROM que do manuscrito de *Beowulf* fixo Kevin S. Kiernan. O seu CD-ROM é unha das máis poderosas ferramentas editoriais que se teñen publicado polo de agora. Para a miña edición do texto non só teño en conta a dixitalización do manuscrito *Cotton Vitellius A.xv* tal e como aparece no CD-ROM de Kiernan senón que tamén fago un cotexo dos problemas clave do texto coas seguintes edicións xa clásicas na crítica de *Beowulf*: Kiernan (2000), Mitchell e Robinson (1998), Jack (1995), Wyatt e Chambers (1968), Wrenn (1973) e Alexander (1995). Como principio xeral as abreviaturas do manuscrito e os símbolos tironianos expáñdense sempre sen aviso e a puntuación, a división do texto e o uso das maiúsculas son editoriais. Cando se atopan problemas nalgunhas liñas complexas ou dubidasas sempre fago un cotexo do texto orixinal coas devanditas edicións nun esforzo por ofrecerlle ó lector o mellor punto de vista en cada caso e a opción que amosa un maior acordo entre os especialistas. Imos ver de seguido tres breves exemplos do meu procedemento editorial con casos tomados da edición e tradución dos primeiros versos do poema que presento como apéndice ó final deste artigo:

a) verso 9, <þara ymbsittendra>. Edito <þara ymbsittendra>. Esta é una lectura moi clara do manuscrito (fig 1), inda que ás veces <þara> bórrase das edicións aducindo razóns métricas moi dubidasas e pouco probadas. De tódalas edicións que cotexei só Jack (1995) defende <þ[ær]> ou a súa elisión, mentres que a miña lectura esta defendida polo resto dos editores que consultei:

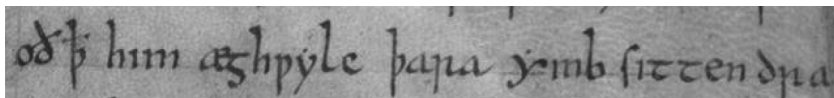


Fig 1. <þara ymbsittendra> (Kiernan 2000)

b) verso 44 <þon þa dydon>. Edito <þon þa dydon>. Tódolos editores están de acordo coa lectura, que aínda se confirma máis cando se cotexa esta tendencia editorial principal cos escaneados ultravioletas⁵ feitos por Kiernan (fig 2):

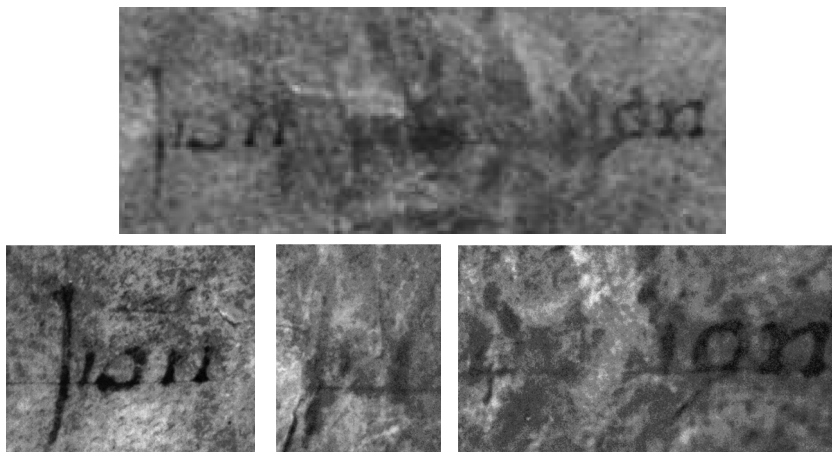


Fig 2. <þon þa dydon> (Kiernan 2000)

c) verso 62 <þæt [...] elan cwen> (fig 3). Edito <þæt [...] elan cwen>. Neste caso non hai moito acordo nos editores cando editan o texto:

Jack (1995) <þæt [... On]elan cwen>

Wyatt (1968) & Wrenn (1973) <þæt [... was On]elan cwen>

Kiernan (2000) <Hyrde ic þæt [*æþele*] [*an*] [*wearð*] Elan cwen>

Mitchell & Robinson (1998) <þæt [...] elan cwen>

Alexander (1995) <þæt ... was Onelan cwen>

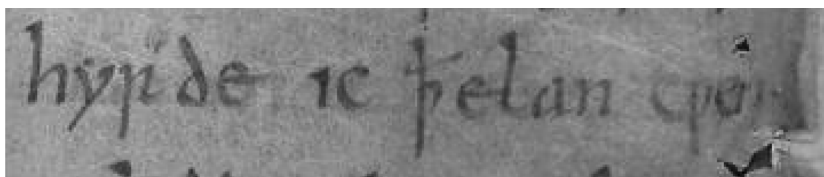


Fig 3. <þæt [...] elan cwen> (Kiernan 2000)

⁵ Kiernan (2000) explica os escaneados ultravioleta coma segue: “**þon**[ne]: **þon** A, **þon** B. Opaque substance above **þon** now removed, and ultraviolet shows faint mark of abbreviation Kōlbing correctly read in the manuscript. (The ink is grey, instead of brown.) (M50.2 reads **þon**). **þa** AB: very faint in ordinary light, but clear with ultraviolet. **dydon** A, **dy-don** B: **dy** very faint in ordinary light, clear with ultraviolet”.

Todos estes editores dan explicacións moi extensas –e xustificables en tódolos casos– da súa selección editorial. Aquí o importante é o feito de que, inda que ofrecen diferentes solucións editoriais, todos eles están de acordo co significado do verso: o nome da filla de Healfdene non se menciona pero dise claramente que foi a raíña de Onela, quen si aparece mencionada dúas veces máis ó longo de poema (liñas 2616 & 2932, figuras 4a e 4b):

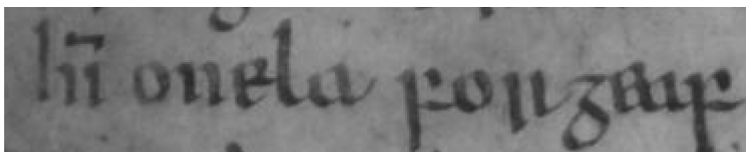


Fig 4a. <[Pæt] him Onela forgeaf > (Kiernan 2000)

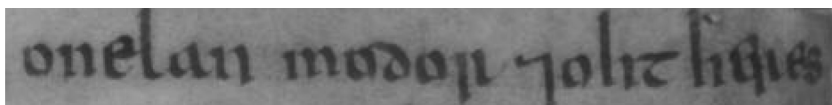


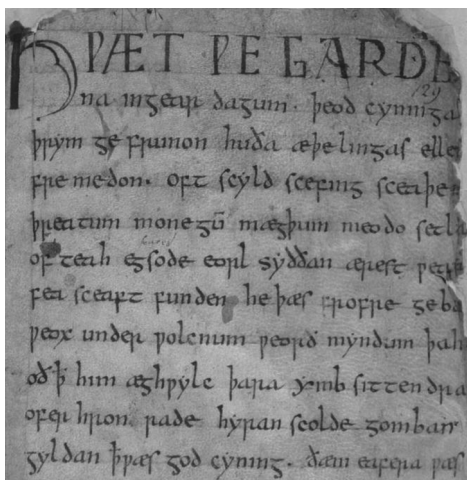
Fig 4b. < Onelan modor 7 Oððeres > (Kiernan 2000)

Xa que a miña edición non ten un obxectivo exclusivamente crítico, prefiro segui-lo manuscrito e deixa-lo texto tal e como aparece. A miña edición é, xa que logo, coherente cunha lectura directa do manuscrito e a miña tradución mantén o significado que ten un maior acordo na crítica especializada:

Heorogar ond Hroðgar ond Halga til.
 Hyrde ic þæt [...] elan cwen
 Heaðo-Scilfingas healsgebæddas.
 (61-63)

Heorogar, Hrothgar e Halga o bo,
 e mais unha filla quen, disque, foi a raíña de
 Onela,
 compañeira na cama dese caudillo dos
 suecos.

Creo que estes tres exemplos ilustran moi ben o tipo de edición que considero necesaria para ofrecer un texto claro e fiel que poida usa-lo tradutor como texto de partida no seu labor tradutolóxico. Ademais, respectei os ‘fitts’ ou partes nas que se divide o texto de *Beowulf* e engadín un título ás diversas partes do texto galego co gallo de facer máis comprensible a estrutura narrativa do poema, tal e como outros editores e tradutores do texto xa fixeran no pasado (Donaldson & Howe 2002, Mitchell & Robinson 1998, Heaney 1999, Alexander 1973). Como exemplo do resultado final estes son os versos iniciais da miña edición final do texto:



HWÆT!

WE GARDEna in geardagum
 þeodcyninga þrym gefrunon.
 Hu ða æbelingas ellen fremedon.
 Oft Scyld Scefing sceaþena þreatum
 5 monegum mægþum meodosetla ofteah,
 egsode eorl, syððan ærest wearð
 feascaft funden. He þæs frofre gebad,
 weox under wolnum, weorðmyndum þah,
 oð þæt him æghwylc þara ymsittendra
 10 ofer hronrade hyran scolde,
 gomban gyldan. Þæt wæs god cyning.

Unha vez que temos un texto fonte que traducir, damos comezo ó proceso da tradución. Na súa recente tradución de *Beowulf* Roy Michael Liuzza (2000: 257) dicía o seguinte cando consideraba as diferentes estratexias de tradución que o tradutor do texto tiña ó seu alcance:

Some early translators tried to recreate the poem in an idiom their contemporaries would recognize as ‘heroic’ [Conybeare, Longfellow, Morris and Wyatt]; others have tried to reproduce the aural effect of the poem’s alliteration and stress [notably Gummere, Lehmann, Rebsamen]; still others avoid imitation or archaism and have tried to recreate the poem in a modern poetic idiom [Raffel, Greenfield, Hudson], while others, beginning with Kemble, have forgone verse altogether and presented the poem in prose.

Todas estas posibles opcións –i.e. imita-lo verso heroico, reproduci-los patróns aliterativos, darlle máis importancia ó contido que á forma– lévannos dereitos á vella pregunta: prosa ou poesía? Seguindo o que xa dixen ata agora, estou a favor de ofrecerlle ó lector un verso galego que a) teña un certo grao de flexibilidade estrutural, b) manteña un certo patrón da estrutura rítmica orixinal, c) posúa unha linguaxe poética que fuxa das explicacións prosaicas, e d) faga o esforzo de traducir poesía por poesía. Dun punto de vista formal creo que a aliteración é o trazo máis representativo da poesía anglosaxona. O meu principio para representa-la estrutura métrica do poema é o de producir un verso que teña de dúas a tres posicións aliterativas, e que estas sexan obtidas polos medios compositivos precisos en cada caso para adapta-la forza poética deste trazo ó estilo da poesía galega e dos lectores modernos de galego. Deste xeito non fago máis que segui-lo camiño aberto por outros tradutores

(Osborn 1983, Heaney 1999) no seu intento de mante-la estrutura aliterativa do anglosaxón –feito case imposible– por medio dun patrón aliterativo menos restritivo có do texto orixinal. Os seguintes versos tomados do primeiro ‘fitt’ –O funeral de Scyld– son un bo exemplo dos resultados iniciais da tradución e das diferentes solucións aliterativas (en negra) que tiveron que adoptar en cada caso (mesmo son, mesmo símbolo gráfico, mesmo son pero distinta posición silábica, etc):

Leof landfruma lange ahte.
 Þær æt hyðe stod hringedstefna,
 isig ond utfus, æþelinges fær.
 Aledon þa leofne þeoden,
 beaga bryttan on bearm scipes,
 mærne be mæste. Þær wæs madma fela
 of feorwegum frætwa gelæded.
 Ne hyrde ic cymlicor ceol gegyrwan
 hildewæpnum ond heaðowædum,
 billum ond byrnum. Him on bearme læg
 madma mænigo, þa him mid scoldon
 on flodes æht feor gewitan.
 Nalæs hi hine læssan lacum teodan,
 þeodgestreonum, þon þa dydon,
 þe hine æt frumscafte forð onsendon
 ænne ofer yðe umborwe sende.
 Þa gyt hie him asetton segen gyldenne
 heah ofer heafod, leton holm beran
 geafon on garsecg. Him wæs geomor sefa,
 murnende mod. Men ne cunnon
 secgan to soðe selerædenne,
 hæleð under heofenum, hwa þæm hlæste onfeng.
 (32-52)

Alí no porto ficaba a **proa** de curva fasquia,
 o **xeado** navío do heroe, desexando *navegar*.
 E **deitaron** o corpo do **dador** de aneis,
 do querido **príncipe**, no **peito** do barco,
 preto do **mastro**, na **maxestade** dos tesouros
 que **trouxeron** os guerreiros de **tribos** lonxincuas.
 Nunca se viu en **ningures** unha **nave** mellor enxoiada,
 con **bélica** **bagaxe** forxada nas **batallas**,
prezados tesouros **pousados** no seu **peito**,
 que levaría consigo na **longa** viaxe
 polas augas que **asucan** as sendas do mar.
 Menos **tesouros** non **tiña** dos que lle deran
aqueles que no **comezo** o condenaran,
 sendo neno, a **sufri-la** soidade das ondas.
 Fixéronlle **entón** un estandarte dourado,
 que **puxeron** ben alto, e ó **pélago** fero
déronlle o heroe cun **desacougo** no peito
 e co espírito **ferido** de **fonda** tristura.
 Ninguén soubo, nin os sabios do reino,
 nin os heroes **mortais** baixo o **manto** do ceo,
 quen **recibiu** o barco, quen **recolleu** o cargamento.

Malia que ofrezca uns resultados excepcionais, este é un procedemento esgotador que moitas veces nos forza a darlle ó verso diferentes aproximacións iniciais –dende o máis literal ata o máis poético– para obte-lo resultado máis axeitado posible. A tradución dos versos 65b-69 amosa con moita claridade o funcionamento deste mecanismo:

 þæt him his winemagas
 georne hyrdon, oðð þæt seo geogoð geweo
 magodriht micel.

Os seus camaradas, lixeiros, obedecíanlle sempre
 e daquela xuventude un grande exército xurdiu

A primeira frase, <þæt him his winemagas georne hyrdon>, é moi clara: “Os seus camaradas, lixeiros, obedecíanlle sempre”. Nembargantes, para traduci-la segunda frase temos que comezar dende o sentido mais literal –“os xoves guerreiros convertéronse nun grande exército”– e darlle nun segundo intento un xiro máis poético –“e aquela xuventude converteuse nunha gran banda de guerreiros”– para rematar cunha versión final que ademais presenta as tres posicións aliterativas que precisamos –“e daquela xuventude un grande exército xurdiu”–. Este duro proceso ten moitas dificultades pero creo que os resultados obtidos polo de agora son poeticamente competentes, como se pode comprobar na tradución completa dos dous primeiros ‘fitts’ que se achega como apéndice ó final deste artigo.

Ademais de mante-la estrutura formal, o texto presenta máis problemas que resolver: sutilezas léxicas, linguaxe poética, fórmulas fixas, etc. Imos considerar un par de exemplos para ilustra-lo tipo de problemas ós que teremos que nos enfrontar ó longo do proceso da tradución do texto:

a) O problema de ‘hall’ e dos seus compostos. Como se pode trasladar, sen ser prosaico ou expansivo, a gran cantidade de termos usados polo poeta para darlle nome ó centro do mundo anglosaxón? Non hai máis solución que usa-la mesma *variatio* en galego traducindo os <meodosetla>, <healreced>, <medoærn> ou <sele> por “salóns de augamel”, “sala sobranceira” ou “salón sublime”, considerando todo o tempo os diversos requisitos aliterativos do verso no que se atope a palabra.

b) Adaptacións léxicas tales como <aþum swerian> nos versos 83-85:

Ne wæs hit lenge þa gen
þæt se secghete aþum swerian,
æfter wælniðe wæcnan scolde.

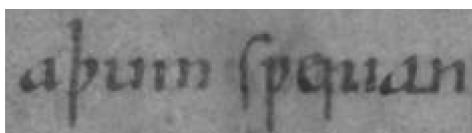


Fig 5. <aþum swerian> (Kiernan 2000)

Neste caso temos unha ampla variedade interpretativa na transcripción editorial deste composto. Segundo o editor o composto aparece como <aþumswe[or]jan> (Jack 1995), <aþum-swerian> (Wyatt & Chambers 1968, Wrenn 1973), <aþum swerian> (Kiernan 2000), <aþum sweoran> (Alexander 1995) ou <aþumsweorum> (Mitchell & Robinson 1998). A miña opción é manter <aþum swerian>, o que de tódolos xeitos constitúe sen dúbida unha lectura moi clara do manuscrito (fig 5). Este verso presenta un problema semellante ó que atopamos no verso 62 en <þæt [...] elan cwen>. Tódalas correccións pódense defender, inda que só Mitchell & Robinson e Wyatt & Chambers explican as razóns para corrixi-lo texto: a mesma nas dúas edicións, i.e. a lectura do manuscrito é o resultado dunha posible confusión do escriba á hora de entende-lo termo <aþum swerian>. A importancia deste composto xira ó redor do seu significado: xenro e sogro. Algúns editores

(Alexander 1995) conectan <apum swerian> co devandito erro do escriba e asumen unha posible –inda que non moi probable– relación dese termo con <apum sweoran>, que ten o sentido de “xurar/prestar xuramento/xuramentarse”. Aínda que a norma xeral é editar e traducir “xenro e sogro”, algúns tradutores prefiren a opción de “xurar” (Bradley 1982) e outros traducen o termo con ámbolos dous sentidos. Tal foi o caso de Michael Alexander (1973) que traduciu o termo como “sworn kindred” e na súa edición de 1995 fixo unha glosa da palabra como “oath-swearers” engadindo a seguinte nota ó pe: “Oaths are to be sworn between Ingeld and Hrothgar at the marriage of Hrothgar’s daughter Freawaru to Ingeld”. Esta non é a opción máis aceptada, pero creo que é estilisticamente interesante mante-las dúas opcións en galego: editar <apum swerian> e traduci-los dous sentidos do termo en dous versos de alto contido poético:

Ne was hit lenge þa gen	Tamén tardaría en chega-lo tempo
þæt se secgheste apum swerian,	da bélica xenreira que xurdiría nos xuramentados,
æfter wælniðe wæcnan scolde.	xenro e sogro, pola súa mortal inimizade.

4. Comentarios finais: “mægenes strang, mode frod, wis wordcwida”

Como vimos ó longo deste artigo, a tarefa de traducir anglosaxón á lingua galega é extremadamente interesante. A tradución deste poema non só ofrece un reto editorial moi atractivo –e clave para a interpretación correcta dalgúns versos– senón que tamén constitúe un enriquecedor exercicio de cotexo e revisión dos traballos publicados pola crítica no tema do anglosaxón. É tamén moi atractivo o desafío estilístico ó que temos que enfrontarnos cando buscamos a mellor estrutura aliterativa para cada verso. O traballo de tradución obríganos a ter en conta o debate crítico que se produce na comunidade académica no que atinxe ó sentido de termos específicos e ás novas interpretacións de ítems léxicos ou de construcións que aparecen de continuo nas revistas académicas deste campo de traballo⁶.

Trala presentación á comunidade académica da nosa tarefa tradutora, e tralo remate de sete ‘fitts’ (558 versos), aínda temos moito traballo que facer. Para rematalo, temos que segui-la suxestión do rei Hrothgar (ll. 1844-45a) –“(Þu eart) mægenes strang ond on mode frod, wis wordcwida” – e ser “fortes na forza, sabios de mente, e listos á hora de falar”. Se lle facemos caso a estes consellos –forza precisa, bo xuízo, e habilidade na tradución dos versos anglosaxóns ó galego– creo que poderemos darlle ó lector de galego un texto

⁶ O artigo de Marie Nelson (2005) sobre as “boast words” en *Beowulf*, a nota de Alfred Bammesberger (2004) sobre “bega folces” e o traballo de Carole Hough (2004) sobre “beore druncen” son tres exemplos de novas e interesantes interpretacións léxicas que deberemos ter en conta na tradución de *Beowulf*.

de *Beowulf* que, como dixo unha vez Kenneth Sisam, poida lerse con pracer “in a place far from libraries”, ó mellor por primeira vez, nun lugar entre Frisia e Fisterra. Se logramos isto, a nosa tarefa de xigantes –ou como dirían os anglosaxóns, *enta geweorc*– pagará a pena.

APÉNDICE: EDICIÓN E TRADUCIÓN DE *BEOWULF*, VERSOS 1-114

Prólogo: O funeral de Scyld (1-52)

HWÆT:		¡Escoitade!
WE GARDEna	in geardagum	Dos bravos daneses, nos días doutrora,
þeodcyninga	þrym gefrunon.	da forza dos reis e dos feitos máis nobres
Hu ða æþelingas	ellen fremedon.	que acadaron os heroes, escoitamos historias.
Oft Scyld Scefing	sceaþena þreatum	E como dos salóns de augamel, Scyld, fillo de Scaef,
5 monegum mægþum	meodosetla ofteah,	ás tropas do inimigo, a moitas tribos, botou fóra.
egsode eorl,	syððan ærest wearð	Aquel que atoparan, cando neno, esfarrapado,
feasceaft funden.	He þæs frofre gebad,	mellorou e metíalles ós guerreiros moito medo
weox under wolcnun,	weorðmyndum þah,	e creceu baixo os ceos, acadou honor e gloria,
oð þæt him æghwylc	þara ymsbittendra	ata que por tódalas tribos, as de máis lonxe
10 ofer hronrade	hyran scolde,	e as veciñas do seu mar, vieiro da balea, fíxose
gomban gyldan.	Þæt wæs god cyning.	respectar e delas recibiu tributo. Aquel foi un rei bo.
Ðæm eafera wæs	æfter cenned	Pasaron os anos e naceulle un neno a Scyld,
geong in gearдум,	þone God sende	un rapaz novo no reino, enviado por Deus
folce to frofre.	Fyrenðearfe ongeat.	para consolo do seu clan. Coñecía o creador
15 Þæt hie ær drugon	aldorlease	os males do pasado que o seu pobo soportou
lange hwile.	Him þæs Liffrea,	sen un xefe moito tempo. Mais, o señor da vida,
wuldres wealdend,	woroldare forgeaf.	o dador da gloria, deulle honor e sona
Beowulf wæs breme,	blæd wide sprang,	ó Beow, fillo de Scyld, que a fama do seu nome
Scyldes eafera	Scedelandum in.	estendeu pola terra escandinava e máis alá.
20 Swa sceal geong guma	gode gewyrcean,	Baixo o coidado do pai, bos feitos un home novo
fromum feohgiftum	on fæder bearne	debe facer e dar agasallos espléndidos e finos
þæt hine on ylde	eft gewunigen	para que fiquen ó seu carón os fortes guerreiros
wilgesipas,	þonne wig cume,	cando a loita polo seu pobo e a vellez cheguen.
leode gelæsten.	Lofdædum sceal	Os feitos de moita gloria, a fama sobranceira
25 in mægþa gehwære	man geþeon.	en calquera nación danlles ós homes nome e medro.
Him ða Scyld gewat	to gescæphwile	Chegoulle o tempo a Scyld, tocoulle partir,
felahror feran	on Frean wære.	e coller rumbo, afoutado, ó regazo do señor.
Hi hyne þa ætbæron	to brimes faroðe,	Foron leais os guerreiros que levaron o seu corpo
swæse gesipas.	Swa he selfa bæd	ata as correntes do mar, como el mesmo pediu
30 þenden wordum weold	wine Scyldinga.	cando tiña aínda palabras e protexía os Daneses,
Leof landfruma	lange ahte.	o moi amado rei, o que reinou moitos anos.
Þær æt hyðe stod	hringedstefna,	Alí no porto ficaba a proa de curva fasquía,
isig ond utfus,	æþelinges fær.	o xeado navío do heroe, desexando navegar.

Aledon þa leofne þeoden,
 35 beaga bryttan on bearm scipes,
 mærne be mæste. Ðær wæs madma fela
 of feorwegum frætwa gelæded.
 Ne hyrde ic cymlicor ceol gegyrwan
 hildewæpnum ond heaðowædum,
 40 billum ond byrnum. Him on bearme læg
 madma mænigo, þa him mid scoldon
 on flodes æht feor gewitan.
 Nalæs hi hine læssan lacum teodan,
 þeodgestreonum, þon þa dydon,
 45 þe hine æt frumscafte forð onsendon
 ænne ofer yðe umborwe sende.
 Ða gyt hie him asetton segen gyldenne
 heah ofer heafod, leton holm beran
 geafon on garsecg. Him wæs geomor sefa,
 50 murnende mod. Men ne cunnon
 secgan to soðe selerædenne,
 hæleð under heofenum, hwa þæm hlæste onfeng.

.I.

ÐA wæs on burgum Beowulf Scyldinga
 leof leodcyning longe þrage,
 55 folcum gefræge. Fæder ellor hwearf,
 aldor of earde. Oþ þæt him eft onwoc
 heah Healfdene, heold þenden lifde,
 gamol ond gudreouw, glæde Scyldingas.
 Ðæm feower bearn forðgerimed
 60 in worold wocun: weoroda ræswa,
 Heorogar ond Hroðgar ond Halga til.
 Hyrde ic þæt [...] elan cwen
 Heaðo-Scilfingas healsgebedda.
 Ða wæs Hroðgare heresped gyfen,
 65 wiges weorðmynd, þæt him his winemagas
 georne hyrdon, oðð þæt seo geogoð geweo
 magodriht micel. Him on mod bearn
 þæt healreced hatan wolde,
 medoærn micel men gewyrcean,
 70 þone ylde bearn æfre gefrunon,
 ond þær on innan eall gedælan
 geongum ond ealdum, swylc him God sealde

E deitaron o corpo do dador de aneis,
 do querido príncipe, no peito do barco,
 preto do mastro, na maxestade dos tesouros
 que trouxeron os guerreiros de tribos lonxíncuas.
 Nunca se viu en ningures unha nave mellor enxoiada,
 con bélico bagaxe forxado nas batallas,
 prezados tesouros pousados no seu peito,
 que levaría consigo na longa viaxe
 polas augas que asucan as sendas do mar.
 Menos tesouros non tiña dos que lle deran
 aqueles que no comezo o condenaran,
 sendo neno, a sufri-la soidade das ondas.
 Fixéronlle entón un estandarte dourado,
 que puxeron ben alto, e ó pélagos fero
 déronlle o heroe cun desacougo no peito
 e co espírito ferido de fonda tristura.
 Ninguén soubo, nin os sabios do reino,
 nin os heroes mortais baixo o manto do ceo,
 quen recibiu o barco, quen recolleu o cargamento.

I

Os reis daneses e a construción de Heorot (53-114)

Entón, moito tempo se mantivo ó mando do burgo
 o rei benquerido, Beow o danés, ben coñecido pola xente,
 cando o seu pai, patrón da terra, partiu cara ó alén.
 Naceulle despois Healfdene o duro, quen
 mentres viviu, vello e bravo na batalla,
 gobernou os gloriosos daneses. E a el, xefe do grupo,
 catro fillos nunha fileira viñéronlle ó mundo:
 Heorogar, Hrothgar e Halga o bo,
 e máis unha filla quen, disque, foi a rainha de Onela,
 compañeira na cama dese caudillo dos suecos.
 Hrothgar logrou victorias nas lides, honra nas loitas.
 Os seus camaradas, lixeiros, obedecíanlle sempre
 e daquela xuventude un grande exército xurdiu.
 Veuille á mente entón manda-los homes construír
 un salón de augamel, unha sala sobranceira,
 maior do que nunca fora visto polos fillos dos homes,
 na que daría, ós vellos e ós novos, o que Deus lle deu,
 agás a terra de todos e a vida dos homes.
 Escoitei entón que moitas tribos da terra media
 tiveron o traballo de embelece-la morada.

buton folcscare ond feorum gumena.
 Ða ic wide gefrægn weorc gebannan
 75 manigre mægþe geond þisne middangeard,
 folcstede frætwan. Him on fyrste gelomp,
 ædre mid yldum, þæt hit wearð ealgearo,
 healærna mæst. Scop him Heort naman,
 se þe his wordes geweald wide hæfde.
 80 He beot ne aleh, beagas dælde,
 sinc æt symle. Sele hlifade,
 heah ond horngeap. Heaðowylma bad,
 laðan liges. Ne wæs hit lenge þa gen
 þæt se secghete aþum swerian,
 85 æfter wælniðe wæcnan scolde.
 Ða se ellengæst earfoðlice
 þrage geþolode, se þe in þystrum bad,
 þæt he dogora gehwam dream gehyrde
 hludne in healle. Ðær wæs hearpan sweg,
 90 swutol sang scopes. Sægde, se þe cuþe,
 frumsceaft fira feorran reccan,
 cwæð þæt se Ælmihtiga eorðan worhte,
 wlitebeorhtne wang, swa wæter bebugeð,
 gesette sighrehþig sunnan ond monan,
 95 leoman to leohte landbuendum
 ond gefræt Wade foldan sceatas,
 leomum ond leafum, lif eac gesceop
 cynna gehwylcum þara ðe cwice hwyrfaþ.
 Swa ða drihtguman dreamum lifdon
 100 eadiglice, oð ðæt an ongan
 fyrene fremman, feond on helle.
 Wæs se grimma gæst Grendel haten,
 mære mearcstapa, se þe moras heold,
 fen ond fæsten. Fifelcynnes eard
 wonsæli wer weardode hwile,
 siþðan him Scyppend forscifen hæfde
 in Caines cynne. Ðone cwealm gewræc,
 ece Drihten, þæs þe he Abel slog.
 Ne gefeah he þære fæhðe, ac he hine feor forwræc,
 110 Metod for þy mane mancynne fram.
 Þanon untydras ealle onwocon,
 eotenas ond ylfe ond orcneas,
 swylce gigantas, þa wið Gode wunnon
 lange þrage. He him ðæs lean forgeald.

Veloz para os homes voou o tempo
 e moi cedo mostraron o meirande dos salóns.
 E xa que tiña o poder nas súas palabras
 chegoulle á mente un nome, chamouno Heorot.
 Non esqueceu a súa promesa e na esmorga
 repartiu agasallos, aneis e alfaias.
 Era un salón sobresaínte, sublime,
 de amplo tellado, que tiña que esperar aínda
 a forza salvaxe da fogueira do desprezo.
 Tamén tardaría en chega-lo tempo
 da bélica xenreira que xurdiría nos xuramentados,
 xenro e sogro, pola súa mortal inimizade.
 Entón o monstro maligno que moraba na negrume
 sufriu un tempo ó sentir de cotío o relouco
 do salón, o son da arpa, o sereno canto do poeta.
 Xa que tiña xeito falounos do xurdir dos homes
 tempo atrás, do todopoderoso que fixo a terra,
 apracible chaeira abranguida pola auga,
 e ó lume do sol e da lúa mandoulle ledamente
 aluma-los moradores da terra toda, e tamén
 embeleceu a súa fasquía con follas e pólas
 e asemade deulle alento a todo o que tiña vida.
 Deste xeito os guerreiros vivían ledos e galloufeiros
 ata que alguén, un inimigo que viña do inferno,
 comezou a cometer feitos criminais.
 O tebroso monstro tiña o nome de Grendel
 e fama de fisgar polas fronteiras todas,
 poboador dos pantanos e das gándaras.
 O monstro maldito viviu un tempo na morada
 da casta dos monstros ata que o Creador
 o condenou coma ós da estirpe de Caín.
 Deus eterno desquitouse do asasino de Abel.
 Non foi feliz por aquel feito hostil,
 mais ben Deus desterrouno lonxe dos homes.
 Del xurdiu toda unha témera proxenie
 de monstros, elfos e malignos espíritos,
 coma os xigantes que xa pelexaran tempo atrás
 con Deus ata que lles deu o que tiñan merecido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDER, M. (trad.) 1973. *Beowulf*. Harmondsworth: Penguin Books
- ALEXANDER, M. ed. 1995. *Beowulf*. Harmondsworth: Penguin Books
- BAMMESBERGER, A. 2004. "The Half-Line *bega folces* (*Beowulf*, 1124A)". *Neophilologische Mitteilungen*, CV 2004, p. 21-23.
- BRADLEY, S. A. J. (ed & trad.) 1982. *Anglo-Saxon Poetry*. London: J. M. Dent & Sons.
- BRAVO, A. 1981. *Beowulf. Estudio y traducción*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- BUENO, J. L. 2001. "Renderings of *Wulf and Eadwacer* Revisited". *The Grove: Working Papers in English Studies* (Special Issue on Medieval Studies) 8, p. 13-38.
- CAMPOS, X. 1989. "*Beowulf* and *The Ruin* in Catalan: A Translating Technique Described". En SHAW, BRAVO, CORUGEDO & GARCÍA (eds.) *Articles and Papers of the First International Conference of the Spanish Society for Medieval English Language and Literature SELIM*. Oviedo: University of Oviedo Press, p. 25-27.
- CAMPOS, X. 1993. "Metaliterature around *Beowulf*: Several Translations Compared". En LEÓN, CASARES, & RIVAS (eds.). *Second International Conference of the Spanish Society for Medieval English Language and Literature SELIM*. Córdoba: University of Córdoba Press, p. 8-15.
- CAMPOS, X. (trad.) 1998. *Beowulf. Traducció en Prosa d'un poema èpic de l'anglès antic*. Castelló de la Plana: Societat Castellonense de Cultura.
- CAÑETE, A. (trad.) 1991. *Beowulf*. Málaga: University of Málaga Press.
- DONALDSON, E. T. & HOWE, N. (trad & ed.) 2002. *Beowulf. A Prose Translation*. New York & London: W.W. Norton & Company.
- FRAGA, M^a A. 2003a. "A Reading and a Rendering of *Deor*". En PALACIOS, LÓPEZ, FRA & SEOANE (eds.). *Fifty Years of English Studies in Spain: A Commemorative Volume*. Santiago de Compostela: University of Santiago de Compostela Press, p. 491-500
- FRAGA, M^a A. 2003b. "Rendering Two Old English Lyric Poems into Galician". En LORENZO & DE TORO (eds.) *El inglés como vocación: Homenaje al Profesor Miguel Castelo Montero*. A Coruña: University of A Coruña Press, p. 217-230.
- GARCÍA YEBRA, V. 1983. *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos.
- HEANEY, S. trads. 1999. *Beowulf: A verse translation*. London: Faber & Faber.
- HEANEY, S. & DONOGHUE, D. (trad & ed.) 2002. *Beowulf: A verse translation*. London & New York: W.W. Norton & Company.
- HOUGH, C. 2004. "*Beowulf* lines 480B & 531A: *beore druncen* again". *Neophilologus* 88, p. 303-305.

- JACK, G. ed. 1995. *Beowulf: A Student Edition*. Oxford: Clarendon Press.
- KIERNAN, K. S. *et al.* (eds.) 2000. *Electronic Beowulf 2.0*. 2 CD. London: British Library Publications.
- LERATE, L. & LERATE, J. trans. 1986. *Beowulf y otros poemas anglosajones (S. VII-X)*. Madrid. Alianza editorial.
- LIUZZA, R. M. 2000. *Beowulf: A New Verse Translation*. Peterborough: Broadview Press Ltd.
- MITCHELL, B. 1984. "Medieval, The Middle Ages" en *Speculum* 59, p. 745-756.
- MITCHELL, B. & ROBINSON, F. C. (eds.) 1998. *Beowulf: An Edition*. Oxford: Blackwell.
- NELSON, M. 2005. "Beowulf's Boast Words". *Neophilologus* 89, p. 299-310.
- ORCHARD, A. 2005. "Reading Beowulf Now and Then". *Selim: Journal of the Spanish Society for Medieval English Language and Literature* 13 (2003-2004), p. 49-81.
- OSBORN, M. 1997. "Translations, Versions, Illustrations". En BJORK & NILES (eds.) *A Beowulf Handbook*. Exeter: University of Exeter Press, p. 341-372.
- OSBORN, M. 1983. *Beowulf: A Verse Translation with Treasures of the Ancient North*. Los Angeles: University of California Press and Pentangle Press.
- SANTORI, X. (trad.) 1999. *Poesía épica anglo-saxona. Antoloxía Billingüe*. Oviedo: Librería Académica, Academia de la Llingua Asturiana.
- TODA, F. 1992. "From *Sebell* and *The Grunye* to *Sevilla* and *La Coruña*: Translating Barbour's *Bruce* into Spanish". *Selim: Journal of the Spanish Society for Medieval English Language and Literature* 2, p. 154-168.
- TREHARNE, E. (ed & trad.) 2003. *Old and Middle English. C.890-c.1400: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers.
- WRENN, C. L. (ed.) 1973. *Beowulf*. London: Harrap.
- WYATT, A. J. & CHAMBERS, R. W. (eds.) 1968. *Beowulf with The Finnsburg Fragment*. Cambridge: Cambridge University Press.

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 descubrinto 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 interpreten 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 lingüisticamente 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 hendecasilabo— 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 perifrases 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, producta 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 obxeto 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 impresionante 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 traduciú 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.

ESCALAS DUNHA VIAXE INACABADA (TRADUCIR DO GALEGO Ó ÉUSCARO)¹

Bego Montorio

Tradutora, País Vasco

En primeiro lugar quixera agradecerlle á Asociación de Tradutores Galegos a súa invitación a participar neste simposio, así como a cordial acollida que me brindaron os colegas cos que tiveron o pracer de compartir esta breve pero intensa estada en Vigo. Grazas a eles e grazas tamén a todos vostedes por acudir a esta conferencia que espero resulte do seu interese.

Paso a continuación a centrarme no tema que nos reúne, e por unha vez –sen que sirva de precedente– comezarei polo título.

Quizais alguén se sorprendeu polo comentario, mais gustaríame explicar que a miña práctica tradutora demostroume que, agás contadísimas excepcións, o título dunha obra literaria é practicamente o derradeiro que hai que traducir. En ocasións, mesmo chega a se converter nun problema de difícil resolución, no que interveñen multitude de factores lingüísticos, extralingüísticos, condicionantes comerciais... De feito, a tradución de títulos daría para máis dunha exposición, pero non vin falar diso, malia que quizais esta tarde teña ocasión de contarlles os problemas que tiveron á hora de traducir un título aparentemente tan sinxelo coma *Arraianos*.

Dicíalles que, en primeiro lugar, quería comentar algo sobre o título desta exposición “Escalas dunha viaxe inacabada”.

Non negarei que o meu desexo foi que a formulación resultase aberta, suxestiva; mais non tanto por un afán literario como pola miña incapacidade para resumir nunha liña as múltiples cuestións, reflexións, hipóteses, posibles análises... que se poden presentar ó abordar un tema tan poliédrico como o da tradución da literatura galega ó éuscaro.

Poderíamos enfocalo dende o punto de vista da recepción desa literatura. Que visión da literatura galega teñen os lectores en éuscaro? Por que se traduciu o que se traduciu e non outras obras, outros autores? En que medida influíron –se o fixeron– esas obras galegas vertidas ó éuscaro no desenvolvemento da propia literatura vasca?

Tamén poderíamos centrar a nosa atención nunha visión máis histórico-cuantitativa e analizar qué espazo ocupa a tradución dende o galego no conxunto da literatura vertida ó éuscaro; e, en sentido contrario, qué relevancia ten a tradución ó éuscaro dos autores galegos no marco da súa difusión a outras linguas.

¹Tradución entre o castelán e o galego de Iria Aragunde Pazos.

Cabería tamén un enfoque máis lingüístico, mesmo un esbozo de estilística comparada, tomando coma base o corpus existente...

De feito, ese foi precisamente o primeiro obstáculo co que topei ó preparar esta intervención: había demasiadas cousas das que falar, demasiados interrogantes para os que eu carezo de resposta, demasiadas reflexións que aínda non madurei. Así que decidín traspasar a cuestión a unha dimensión máis accesible ás miñas limitadas capacidades e organizar a miña exposición en torno a unha viaxe, unha viaxe que aínda non chegou ó seu remate, a viaxe na que me embarcou hai anos a lingua galega e que dende o meu Bilbao natal me levou á illa de Boa Vista pasando polas serras galegas.

¿Tentarei ó mesmo tempo ofrecerlles unha visión, sempre subxectiva, da paisaxe que rodeou a miña viaxe: que se traduce ó éuscaro dende o galego? ¿Trátase de accións illadas ou percíbese unha liña de continuidade? Como se relacionan as nosas linguas minorizadas?

Comeza a viaxe

Curiosamente, a miña primeira relación coa literatura galega foi a través dunha obra fundamentalmente gráfica, *Cousas da vida* de Castelao.

Nos meus anos de instituto estudara a Rosalía de Castro (desgraciadamente iso é o que faciamos na maioría dos casos, “estudar a”, non lelos nin gozalos); mais os libros de texto e os propios profesores encargábanse moi ben de obviar que Rosalía tamén escribiu en galego, que existía unha cultura galega. A todos os efectos, para nós, Rosalía era tan española coma o que máis. Ós máis novos de entre vostedes quizais lles soe a ficción científica, pero aínda lembro unha profesora de lingua e literatura española que en contra de toda proba científica –mesmo en contra do que dicía o propio libro de texto– teimaba en convencer nos de que o éuscaro era un dialecto do castelán.

Galegos eran algúns veciños, algunha compañeira, o tendeiro da esquiña... Entre eles falaban galego, igual que parte da miña familia falaba éuscaro; pero o que estudabamos na clase non tiña nada que ver con aquela realidade. Os galegos existían, a literatura galega non.

Foi neses anos de instituto cando o meu pai me descubriu a Castelao. Gustábanlle moito a pintura e o debuxo, e admiraba a Castelao, a súa obra gráfica, a súa capacidade de reflectir sentimentos con dúas liñas depuradas, polo que na casa había algunha recompilación das súas *Cousas da vida*. Foi así como lin as miñas primeiras frases en galego. Non sempre as entendía, mais no peor dos casos aí estaba o debuxo; non era pouco.

Grazas tamén ó meu pai puiden saber algo máis sobre a figura de Castelao, o grupo Nós... Con todo, teño que recoñecer que a literatura galega continuaba sendo para min algo máis ben afastado, e as súas referencias chegábanme sempre do pasado.

Algúns anos máis tarde, cando xa me dedicaba profesionalmente á tradución (por aquel entón era tradutora na Deputación Foral de Guipúscoa) volvíñ topa con Castelao, neste caso coa súa obra máis política, xa que me propuxeran traducir unha antoloxía de *Sempre en Galiza* (1986): foi a miña primeira tradución dende o galego.

Daquela eu xa tiña claro que o que quería era traducir literatura (cada vez afogábame máis entre ordenanzas e licenzas municipais), mais aínda non dera ese paso. A literatura en galego, non obstante, deixara de ser para min algo afastado e remoto. Grazas ás traducións que ían aparecendo nas revistas literarias da época e ó bo costume dalgúns amigos de traer sempre uns cantos libros para repartiren entre os colegas cada vez que facían unha viaxe a Galicia (bo costume que seguimos practicando e que me proporcionou non poucos e inesperados praceres) fun coñecendo algúns escritores galegos: Blanco Amor, Fole, Manuel María...

E entón propuxéronme formar parte dun proxecto para verter parte da obra de Castelao ó éuscaro. O proxecto plasmouse en catro volumes que recollían as obras *Ollo de vidro*, (*Kristalezko begia*) e *Retrincos* (*Zirtzilak*) traducidos por Koldo Izagirre, *Os dous de sempre* (*Betiko biak*) e *Cousas* (*Gauzak*) da man de Ramon Etxezarreta e unha antoloxía de *Sempre en Galiza* (*Beti Galizan*) da que me encarguei eu mesma.

Aquela tradución supuxo un fito no meu percorrido profesional (e, xa que logo, tamén no persoal). Foi a miña primeira tradución de certo valor e interese, exceptuando as administrativas, e permitiume colaborar con grandes persoas, ademais de bos escritores e tradutores, tanto os xa citados Izagirre e Etxezarreta coma o resto dos compoñentes da editorial Susa.

A miña seguinte tradución do galego foi xa unha obra literaria, o conto “O militante Fantasía” do libro *Arraianos* de Xose Luís Méndez Ferrín.

Unha boa revista sempre acompañá

Pero deteñámonos un intre, situémonos na viaxe.

Non sei vostedes, pero eu teño o costume de levar sempre algo de lectura na mochila cando subo a un tren ou a un autobús, sobre todo se o traxecto é máis ben longo; un libro quizais, ou mellor, unha revista. Por exemplo, unha revista literaria.

O último número da revista *Pott* (*Pott tropikala*) foi o que me acompañou nunha viaxe a Holanda hai xa uns cantos anos, a comezos dos 80, e aínda lembro perfectamente a sorpresa que causou entre algúns dos meus acompañantes. A pasaxe compuñámola xente de diferentes sitios da Península e esperábannos quince días de vacacións xuntos e case dous días de autobús antes de chegar a Holanda, así que nunha desas eu saquei a miña revista e púxenme a ler. Ui!, que boa pinta ten iso, que revista é? Como? En

éuscaro? En éuscaro publicades cousas así? Eles eran de Madrid, de Guadalaxara, e non sei que imaxe terían da cultura vasca, pero quizais por primeira vez na súa vida sentiron envexa de algo producido nunha lingua minorizada. Non entendían os textos, pero gustaríalles poder facelo. E preguntaron. Quen escribe? De que vai? Facedes máis revistas coma esa?

Nese exemplar en concreto non había ningunha tradución do galego (si en troques textos de Octavio Paz ou Albert Von Chamisso vertidos á nosa lingua), mais resulta innegable que as revistas literarias xogaron un papel moi importante na difusión da literatura galega en éuscaro.

Non sei se en Galicia viviron unha situación similar, mais no País Vasco a década dos 80 e principios dos 90 foi testemuña dunha grande eferescencia de revistas literarias. En comparación co panorama actual no que practicamente non existe ningunha (quizais teríamos que falar dalgunhas actividades e proxectos na rede que, en parte, cobren o mesmo espazo), resulta realmente sorprendente comprobar que en 1984 se publicaron 30 números de 13 revistas diferentes; 11 cabeceiras e 26 números no 85...

En ocasións tratouse de publicacións bastante efémeras, que desapareceron tras dar á luz dous números, mais outras mantivéronse vivas durante máis dunha década e hai algunhas, coma *Maiatz*, creada en Baiona en 1982 que aínda se manteñen no mercado.

Non é este o lugar axeitado para realizar unha análise a fondo do papel que xogaron esas revistas tanto no desenvolvemento da literatura vasca coma na vida cultural do noso país, pero abonda dicir que practicamente todos os grandes escritores actuais en lingua vasca publicaron en varias desas revistas, cando non foron eles mesmos os impulsores (ese é o caso de Bernardo Atxaga, Itxaro Borda, Koldo Izagirre e Ramon Saizarbitoria, entre outros.)

Así pois, mentres a publicación de libros en éuscaro ía crescendo e normalizándose pouco a pouco tras os escuros anos da ditadura, as revistas literarias ofrecían o seu escaparate a todos aqueles mozos e non tan mozos que tiñan algo que dicir e precisaban vías de expresión.

Mais se nos atemos ó tema que nos reúne, o da literatura galega vertida ó éuscaro, as revistas literarias ocupan un lugar aínda máis relevante. Sabían vostedes que, agás erro pola miña parte, a única poesía de Rosalía de Castro traducida ó éuscaro se publicou en 1964 na revista *Oleri?* Ou que autores como Álvarez Cáccamo, Wenceslao Fernández Flórez e Manuel María só foron publicados –en éuscaro– en revistas? Así viron a luz poemas dos citados Álvarez Cáccamo, Manuel María, Celso Emilio Ferreiro, García Matos, Antón Reixa, Xosé Sesto López, e tamén contos de Cunqueiro, Fernández Flórez, Méndez Ferrín e Neira Vilas.

Felizmente, hoxe en día é posible acceder a esas revistas grazas ó proxecto Ibiñagabeitia desenvolvido pola editorial Susa².

Pero se observamos con máis detención, se nos fixamos polo miúdo nesa paisaxe que lles estou describindo, poderemos descubrir datos aínda máis interesantes.

Situémonos, estamos falando dunha poboación de máis ou menos 600.000 persoas que, segundo os censos, coñece o éuscara. Talvez sexan 800.000, non o sei, mesmo obter este dato resulta practicamente imposible. De entre eles, ¿cantos calculan vostedes que poden ler literatura?, e poesía? Internámonos de cheo no espazo dos números pequenos. E dígoos para que valoren vostedes na súa xusta medida os datos que lles ofrezco. Quizais noutras circunstancias, noutras culturas, con outros idiomas, que haxa unha vintena de poemas publicados en tal ou cal lingua resulte de todo irrelevante, mais non creo que sexa ese o noso caso. Insisto no dos números pequenos porque as estatísticas non se poden ler de igual maneira en todos os casos; cando a poboación de referencia é de, poñamos 15 (libros traducidos ó ano), que un libro se publique ou non supón unha variación do 6%, se a poboación base fose 15.000, a porcentaxe sería practicamente desbotable.

Referímonos polo tanto a un reducido público receptor. Un público que, ademais, sente un marcado receo cara ás traducións. Inxustificado? Quizais en parte si e en parte non. Os problemas propios do éuscara (tardía unificación nos anos 60, prohibición durante o franquismo, limitada tradición escrita...), unidos á inexistencia dunha práctica tradutora xeneralizada e continuada, condicionaban substancialmente a calidade das traducións. Non obstante, tamén hai que ter en conta as limitacións que os propios lectores achegaban. Os textos que se publicaban en éuscara non eran moitos e os lectores non estaban afeitos a ler traducións. Desconfiábase das traducións ó éuscara,

²O proxecto Ibiñagabeitia pretende crear un arquivo recompilatorio on-line o máis completo posible das revistas literarias vascas. Os primeiros pasos deunos a editorial Susa en xuño de 2000, e pouco despois, en 2001, colgaron na rede a produción completa, dixitalizada, de 16 revistas literarias publicadas entre 1975-2000. O acceso é totalmente gratuíto. Desta maneira preténdese poñer ó alcance do público un material que en ocasións é difícil de conseguir, incluso nas bibliotecas, e que por outra parte reflicte moitos dos debates literarios e correntes que alimentaron a nosa actual literatura. Se ben as primeiras recompilacións se fixeron coa produción posterior a 1975, máis tarde fóronse incluíndo outras revistas de datas anteriores. Actualmente, o arquivo recolle os diferentes números de 29 revistas literarias, cuxa decana é *Gernika*, que se publicou entre 1945-1953, e a máis recente *Vladimir* (1997-98). En total recóllense obras de máis de 1000 autores, un terzo dos cales foron traducidas ó éuscara desde outras linguas.

O proxecto foi en parte financiado por algunhas institucións vascas (Departamento de Cultura Goberno Vasco, Departamento de Cultura das Deputacións de Biscaia e Guipúscoa).

ó tempo que se consumían coma se de orixinais se tratasen as traducións a linguas coma o castelán ou o francés. Para completar o círculo vicioso, as editoriais, conscientes do difícil que resultaba conseguir que unha tradución se vendese ben, eran moi cautas na súa publicación. E como ben poderán imaxinar, obras procedentes da cultura anglosaxoa e outras máis prestixiadas copaban practicamente os escasos títulos publicados.

Tal como demostrou a práctica, tamén no noso país, a medida que se foi traducindo máis e se foron forxando tradutores literarios profesionais ou semi-profesionais, o nivel das traducións foi mellorando, e hoxe en día practicamente todos os escritores en éuscaro recoñecen que, do mesmo xeito que os tradutores se alimentan da produción dos escritores, eles pola súa parte beben tamén dos textos vertidos ó éuscaro. O círculo vicioso, en certa medida, rompeuse, mais non me atrevo a afirmar que os lectores en xeral superasen ese reparo cara á tradución.

Mais volvamos ós oitenta, ás revistas literarias. O poemas e contos galegos, ¿quen os traducía? Fixémonos nos créditos, paga a pena.

Na maioría dos casos trátase de escritores, especialmente poetas. E neste punto, o labor de Gabriel Aresti merece unha atención especial.

Temos que retroceder un pouco, pois Aresti morreu en 1975, cando apenas contaba 42 anos, mais atreveríame a dicir que ese cariño cara á literatura galega, ese esforzo por dala a coñecer ós nosos concidadáns que se pode percibir nos movementos e personalidades que sustentaron aquelas activas revistas literarias debe moito á obra previa de Gabriel Aresti.

Aresti, coñecido fundamentalmente pola súa obra poética, foi, ademais de moitas outras cousas, un magnífico tradutor, que nos legou perlas como a tradución ó éuscaro das *Divinas palabras* de Ramón del Valle-Inclán (*Jainkoaren hitzak*), ou o *Boccaccioren dekameronen tipi bat* baseado no *Decamerón* de Bocaccio. Pois ben, nas obras completas de Gabriel Aresti publicadas pola Editorial Susa, podemos atopar, na recompilación das súas traducións, todo un apartado dedicado ás obras traducidas dende o galego, onde descubrimos poemas de Manuel Curros Enríquez e Valentín Paz-Andrade, así coma os seis poemas galegos de García Lorca, fragmentos do *Nós* de Castelao e *O catecismo labrego* de Frei Marcos da Portela.

Seguindo esta liña iniciada por Aresti, podemos comprobar que moitas das traducións de obras galegas –especialmente poesía– veñen asinadas por poetas-escritores como Iñigo Aranbarri, Itxaro Borda, Koldo Izagirre, Joseba Sarrionandia...

E hai outro dato que creo que merece a pena subliñar: o feito de que se publicasen traducións de literatura galega en revistas xurdidas ó longo e ó largo de toda Euskal Herria, e cando digo Euskal Herria refírome ó país no que se fala éuscaro (por riba ou por baixo de delimitacións políticas ou administrativas). Manuel María foi publicado pola revista *Maiatz*, creada en 1982

en Baiona (a Baiona vasca, non a que vostedes teñen a moi poucos quilómetros de Vigo), mais a Celso Emilio traducírono en *Kandela*, que se publicou en Vitoria-Gasteiz en 1983-84.

Cadaquén poderá sacar as súas propias conclusións, pero a min todo isto lévame a pensar que os actores da cultura vasca (escritores, activistas literarios, grupos e parladoiros...) coñecían e respectaban a literatura galega, sentían a parte do seu propio acervo, e ademais de forma bastante xeneralizada, pois non se trata dun fenómeno circunscrito a determinadas editoriais ou grupos literarios.

Volvamos agora á miña viaxe inconclusa. Con esa paisaxe de fondo, en 1993, a revista *Susa* publicou a miña primeira tradución literaria dende o galego, a versión ó éuscaro do conto *O militante Fantasía*, de Xosé Luís Méndez Ferrín.

Territorios fronteirizos

Confesarelles que ó teclear no ordenador a data 1993 levei un pequeno susto. Hai xa máis de dez anos! Como poderán imaxinar, da tradución en si, do proceso de tradución, non me lembro demasiado, mais hai sensacións que aínda non se borraron da miña memoria. Non lembro exactamente quen fixo chegar ás miñas mans *Arraianos*, ou se o comprei eu nalgunhas vacacións, pero creo que, agás caso de amnesia, xamais esquecerei a impresión que me causou, o pracer co que o lin. E non só eu. Máis dunha vez teño falado dese libro con amigos que o leran, recomendeino, e, se son sincera, en máis dunha sobremesa máis ou menos ben regada comentamos, desexamos, anhelamos... «é que escribindo contos hai poucos coma os galegos!...»

Traducín aquel conto polo pracer de facelo, porque quería que os meus amigos que non lían en galego puidesen gozar, sequera fose cun conto, da literatura de Méndez Ferrín. Traducino no meu tempo libre, *gratis et amore*, como facían todos os colaboradores das revistas literarias. O pouco diñeiro que se obtiña coa venda dedicábase en exclusiva ós gastos materiais da edición. O resto do traballo, dende a concepción ó deseño, pasando pola redacción e en ocasións ata a distribución, era contribución voluntaria; se queren, chámemo militancia.

E en parte é por iso polo que hai publicadas bastantes poesías, contos... e poucas novelas, poucas recompilacións. O tempo libre é un ben escaso, e propoñerme traducir nos momentos libres unha novela que quizás ninguén publique... digamos como pouco que non está ó alcance de todos.

E aínda así, hai editoriais coma Igela, grazas á cal podemos ler literatura negra en éuscaro, que durante anos publicaron traducións á conta de que os tradutores –en moitos casos implicados eles mesmos no proxecto editorial– non cobrasen o seu traballo. As cousas van cambiando, pero non me atrevería a asegurar que nos atopemos nunha situación “normalizada”. E proba diso é

a seguinte observación que podemos ler na introdución do “Informe sobre a situación do tradutor de libros en España 1995-2001” encargado por ACE:

De Galicia y País Vasco no se cuenta con representación de respuestas válidas puesto que, como ya se constató en la Encuesta de 1996 y ahora se ha confirmado, en estas Comunidades los traductores de libros no centran su trabajo en el mercado editorial, sino que, en su práctica totalidad, trabajan contratados por otras instancias (instituciones públicas, medios de comunicación...) o traducen con subvenciones, públicas o privadas, de sus respectivas Comunidades Autónomas.

Como poden ver, temos máis dun punto en común, e non todos positivos.

Pero volvamos a *Arraianos*. Terán que perdoarme se en ocasións me perdo nos meandros desta viaxe, pero non podoo resistirme a comentar a paisaxe.

En 1998 *Arraianos* converteuse en *Mugaldeko Jendea* da man da editorial Elkarlanean. Para entón, ademais de *O militante Fantasía* publicáranse xa outros dous contos de Méndez Ferrín traducidos ó éuscaro: “Noticias da terra Meoga: un achegamento a Tolkien” (Ttu-ttua 1984) e “Mantis religiosa” (Hegats 1991-5).

Da tradución do libro teremos oportunidade de falar esta tarde, polo que non vou determe niso, mais si quero reter que esta escala da viaxe sitúanos nun terreo fronteirizo, nunha desas zonas onde Galicia e Portugal se confunden, se unen.

Así, seguindo o curso do río Limia interneime en Tras-os-Montes e alí atopei a Miguel Torga. E entón empecei a deixar de saber a qué lado da raia me atopaba. Onde estaba a raia? Que raia? Aínda que sexa unha imaxe quizais demasiado manida, sempre pensei que os idiomas non establecen fronteiras, senón que as abren, e en parte por iso me dediquei á tradución, para contribuír a establecer pontes que fagan máis cómodo ese tránsito.

A literatura galega, polo tanto, levoume á portuguesa, e direilles que resultaba bastante máis doada a viaxe virtual cá física. Aínda recordo a miña primeira viaxe en coche por Tras-os-Montes: o amortecedor do noso pobre 850 non sobreviviu á travesía. Menos mal que as viaxes literarias non cobraban tales peaxes.

Pouco a pouco fun coñecendo algo da literatura portuguesa, a contemporánea, e sorteando as dificultades para conseguir libros publicados en Portugal (actualmente Internet facilita bastante as cousas, mais sempre están os gastos de envío!!, para iso si que hai fronteiras) comecei a ler tamén a escritores africanos en lingua portuguesa.

Quen fala de fronteiras? As *Éstorias de dentro de casa* de Germano Almeida resultábanme tan próximas coma a miña propia veciña, a prosa de Mia Couto emocióname tanto coma a dos meus escritores vascos preferidos, a dor de Paulina Chiziane atrévase. E escriben en África, en illas e territorios afastados que só aparecen na televisión con motivo dalgunha guerra, fame grande ou desastre natural.

Mais esta é unha viaxe con idas e vindas, onde se volve a estacións nas que xa nos detivemos algunha vez, onde as paisaxes pasadas non sempre quedan atrás. Así que seguíndo lendo e traducindo literatura galega, e seguíndo aledándome coas novas traducións ó éuscaro que se fan publicando. Por exemplo, *Dos arquivos do trasno*, de Rafael Dieste (1993), ou *Xente de aquí e acolá* de Álvaro Cunqueiro (1996). Este último, ademais, publicouse dentro da colección Literatura Unibertsala, que, impulsada por EIZIE e financiada polo Goberno Vasco, promoveu a tradución e publicación de máis de cen obras da literatura universal. Este proxecto, sobre o que poden informarse máis concretamente na páxina web da Asociación de tradutores en lingua vasca-EIZIE (www.eizie.org), contribuíu notablemente a aumentar o corpus de literatura universal vertida ó éuscaro, ó tempo que garantiu condicións de traballo e remuneracións dignas para os tradutores da colección.

No ámbito da poesía merecen especial mención a tradución de *Os eidos*, de Uxío Novoneyra, publicada en 1988 pola editorial Pamiela, a Antoloxía de poesía que reúne textos de Gabriel Aresti, Salvador Espriu e Celso Emilio Ferreiro publicada por Erein en 1988, e a recompilación *Poemas náufragos-Galegoz heldutako poemak*, realizada por Joseba Sarrionandia e que reúne textos de Manoel Antonio, Luís Amado Carballo, Álvaro Cunqueiro, Aquilino Iglesia Alvariño, Luís Pimentel, Luís Seoane, Celso Emilio Ferreiro e Manuel María. Tamén teño que lembrar unha publicación singular, o poemario *De catro a catro* de Manoel Antonio, publicado en versión bilingüe no barrio de Trintxerpe, co gallo dun acto conmemorativo.

Deseguida continuaremos viaxe ata a próxima escala, que por hoxe será a última, mais antes quero facer unha pequena aclaración. Durante toda a miña intervención estoume referindo á literatura galega que os vascofalantes poden ler na súa lingua, o que non quere dicir que esa sexa toda a literatura galega que está ó seu alcance. Non creo que exista unha soa persoa que lea unicamente en éuscaro. Coñezo moitas que len só en castelán porque non coñecen máis linguas, e tamén outras que, a pesar de saber, por exemplo, éuscaro e castelán, só len en castelán; mais non coñezo absolutamente a ninguén que non lera máis literatura que a publicada en éuscaro. Que Suso de Toro non estea traducido ó éuscaro non quere dicir, polo tanto, que os lectores vascofalantes non o coñezan.

Unha estación en miniatura

Chegamos á última estación, ó último porto, e a paisaxe cambiou por completo. Estamos rodeados de osos, coellos, ratiños e todo tipo de animais, animais que falan, cantan, soñan... Estamos no territorio da literatura infantil, e tamén aquí nos atopamos con literatura galega traducida ó éuscaro

Teño que confesar que ata hai case tres anos non me interesara especialmente pola literatura infantil e xuvenil. Traducira algunha obra, mais non era lectora asidua nin seguidora dese tipo de literatura; para min era un territorio bastante alleo. Pero circunstancias persoais (dúas fillas que aínda non saben ler) leváronme a internarme un pouco máis nese poboado mundo da edición para nenos e adolescentes, e así puiden comprobar que son outros os parámetros que rexen o mundo editorial dirixido ós máis novos. Para comezar, a diferenza do que ocorre noutros ámbitos literarios, aquí a tradución non está tan estigmatizada. É máis, os pais e nais (que son quen compran os libros) habitualmente non reparan en cal é a lingua orixinal da obra, baséanse noutras variables para decidir qué libro comprarán e cal non.

Ademais, a proporción de libros en éuscaro é moito maior cá que se dá en literatura para adultos, o que inevitablemente obriga a recorrer á tradución. Se algún de vostedes está especialmente interesado neste tema recoméndolles que lean a tese doutoral do tradutor e escritor Manu López Gaseni sobre a literatura infantil e xuvenil traducida ó éuscaro.

Segundo os datos que ofrece este autor na citada tese, o 3% das obras traducidas durante o período estudado (1876-1995) teñen coma lingua de orixe o galego (28,5% castelán, 17,3% inglés, 14,4% catalán, 11,8% francés, 9% alemán, 3,6% italiano), mais é moi posible que nos últimos anos aumentase esa porcentaxe.

E xa que estou falando de cifras e estatísticas, non quero deixar pasar a ocasión sen comentar o difícil que resulta obter datos fiables sobre obras traducidas. Na maioría dos catálogos, listados e mesmo bases de datos bibliográficos, non se recolle a lingua orixinal, e desgraciadamente hai moi poucos traballos de investigación que teñan avanzado algo máis neste campo. Eu, polo menos, tiven que recorrer a diversas e variadas fontes (entre elas a miña propia memoria e a dalgúns amigos) para establecer un catálogo máis ou menos fiable das obras literarias traducidas do galego ó éuscaro. Con todo, no referente á literatura infantil e xuvenil renunciei ó intento: non dispoño nin dos medios nin do tempo necesario. Espero que pronto as novas xeracións de licenciados en tradución vaian enchendo estesocos.

Non obstante, e malia carecer de datos exactos, si que me gustaría facer algúns comentarios.

Como lles dicía, en literatura infantil e xuvenil (especialmente na destinada ós máis pequenos) as traducións son lexión, mais polo que eu puiden comprobar sería inxusto metelas todas no mesmo saco. Unha análise superficial dos produtos que ofrece o mercado –repito que se trata dunha percepción

e non dunha conclusión baseada en datos científicos— deixa claro que aquí si que podemos establecer un límite, unha fronteira. Por unha parte, atopámonos con multitude de subprodutos, en ocasións parte do chamado “*merchandising*” das grandes factorías coma a Disney, que parecen responder máis a necesidades comerciais ca a unha verdadeira política editorial (prazos de saída ó mercado, etc.). A miúdo trátase de traducións inadecuadas, pouco coidadas, que polo menos a min conseguen alporizarme. É tan desagradable atoparse cunha frase imposible de ler con naturalidade cando lle estás contando un conto a un neno!. Neste mesmo apartado engadiría algúns libros infantís, deses con moi pouco texto, que en ocasións se reduce a unha breve frase baixo a fotografía ou o debuxo dalgún animal; pois ben, asegúrolles que máis dunha vez pregunteime como é posible reunir en tan pouco espazo tantos desatinos (expresións forzadas, traducións claramente literais, rexistros inapropiados...). Casualmente, en moitos destes libros nin sequera se menciona ó tradutor. Que cada quen saque as súas conclusións.

Preocúpame moito que materiais dese tipo sigan proliferando, sobre todo pola nefasta influencia que teñen na aprendizaxe dos nenos (teñan en conta que no País Vasco hai moitos pais e nais que no saben éuscaro, pero que desexan que os seus fillos e fillas se escolaricen nesa lingua, e son eles os que mercan os libros, sen saber realmente qué din ou cómo o din). Mais, certamente, creo que cada vez supoñen unha porcentaxe menor no conxunto da produción.

Entre o resto de traducións, que practicamente todas as editoriais publican, atopamo material moi variado e traducións realmente boas. E é neste apartado onde volvemos toparnos con nomes galegos: Paco Martín, Marilar Aleixandre, Fina Casaldarrey, Agustín Fernández Paz, María Victoria Moreno, Xesús Pisón... Aínda sen contar cun listado exhaustivo, dá a impresión de que neste ámbito si que se estableceu unha relación máis ou menos estable entre as editoriais que publican en éuscaro e os escritores galegos. Exemplo diso é a iniciativa “Argitaletxe Elkartuak” (non sei cómo a chaman en castelán ou en galego): trátase dunha plataforma de colaboración que reúne a seis editoriais (aragonesa, asturiana, catalá, galega, valenciana e vasca) que publican obras de autores dos seus países traducidos ás outras linguas (creo que de forma simultánea).

E para concluír esta intervención, voules contar un conto, ou case. Contareilles unha anécdota que ó mesmo tempo é exemplo das boas prácticas que se levan a cabo neste ámbito. E que conste que se trata dun botón de mostra, non da excepción que confirma a regra.

Supoño que moitos de vostedes coñecerán a editorial Kalandraka, que ten a súa sede a moi poucos quilómetros de Vigo, en Pontevedra. Ben, pois esa editorial publica simultaneamente en galego, catalán, español e éuscaro (no sei se tamén noutros idiomas) e ademais trátase dunhas edicións moi, moi coidadas dende todos os puntos de vista. Así que un bo día comprei coa miña

filla un dos seus libros e pola noite empecei a lerllo. Era a historia dun coelliño que se atopaba cun castrón que o botaba da súa casa.

O texto en éuscaro era un pracer para o oído, acugulado de xogos de sonoridades e trabalinguas. Mais houbo algo que me chamou poderosamente a atención: ó longo do conto había un xogo de palabras que se repetía continuamente en múltiples variacións: “Aker adar okerra / aker oker alperra / adar okerreko akerra / akerraren adar okerrak baino okerragoa...”

Akerrak adarrak okerrak ditu (literalmente: o castrón ten os cornos tortos) é un deses trabalinguas que se lles ensinan ós nenos desde pequeniños, algo que eu consideraba intrinsecamente unido ó éuscaro e só ó éuscaro. Como chegara a aquilo o tradutor? A imaxe era a mesma en galego? Era evidente que o labor do tradutor dera o seu froito (non en van o autor da versión era Koldo Izagirre), mais quería saber qué percorrido realizara.

Así que falei coa miña libreira e encargueille que me conseguise o orixinal galego. Tardou o seu tempo (aínda segue sendo difícil), mais chegou. E entón vin que no orixinal non se trataba dun castrón senón dunha cabra (felizmente o debuxo non o explicitaba e posibilitara o transvasamento), era *a cabra cabresa, a cabra caburra que me salta encima e me espaturra. A cabra cabraza, que me salta encima e me esmagaza, a cabra cabralla, que me salta encima e me escangalla...*

E así chegamos por hoxe á fin da miña viaxe; inconclusa, como lles dicía ó comezo, xa que, se ben aínda descoñezo cal será a próxima escala, estou segura de que a haberá.

ALGUNHAS REFLEXIÓNS SOBRE AS TRADUCIÓNS LITERARIAS DO GALEGO Ó FRANCÉS

Laurence Malingret
Universidade de Santiago

Gustaríame dicir, para comezar, que a miña experiencia como tradutora de galego é limitada, mais permitíume reflexionar sobre a tradución literaria das linguas minoritarias. Este artigo que vos propono divídese en dúas partes: por unha banda, interpretarei algúns datos que atinxen ás traducións de obras galegas en francés na actualidade, reflexo, penso eu, dunha evolución na recepción das obras e, por outra banda, analizarei a partir de exemplos concretos diferentes estratexias de tradución.

Hai poucas traducións do galego ao francés e a literatura galega é moi pouco coñecida en Francia, aínda que o éxito de Manuel Rivas (a crítica favorábel, a boa difusión, nunha colección de peto, e a adaptación cinematográfica de *A lingua das bolboretas*, título elixido para a publicación dunha selección de relatos) foi unha ocasión única para facer descubrir unha cultura e espertar un certo interese que se concretou, por exemplo, coa publicación de artigos xornalísticos de alcance xeral. Mais, cales son os motivos polos que unha determinada literatura suscita de súpeto un interese particular? Trátase dun fenómeno complexo do que non vou tratar aquí mais está claro que algúns textos, algúns autores, definen unha tendencia e eríxense en locomotoras abrindo o camiño. E este é sen dúbida o caso de Manuel Rivas.

Con respecto á literatura galega hai que situar o interese que esperta no corazón dun interese máis amplo: a literatura hispánica contemporánea, ben enraizada en Francia dende hai máis de 20 anos. É, efectivamente, a través dunha estrutura editorial específica e consolidada, ligada á literatura hispánica que a literatura galega parece comezar a abrirse camiño, agás nalgunhas excepcións que veremos máis adiante. Porén, algúns indicios convídannos a pensar tamén que as últimas publicacións tenden a presentarse doutro xeito.

A presenza das letras hispánicas aumentou gradualmente dende os anos 80 e aínda na actualidade, e a pesar dun estancamento, segue sendo significativa (un centenar de títulos publicados e reeditados cada ano). Se ben a tradicional indicación “traducido do español” segue sendo maioritaria, apareceron novas precisións nas primeiras páxinas das publicacións. Deste xeito algúns editores escollen a indicación “traducido do castelán” sen dúbida como vontade para distinguirse das numerosas publicacións hispanoamericanas mais tamén debido á aparición de traducións do catalán. É dentro deste marco onde

aparecen as traducións de textos galegos. A presenza da literatura galega na paisaxe francesa é, entendámolo, discreta. Porén, algúns escritores dispoñen de varias obras traducidas. É o caso de Álvaro Cunqueiro con *Les chroniques du sous-chantre: entre Galice et Bretagne* (1991), *Les chroniques du sous-chantre* (1992), *Galiciens, corbeaux et parapluies* (1992), *L'année de la comète ou La bataille des quatre rois* (1994) e de Manuel Rivas con *En sauvage compagnie* (1997), *Le crayon du charpentier* (2000), *La langue des papillons et autres nouvelles* (2003).

En sauvage compagnie, un dos primeiros textos publicados en Francia (1997) de Manuel Rivas, apareceu nunha colección titulada *Bibliothèque hispanique* da editorial Métailié e foi traducida por Dominique Jaccottet, tradutor habitual e recoñecido da literatura en lingua española, a partir da versión española feita polo mesmo autor. As traducións de Cunqueiro foron publicadas (agás unha obra que editou Harmattan en 1991) nunha colección titulada *Lettres Hispaniques (Actes Sud)*. Porén, e librándose das edicións dirixidas a un público máis concreto, *Le crayon du charpentier* e *La langue des papillons et autres nouvelles* de Manuel Rivas foron publicados en Gallimard na colección de peto *Folio*.

O texto *En sauvage compagnie* presentouse loxicamente coma unha obra traducida do español, aínda que na cuarta páxina da encadernación podemos ler nunha nota bibliográfica que di: “Manuel Rivas escribe en lingua galega e autotradúcese ao español”. Trátase duna nota discreta e hábil porque afirma de maneira indirecta, e pode que non totalmente inútil, a existencia dunha lingua galega. Os textos de Manuel Rivas traducidos dende ese momento faranse a partir do galego. Mais mesmo nos textos orixinalmente en galego, e que non están traducidos ao español polo autor, obsérvase que non se trata realmente de textos traducidos do galego posto que o español ten a función de intermediario, recoñecido ou non. A miña experiencia persoal vai neste sentido posto que, cando tiveren o pracer de traducir dúas novelas de Ursula Heinze, fíxeno coa colaboración de Camilo Flores, tradutor de textos clásicos franceses ao galego. As colaboracións ou as traducións indirectas, declaradas ou non, son efectivamente representativas dunha situación habitual no caso que nos interesa, a tradución de linguas minoritarias, e están favorecidas pola presenza dunha lingua intermediaria.

No caso mencionado anteriormente do texto autotraducido ao español, *En sauvage compagnie* de Manuel Rivas, a versión francesa a partir do español está lexitimada pola sinatura do autor. *Le crayon du charpentier* preséntase, porén, como traducida directamente do galego mais unha análise do texto permítenos pensar que os tradutores dispuñan, se cadra, da versión española traducida por Dolores Vilavedra. Sinalemos o camiño percorrido entre as dúas publicacións na presentación da literatura galega ao público francés.

A posición da tradución da obra de Cunqueiro, *Les chroniques du sous-chantre: entre Galice et Bretagne*, publicada por Harmattan, é totalmente diferente. Esta publicación diferénciase das outras traducións de Cunqueiro pola modalidade editorial e a tendencia de tradución empregadas. Precísase, e é este un caso excepcional, que o texto se traduce do galego e do castelán, o que repercute, sen ningunha dúbida, na estratexia de tradución. O tradutor, J. Fernández, procedente dos círculos universitarios bretóns, indica xa no título a fraternidade celta que liga Galicia con Bretaña. O prólogo de A. Bensoussan e o epílogo de R. Chao van na mesma liña, ao igual que a estratexia de tradución escollida. Por unha banda a tradución favorece unha lectura pragmática dun texto enraizado nunha cultura mal coñecida polo público ao que vai dirixida, aínda que seguramente este feito vai en detrimento dunha lectura máis ficticia, en particular, en relación coa cultura bretoa. Alén de indicar os lazos culturais comúns, o tradutor faise co papel de intermediario cultural, interrompendo a construción ficticia do relato para introducir explicacións de orde pragmática. O tradutor incluso explica as dificultades atopadas e as decisións tomadas¹, entre elas a decisión de traballar coas dúas versións, a galega e a española, e a dificultade de presentar ao público francés unha complexa realidade bretoa, percibida por un galego e que mestura a Bretaña xeográfica, turística, literaria, medieval e sobre todo a Bretaña soñada polo autor seguindo un modelo galego.

Fronte ás referencias auténticas que o lector francés situará seguramente con máis facilidade có lector do texto orixinal, as alusións sobreentendidas imposíbeis de entender sen explicacións e as referencias e citacións fantasiosas, J. Fernández decántase xeralmente polas notas explicativas, por exemplo, que facer perante un topónimo francés que o lector pode recoñecer mais que non é exacto? Restablecelo? Deixalo con ou sen explicación? Esta vía pragmática, que en ocasións aclara incluso as dúbidas que poden existir na versión orixinal, é sen dúbida unha opción de tradución con vocación de descubrimento frecuente á hora de traducir textos procedentes de literaturas minoritarias, mal coñecidas. Mais non é a única opción. Como proba a tradución de Cl. Bleton, *Les Chroniques du sous-chantre*, tradución de *As crónicas do sochantre*, co prólogo de T. Ballester, publicada por *Actes Sud* pola vía da literatura hispánica parece privilexiar a lectura ficticia do texto e evita, nunha certa medida, os rodeos provocados polas explicacións pragmáticas. Aínda que neste caso tamén se considera necesario pór ao alcance do lector referencias demasiado afastadas. Cando Fr. Maspéro publica *Galiciens, corbeaux et parapluies*, tradución de *La otra gente*, xoga coa elección do título co suposto descoñecemento da cultura galega e introduce aos lectores a través de

¹ Fernández, J. “Metodoloxía e implicacións pedagóxicas da tradución de Álvaro Cunqueiro ao francés”. En *Actas I Simposio Internacional de Didáctica da Lingua e a Literatura*, 1991, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 43-55.

clixés nun imaxinario común, proporcionándolles de forma indirecta, mais de maneira moi eficaz, información forzosamente ausente no orixinal. O título, adaptación parcialmente explicativa, funciona como metatexto e, mesmo que a utilización de tópicos pode levar a malentendidos, hai que recoñecer que se trata de atallos dunha eficacia extraordinaria, expresión sen matices mais intensa e rápida dun imaxinario común.

Vexamos agora con algúns exemplos concretos a importancia da posición do tradutor como intermediario cultural na translación de textos procedentes dunha literatura minoritaria. Para iso, observaremos a tradución española (de Dolores Vilavedra, Santillana, 1998) e a tradución francesa (de Ramón Chao e Serge Mestre, 2000, Gallimard) do texto *O lapis do carpinteiro* de Manuel Rivas (Xerais, 1998). Limitareime a dar algunhas pistas que permitan interpretar as estratexias de tradución sen analizar en profundidade os textos, posto que o meu obxectivo é pór en evidencia a importancia da posición da literatura receptiva con respecto ao texto traducido nas decisións tomadas para a tradución.

1.

- “ela chámalle portugués ao home e el dille que parece unha galega. Afórrolle os adxectivos, claro, son de grosso calibre”. (p. 12)
- “ella le llama portugués y él dice que parece una gallega. Le ahorro los adjetivos, claro. Son de grueso calibre”. (pp. 13-14)
- “elle le traite de sale Portugais et il la traite de sale Galicienne. Je préfère passer sur les autres adjectifs qu’ils s’envoient à la figure: c’est parfois vraiment du gros calibre!” (p.16)

2.

- “Marcial regaloulle o lapis ao pintor cando viu que este tentaba debuxar o Pórtico da Gloria cun anaco de tella”. (p.31)
- “Marcial le regaló el lápiz al pintor, al ver que éste intentaba dibujar el Pórtico de la Gloria con un trozo de teja”. (p.40)
- “Marcial, voyant que le peintre s’évertuait à dessiner le Porche de la Gloire qui orne la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle avec un morceau de tuile, s’empresse de lui offrir le crayon”. (p.45)

3.

- “¡Un berce romántico, señores! ¡De aí safu o mellor poema da humanidade!” (p.143)
- “¡Una cuna romántica, señores! ¡De allí salió el mejor poema de la humanidad!* (p.195)

*Se refiere al único poema conservado del juglar gallego medieval conocido como Mendiño, que comienza *Sedia m’eu na ermida de San Simon e cercaron mi as ondas que grandes son*. Se trata de una hermosísima composición en que el poeta canta los sentimientos amorosos de una mujer

que, cercada por las olas en la isla, aguarda la llegada de su amado (N. de la T.)

- “L’île de San Simón est pourtant le berceau du romantisme, Messieurs! C’est là-bas qu’est né le plus beau poème de l’humanité!”* (p.225)

*L’auteur se réfère à l’unique poème que l’on a pu conserver du poète galicien médiéval Mendiño. Il raconte les sentiments amoureux d’une femme qui, entourée par la mer sur les îles, surveille l’arrivée de son amoureux.

4.

- “algúns veteranos galeguistas da Cova Céltica” (p.63)

- “algunos veteranos galleguistas de la Cova Céltica”* (p.81)

*Tertulia que reunía a los regionalistas coruñeses, a finales del XIX, en la que se forjó la idea del origen celta del pueblo gallego. (N. de la T.)

- “des vétérans régionalistes galiciens de la Cova Céltica”* (p.92)

*Mouvement réunissant des régionalistes de la Corogne, à la fin du XIXe siècle, à l’époque où se forge l’idée de l’origine celtique du peuple galicien.

Nestes catro primeiros exemplos observamos a tendencia explicativa do tradutor ao engadir información ou ben no propio texto, ou ben con notas a pé de páxina que interrompen a construción ficticia do relato. No primeiro exemplo, a distancia cultural obriga ao tradutor a explicitar o implícito, o que sen dúbida reduce o alcance dos termos “galego” e “portugués” dos que a interpretación non transmite os matices do orixinal. A tradución francesa está condicionada polo descoñecemento do imaxinario común. Engadir unha frase relativa modifica a claridade e a expresividade do texto orixinal. Acontece o mesmo con respecto á puntuación.

O segundo exemplo é un exemplo clásico de adición no texto motivada por unha suposta carencia do lector ao que vai dirixido. Observemos de paso a transformación estilística do texto na versión francesa, sobre todo canto á elección do vocabulario (*s’empreser d’offrir, s’évertuer*), moito máis rebuscado.

No terceiro exemplo reparamos en que o lector da versión española dispón dunha información adicional (e incluso dunha crítica literaria). Neste caso os tradutores non só xogan o papel de intermediarios culturais, senón tamén de informadores, de críticos literarios dado que a información proporcionada excede as esixencias debidas á distancia. Deste xeito o lector da versión orixinal do texto podería saír beneficiado posto que estas decisións de tradución favorecen unha lectura pragmática do texto. Observemos que a adi-

ción se fai fóra do texto, nunha nota a pé de páxina, e distingue deste xeito claramente a voz do tradutor, que sinala a súa intervención, aínda que esta non se distingue en moitos aspectos doutras intervencións máis discretas realizadas no corpo do texto. Nas traducións que favorecen a lectura ficticia do relato, as notas explicativas poden chegar a percibirse como muletas explicativas.

No cuarto exemplo podemos observar como os tradutores franceses gardaron a nota explicativa da versión española que nos proporciona non só indicacións sobre a distancia que os tradutores supoñen que existe entre os lectores da súa versión e o texto, senón tamén sobre os límites que lle dan ao seu papel de intermediarios.

5.

- “chegara había pouco dunha illa do Atlántico africano. Sen papeis”. (p.18)
- “había llegado hacía poco de una isla del Atlántico africano. Sin papeles”. (p.20)
- “avait débarqué depuis peu de temps d’une île de l’Atlantique africain. Elle n’avait pas de papiers”. (p.23)

6.

- “¡Vós que saberedes!, respondeu enigmático. E o cartelista, o que pinta as ideas”. (p.24)
- “¡Qué sabréis vosotros!, respondió enigmático. Es el cartelista, el que pinta las ideas”. (p.27)
- “Et qu’en savez-vous!, répliqua le sergent sur un ton énigmatique. Ce sont bien les affichistes qui peignent les idées, non?” (p.32)

Nestes dous exemplos podemos observar outra tendencia frecuente nas traducións: explicar, evitar a ambigüidade, as elipses e restablecer os sobreentendidos. No exemplo, a expresión sen papeis asimíllase tanto en francés coma en español e porén os tradutores franceses escolleron a precisión. Poida que se trate tamén dunha tendencia á estandarización da tradución.

No sexto exemplo esta tendencia lévanos á elección dunha das interpretacións posibles do texto: a versión española conserva a neutralidade enigmática da versión orixinal, mais a versión francesa substitúea por unha expresión máis explícita e, en certa maneira, máis agardada, o que, alén de facilitar a lectura do texto, achega este último á escrita normativa. O feito de engadir puntuación intensifica esta impresión.

7.

- “Vouvos contar unha historia, rompeu o silencio o tipógrafo Maroño, un socialista a quen os amigos chamaban O’Bo”. (p. 28)

- “Os voy a contar una historia. El silencio fue roto por el tipógrafo Maroño, un socialista al que los amigos llamaban O’Bo*” (p. 34)

*En gallego, “El Bueno”. (N. de la T.)

- “Je vais vous raconter une histoire. C’est le typographe Maroño qui rompit le silence, un socialiste que ses amis avaient surnommé O’Bo*” (p. 39)

* Le Bon

8.

- “un saquiño de fabas de cores que chaman marabillas” (p. 54)

- “un saquito de habas de colores de esas que llaman maravillas” (p. 69)

- “un petit sac de fèves de toutes les couleurs que les gens appellent des *marabillas*” (p. 77)

* Des merveilles

9.

- “ese ao que chaman O’Neno (...). Pero todos sabemos que é retrasadoño. Parvo de Cotolengo”. (p. 57)

- “Ese al que llaman El Niño (...) Pero todos sabemos que era el tonto del pueblo. Un retrasado mental”. (pp. 73-74)

- “Celui qu’on appelle O’Neno*(...). Mais nous savons tous que c’était l’idiot du village. C’est un débile mental, quoi!” (p.83)

*Le même

Algunhas palabras non aparecen traducidas, entre elas os nomes propios, os títulos, os termos “intraducíbeis”, os que implican unha realidade estranxeira absoluta, habitualmente acompañados dunha explicación, mais tamén os termos que levan consigo unha realidade diferente e que o tradutor opta por non adaptar. Estes poden responder entón á función específica de somerxer o lector nun mundo imaxinario e permitir que se consolide a imaxe desa realidade diferente, empregando termos que introducen unha imaxe preconcebida, ou pretenden darlle un toque exótico ao texto a través da mestizaxe lingüística. Nestes tres exemplos observamos diferentes estratexias (termos non traducidos ou traducidos a pé de páxina e tradución no corpo do texto), mesmo nalgúns casos incoherentes, que responden a dúas tendencias contrarias: a vontade de apoiar o texto coa realidade local e a tentación da transparencia. No exemplo 9, alén das diferentes propostas das dúas traducións á hora de traducir o nome propio, observamos a adaptación dunha expresión segundo o método da xeneralización.

10.

- “¡Un touciño do ceo!” (p.70)
- “¡Un tocinillo de cielo!” (p.91)
- “Un flan divin!” (p.103)

11.

- “que a min me pareceu un trampitán” (p.54)
- “que a mí me pareció un trampitán” * (p.77)
*Lenguaje inventado por un curioso personaje, Juan de la Coba, para su uso particular en sus pintorescas obras dramáticas. Por extensión, “jerga ininteligible” (N. de la T.)
- “que pour ma part j’ai reçu comme un savoir incompréhensible” (p.89)

Nestes dous exemplos a distancia cultural fai que os tradutores franceses opten por adaptar empregando a substitución aproximativa ou a xeneralización. A tradutora española escolleu no exemplo 11 o rodeo para introducir a explicación. A oscilación entre a adaptación e a explicación reflicte en moitos casos a tendencia profunda da tradución e a súa orientación pragmática ou ficticia. O feito de que os tradutores opten por unha ou por outra pode ser froito dunha estratexia elaborada mais na maioría dos casos trátase dunha tradución caso por caso.

12.

- “Se trataba dun ‘destacado elemento desafecto ao réxime’” (p.136)
- “Se trataba de un ‘destacado elemento desafecto al régimen’” (p. 184)
- “C’était un «dangereux opposant au régime»” (p. 211)

Este exemplo móstranos que a vontade de explicitar o implícito ao novo público do texto, neste caso pola adición dun adxectivo, pode provocar pequenas incoherencias. En efecto, como explicar a presenza de comiñas no texto francés?

13.

- “Como nais a fillos. Era imposible conseguir xabón e lavábase a roupa só con auga, moi escasa”. (p. 59)
- “Como madres a hijos. Era imposible conseguir jabón y la ropa se lavaba sólo con agua, muy escasa”. (p.75)
- “Tout comme le ferait une mère à son enfant. Il était impossible d’obtenir du savon, donc on ne lavait le linge qu’avec de l’eau, et encore ! Il n’y en avait vraiment pas beaucoup!” (p.84)

14.

- “Houbo un pintor, un inglés, Turner se chamaba, que o fixo moi ben”. (p.74)
- “Hubo un pintor, un inglés, se llamaba Turner, que lo hizo muy bien”. (p.95)
- “Il y a cependant un peintre, un Anglais qui s’appelait Turner, qui a parfaitement réussi ce pari”. (p.108)

15.

- “O hospital dos presos era a doutor Da Barca” (p. 64)
- “El hospital de los presos era el doctor Da Barca” (p. 83)
- “Le docteur da Barca était responsable de l’hôpital des prisonniers” (p.93)

Nestes tres exemplos observamos claramente que a tradución pode modificar profundamente a dimensión literaria do texto. Deste xeito a versión española mantén no exemplo 13 a simplicidade e a forza da expresión dunha certa resignación contida que se transforma na versión francesa en expresión declarada de exasperación e indignación. No exemplo 14 os tradutores franceses optaron en vez de pola simplicidade da expresión por unha expresión máis precisa, acorde ao ton do personaxe.

No exemplo 15 podemos pensar que a versión francesa, rexeitando unha formulación máis atrevida responde a unha tendencia profunda das traducións: tender á sinxeleza que favorece a aceptación do texto mais corre o risco de desembocar na estandarización.

16.

- “Dicía de calquera asunto que non era *pataca minuta* e tamén, cando as cousas se torcían, *imos de caspa caída*. Dende entón, Gengis Khan foi coñecido como Pataca Minuta” (p.65)
- “Decía de cualquier asunto que no era *pataca minuta** y también, cuando las cosas se torcían, vamos de *caspa caída*. Desde entonces, Gengis Khan fue conocido por Pataquiña”. (p. 85)

*Error derivado de la locución latina *peccata minuta*, confundida con *pataca*, en gallego “patata” (N. de la T.)

- “Il disait de n’importe quelle affaire problématique que ce n’était pas *pataca minuta**; et lorsque les choses devenaient incontrôlables, il affirmait que tout allait de *Caraĩbe en Scylla*. Cela valut à Gengis Khan le surnom de Pataquiña”* (pp. 95-96)

*Jeu de mots intraduisible. Il s’agit de la locution latine *peccata minuta*, que le personnage confond ici avec *pataca* qui signifie en galicien «patate»

*Petite patate

17.

- ¿Que fas aquí, pataquiña? (p. 69)
- ¿Qué haces aquí, patatita? (p.89)
- Mais que fais-tu donc là *Pataquiña*? (p. 101)

Nestes dous últimos casos observamos un grande exemplo de adaptación das dificultades lingüísticas por excelencia: os xogos de palabras. De novo o tradutor pode escoller entre a explicación ou a adaptación, mais a súa decisión está limitada pola coherencia interna dos referentes. Reparámos en que os tradutores franceses adaptan a expresión autónoma (a partir da expresión de “*Charybde en Scylla*”) mais deben explicar deseguido a expresión que desemboca no alcume do personaxe que será lembrado máis adiante. Porén a tradutora española opta por unha adaptación parcial que non volverá a ser citada.

Para que o estudo das traducións sexa pertinente, á hora de tirar conclusións sobre as relacións que manteñen as literaturas, debe referirse a un corpus representativo e a análise dunha tradución non pode, nesta óptica, considerarse un indicador, ao mesmo título cós outros. Poderíase pensar que, alén da presenza dunha lingua intermediaria, as traducións de obras literarias procedentes de linguas minoritarias pouco coñecidas polo público ao que van dirixidas, caracterízanse por unha tendencia á tradución orientada cara a unha lectura pragmática máis que cara a unha máis ficticia. Porén a tradución literaria é sempre un resultado complexo. Efectivamente, o tradutor, no seu papel de intermediario, fai eleccións que resultan da súa propia sensibilidade, da súa postura con respecto ao texto e aos seus lectores, da súa posición con respecto ao texto traducido no sistema de recepción e das normas de tradución. Tamén hai que indicar outros parámetros que condicionan as traducións como, por exemplo, as circunstancias de difusión e edición dos textos. Se ben algunhas tendencias parecen comúns á maioría das traducións literarias (como, por exemplo, clarificar, explicar, responder á orde de sinxeleza), outras están máis ligadas ás características do sistema literario receptor e ás características da translación de textos (literaturas minoritarias, literaturas de prestixio...). De feito, e en liñas xerais, a tradución española do texto de Manuel Rivas parece máis achegada ao texto orixinal que á versión francesa. Os tradutores franceses deben evidentemente achegar unha realidade concibida como máis afastada mais a metamorfose real do texto sitúase noutro plano: os tradutores, sensíbeis ás normas da escritura literaria francesas, tamén máis afastadas, traballan o texto moito máis neste sentido. O conxunto de forzas entre as literaturas entra en xogo á hora de impor normas e modelos.

TRADUÇÃO E EDIÇÃO: ARTES À DERIVA?

Antonio Luis Catarino

Deriva Editora, Porto

Antes de qualquer afirmação que me faria mover mais, à vontade e com gosto, entre vós, devo dizer, a bem da clareza, que sou um editor. Pior: sou um editor português o que significa muito mais problemas, maior ansiedade, e muito menos dividendos do que os nossos congéneres europeus. Editamos por gosto, de quem gostamos e nos revemos. Dois anos depois do nosso nascimento podemos ainda dizer isso não sem algum sentido de vitória e um enorme sorriso dirigido, certinho, para quem vaticinou pouca dura para este hercúleo objectivo –editar somente o que se gosta e das ou referente às culturas minoritárias. Vale este conceito para que fui convidado por este encontro– o de culturas minoritárias em contraponto às ditas culturas maioritárias a que se cola o dito mercado que, esse sim, é tudo menos minoritário. O que não aceitamos, para rigor dos conceitos, é a da periferia cultural ou de literaturas «improváveis» como infelizmente um jovem editor se referiu, em Portugal, e há muito pouco tempo, a estas culturas. Improbabilidade na literatura é coisa muito difícil de ser provada porque a não existir também não existe como povo. Assim, se provará a existência improvável de um povo que existe e não tenha literatura. É impossível. O que já é possível e temos disso provas, como editora, é o facto de não ser editada literatura de qualidade o que é completamente diferente. Mas vamos por partes.

Portanto, para os menos avisados, não se confundam com o nome dado a este projecto: *Deriva*. Não resisto, num encontro de tradutores como este e reconhecendo o cansaço do último dia de trabalhos, a contar um episódio bem revelador de como a língua pode ser bem mais do que a simples comunicação. Ela foi, antes de tudo, uma arma de arremesso contra a burocracia sufocante de Portugal, cujo representante da dita, naquele específico caso as Marcas e Patentes do Notariado do Porto, não queria registar este nome porque era um tempo do verbo “derivar”. Bem argumentámos que não, que era um substantivo do género feminino e que, por favor, nos deixassem ir trabalhar para coisas mais importantes. A notária, impassível, do alto da papelada não resistia a travar-nos o caminho do sucesso com um simples tempo de um verbo! A partir daí, da aceitação contrariada, tudo se transformou... O nome desta editora não tem nada de estranho. Surge na obra de Thomas de Quincey, «As Confissões de um Opiómano Inglês», onde a personagem derivava pelas ruas da cidade de Londres num eterno deambular e onde encontrava uma nova cidade não marcada na quadrícula oficial londrina, nascendo, nessa deriva, um emaranhado de emoções e fugas extraordinárias. Mais tarde, outros usaram-na

noutros contextos tão ou mais exaltantes que estes de Quincey. Falamos dos dadaístas e dos surrealistas, dados a estas artes da deriva contínua.

E a principal transformação deu-se no domínio dos conceitos. Pensa-se que se conhece a obra lendo-a, mas, como editor, ler uma obra não basta. Tem de se conhecer o autor, de comunicar com ele, de assistir a sessões de trabalho com o tradutor, de perguntar pela palavra, a expressão idiomática, da clarificação política, social ou geográfica, a ironia sinuosa que não compreendemos logo e mais tarde fará todo o sentido. Ou seja, aprender verdadeiramente com o autor e tradutor é aprender o ofício de editor. De conhecer um povo, uma língua, uma forma de viver reconhecendo, como Saramago, o verdadeiro Outro. Aconteceu exactamente isso com alguns autores que tivemos o gosto de editar aqui da Galiza, terra de eleição e de opção da Deriva, como a Bretanha, a Irlanda a França ou o Euskadi. Não escondemos a nossa viagem pela Galiza, tal como ela é e não como a imagem estereotipada que querem fazer dela. Não existe mais a literatura sedimentada numa Galiza rural, porque a Europa já não é rural. É agro-industrial. Há uma Galiza reconvertida, como há um Portugal reconvertido. Já não há um Salazar ou um Franco, mas existe desordenamento territorial e marés negras. Já não há aldeias connosco, mas há os subúrbios latejantes de gente e automóveis, transportes públicos a abarrotar, mercadorias para colocar... é essa Galiza que queremos conhecer, mais a memória residual ou permanente dos que não querem fazer esquecer um passado ainda muito presente. São esses que escrevem assim que queremos editar em Portugal, país que, como afirmava Unamuno, era um país de suicidas. Para além do suicídio, ostensivo a todos os que quiserem observar o que se passa nas nossas estradas, existe isso sim o ser sorumbático e depressivo que povoa o nosso imaginário e faz disso gala e desejo, transportando-o para a nossa literatura que dela faz sorumbática e depressiva, mas não suicida ao ponto de não esperar para ver os resultados.

A Galiza trouxe-nos Gonzalo Navaza, aqui de Vigo, com quem tivemos o prazer de trabalhar juntamente com a tradutora de *Erros e Tanatos*, Elisabete Ramos. Foi com Gonzalo que conhecemos o rigor e a aplicação cirúrgica da palavra de modo a recebermos a prosa límpida e o fim inesperado, mas lógico, como um palíndromo. Foi com ele que, na Póvoa de Varzim, aprendemos o mistério de Aver-o-mar, aldeia poveira, que um verdadeiro toponímico pode saber levantar. A poesia, com Navaza, tem lugar onde menos se espera. Foi na tradução de *Erros e Tanatos* que tivemos os mais altos momentos de ansiedade, mas também aí se consolidou uma amizade e o conhecimento de uma obra extremamente honesta e de uma qualidade notável. Foi mais um ensinamento que se fez com a tradução – o homem é inseparável da obra. Tal como é inseparável do seu país e das suas gentes.

Mais a norte, entre Santiago e Bruxelas, com Queipo, *Bebendo o Mar* trouxe consigo o conflito, sempre sanável, logo no seu título original – Papaventos, palavra de múltiplos sentidos em Portugal e que poderia dimi-

nuir o apelo da obra magnífica de Xavier. Aqui, pela primeira vez com ele, sentiu-se a força da palavra e dos momentos, devido às referências a Saramago e ao *Ensaio sobre a Cegueira*, à Galiza e à Califórnia, à Irlanda e a Portugal. É a visão de uma Galiza cosmopolita, universal que, tal como nós, na diáspora se encontra, como se pode antever também com Navaza e o seu Brasil, exportador de expressões tropicais com os quais nos identificamos, sempre de uma forma tão distante, mas tão necessária para um Acordo Ortográfico com carácter de urgência. Como importante seria o de saber qual a verdadeira posição do Instituto Camões (que até tem uma casa aqui em Vigo, julgo saber) sobre a lusofonia. A Galiza é reconhecida nesse mundo? Por que razão negam apoio a projectos luso-galaicos de literatura contemporânea, só reconhecendo a Galiza como parte integrante de Espanha em pé de igualdade com outras regiões autónomas, quando sabemos que há particularismos que nos atraem constantemente para caminhos comuns? Que tem a dizer o Instituto Camões? E sobre o seu papel na Expolangues? Não seria mais cuidadoso fazer parecerias com línguas e idiomas comuns à lusofonia estando lá presentes numa posição de igualdade perante as línguas maioritárias? Por que razão não foi convidada este ano a Galiza quando se discute o património mundial da língua galaico-portuguesa?

Ainda mais a norte, já em Betanzos, Xabier López López, cria a sua *Estranha Estrela* com o seu estilo propositadamente barroco e pós-moderno quase desesperou Ângela Carvalhas, a tradutora de Xabier, pela dificuldade de conciliar as duas linguagens, na mesma língua, com normativas diferentes. Conseguiu-se à custa de uma amizade duradoura. De todos eles e também de Ramón Caride e Dina Almeida que traduziu os *Tempos de Fuga*, guardamos uma amizade cimentada em palavras e em expressões, pelo respeito da literatura e do que de melhor têm as pessoas.

A Galiza vive dias muito bons na ficção. Tal como nós vivemos nos anos 70 e 80. Exigimos, por isso, respeito pela norma galega e pelos seus autores, traduzindo-a directamente do galego para o português. Tenho noção do que significa esta afirmação não isenta de polémica. O galego ainda deve ser traduzido para «nós», portugueses, porque os portugueses são poucos a ler e a consumir a única coisa que vale a pena consumir para além da comida, a cultura. A iliteracia e a crise instalou-se solidamente em Portugal com números confrangedores, fruto, entre outras razões, de uma política educativa a todos os títulos criminosa, porque assente na desmemorização e na facilitação redutora, de opções linguísticas em detrimento do conhecimento literário, de tratar a língua como um subproduto comunicacional. Hoje, infelizmente, Portugal está ao sabor da corrente dominante. Percebemos qual o fito dessa corrente. Levar as pessoas a pensar que escolhem sem escolher, a comprar sem pensar, a ver sem olhar, ou ouvir sem fechar os olhos. Isto tem um nome – aculturação.

Pois é contra este estado de coisas que lutamos, como editora com referência e princípios. Não gostamos da «best-sellerização» dos livros anglo-saxónicos grandemente maioritários nos escaparates livreiros em Portugal, nem com as escolhas que fariam Da Vinci corar de vergonha. Ou Paulo Coelho ser o mais vendido em Paris ou Madrid a custo de vender vazio (baleiro, diz-se na Galiza). Ou ainda contra o facto revelador de um estudante de uma conhecida escola secundária do Porto, à pergunta levantada por uma jornalista televisiva sobre a opção cada vez maior dos estudantes pela disciplina de castelhano em Portugal, este ter respondido que a escolheu «para não ter francês, uma língua morta, não é? (non si?)»! Não deixa de ser estranho ver como, no jogo das trocas em que se tornou o mercado das línguas, o francês passa paulatinamente a periférico e de como se esvazia o importantíssimo Instituto Franco-português do Porto, simplesmente porque a estratégia comercial manda.

É contra isto que teimosamente a Deriva nada. Contem connosco para a divulgação que, há muito, a Galiza merece e de que tem sido arredada. Sempre contra a corrente.

OS “ERROS” DE *ERROS E TÁNATOS*

Elisabete Ramos
Universidade de Vigo

Para falar da tradução do galego ao português vou centrar-me na minha tradução portuguesa da obra galega *Erros e Tánatos* de Gonzalo Navaza, mais concretamente nos “erros” de *Erros*, isto é: em todas as incoerências ou erros que encontrei na obra original, na minha tradução e também nas emendas da editora, por esta ordem. São erros com características “camaleónicas” porque tiveram a capacidade de se “camuflar” perante as inúmeras leituras quer minhas, quer do autor, quer da editora, chegando até ao leitor sem serem detectados até agora. Pretendo, assim, contribuir para umas próximas edições mais coerentes e correctas e nunca desvalorizar os trabalhos do ilustre autor e da notável editora que têm a minha maior admiração.

Começo por fazer referência às incoerências que aparecem no original (9.^a edição da Xerais):

–No conto “O teste do alfinete” a personagem principal, um aspirante a detective, desconfia das intenções de dois panamenses e consegue apurar (pág. 82) que um se chama Simplicio Woodehouse e o outro Nelson Antonio Michelena. Porém, na página seguinte o protagonista, ao vasculhar o correio destes dois, depara-se com um postal suspeito endereçado a Nelson Woodehouse (nome formado pelo nome de um e pelo apelido do outro). De facto, este era o nome original de uma das personagens que, ao ser posteriormente alterado cruzando o nome de uma com o apelido da outra foi deixado por esquecimento.

–Mais à frente, no mesmo conto, o detective descobre que a imagem desse mesmo postal incorpora uma mensagem em código secreto. Aí, o leitor depara-se com 3 linhas de símbolos que é incapaz de decifrar. Só no fim do conto, já a desesperar de curiosidade, é que aparece outra mensagem, esta agora de 6 linhas, e que, para satisfação do leitor, vem acompanhada da respectiva tradução em castelhano.

Esta mensagem levantou um dos maiores problemas da tradução porque a situação de bilinguismo existente na Galiza que permite a perfeita compreensão das frases em castelhano não se verifica em Portugal e um português medianamente culto poderia não entender toda a mensagem enviada aos panamenses: «El vecino del segundo / ha vuelto a husmear / en el buzón / desháganse de él / antes del domingo / Dragón» (pág. 86). Assim, por iniciativa do autor, adaptou-se ligeiramente substituindo os termos menos conhecidos por outros equivalentes de modo a que qualquer português pudesse reconhecê-los e entender a mensagem. O resultado foi: «El vecino del segun-

do / volvió a revolver / en la caja del correo / desembarácese de él / antes del domingo / Dragón» (pág. 82).

Com esta frase decifrada, o leitor curioso volta atrás para, a partir da correspondência símbolo/letra, saber afinal o que dizia a primeira. Assim, poderá chegar a “sábado”, depois dois símbolos que não aparecem na frase anterior e que muito provavelmente farão referência ao dia, a seguir “envío sin falta”, mais dois grupos de dois símbolos cujo último corresponde a um “g” e se pode deprender que se trata da quantidade e da abreviatura de quilograma, finalizando com mesma assinatura “Dragón”. Também esta frase sofreu uma ligeira adaptação porque no original aparece “remesa” (pág. 84) em vez de “envío sin falta” (pág. 80). O que se torna curioso aqui é que por duas vezes os panamenses recebem na sua caixa do correio uns envelopes almofadados que o detective através do “teste do alfinete” comprova contem cocaína. Creio que o primeiro que ocorre quando se decifra a mensagem é pensar como receberiam eles pelo menos 10 kg de cocaína na caixa do correio!

—O conto seguinte, “Balangandã”, provoca a surpresa dos portugueses quando a personagem principal, Adela, levanta numa só noite 500 euros numa caixa automática para pagar um balangandã quando em Portugal o valor máximo permitido levantar por dia é de 400! Note-se que no original ainda aparece em pesetas (70, pág. 101), contudo, na tradução, este valor já aparece actualizado em euros e com a respectiva inflação (500, pág. 97).

—Por fim, em “Cem pesetas de prata” também foi necessário converter os “pesos” em “pesetas” para que o leitor português pudesse ter noção do valor em questão. Neste conto enumeram-se as semanas em que um falso ourives vai a uma taberna comprar pesetas de prata e no texto a terceira semana aparece, por lapso, referida duas vezes: «á terceira semana, cando pasou o Quintá de novo, tiña Laureano cerca de oitenta moedas para venderlle» e mais à frente «Á terceira semana xa deu xuntado duascentas ou máis» (pág. 121).

Naturalmente, a tradução (1.ª edição da Deriva) apresenta melhorias pois todas estas incongruências aparecem corrigidas intencionalmente, contudo, aí também figuram outras alterações não intencionais. Algumas das falhas que cometi foram, felizmente, detectadas a tempo pelo Gonzalo ou pela editora e destas posso citar a mais interessante causada por um falso amigo:

—No conto “Viva a revolução” deparamo-nos com a situação de vários estudantes que se encontram na esquadra da polícia e dois relatam que foram apanhados a desenrolar um cartaz (a editora preferiu “colar”, pág. 111) só que na minha primeira tradução, traída pelo falso amigo “despregar”, eu mantive o mesmo verbo que em português, para além de significar “desenrolar” também tem o sentido de “arrancar” e torna a frase ambígua. Na tradução entre o galego e o português toda a atenção aos falsos amigos é pouca pois a extrema

proximidade entre o galego e português proporciona um excesso de confiança em que «a lingua materna actúa coma un filtro que, sobre a base dos seus propios significantes, *decanta* os significados da lingua estranxeira» (Álvarez, 1997, p. 28). Alguns exemplos de falsos amigos lexicais que detectei no texto foram por exemplo:

- gl. “vaso” (pág. 37): pt. “copo” (pág. 39) ≠ “recipiente para plantar plantas”,
- gl. “xantar” (pág. 48): pt. “almoçar” (pág. 48) ≠ “refeição da noite”,
- gl. “almorzar” (pág. 64): pt. “tomar o pequeno-almoço” (pág. 65) ≠ “refeição do meio-dia”,
- gl. “balcón” (pág. 81): pt. “varanda” (pág. 77) ≠ “móvel para atendimento ao público”,
- gl. “despacho” (pág. 81): pt. “escritório” (pág. 77) ≠ “ofício” ou “desembaraço”,
- gl. “taller” (pág. 83): pt. “oficina” (pág. 80) ≠ “conjunto de colher, faca e garfo”,
- gl. “lámpada” (pág. 94): pt. “candeeiro” (pág. 90) ≠ “terminal eléctrico luminoso”,
- gl. “caixón” (pág. 120): pt. “gaveta” (pág. 112) ≠ “caixa que envolve os mortos”,
- gl. “preto” (pág. 9): pt. “perto” (pág. 13) ≠ “negro”, etc,

para além de outros de tipo sintáctico:

- gl. “vira” (pág. 69): pt. “tinha visto” (pág. 67), etc,

ou morfológico:

- gl. “a postal” (pág. 83): pt. “o postal” (pág. 80),
- gl. “a calor” (pág. 95): pt. “o calor” (pág. 92), etc.

–Uma alteração que introduzi no texto traduzido (inadvertidamente, claro!) foi o numeral “dois” (pág. 20) no sintagma “nos últimos meses” (pág. 16) que figura na primeira história a propósito de um alemão que se faz passar por psiquiatra ao informar que a sua suposta paciente tinha revelado melhorias nesses últimos meses.

–Na expressão “críticos e estudiosos” do original (pág. 45) que aparece em “Tinta da China” omiti-lhe involuntariamente a conjunção (pág. 46) e, na mesma história, mantenho o substantivo “romancista” (págs. 49) quando deveria estar traduzido por “romancista”. “Novela” é, deste modo, outro “inimigo” a ter em atenção.

–No quinto conto esqueço-me do diminutivo de “semaninha” (págs. 60), no sétimo do acento do pronome castelhano “él” (pág. 83) e no último

há uma gralha faltando o “s” do artigo definido do sintagma “todas as semanas” (pág. 111), faltas que a editora igualmente não detectou.

Por fim, outro tipo de erro é o introduzido pela editora. A verdade é que ela substituiu algumas das minhas opções e, neste aspecto, só teria gostado de conhecer o texto definitivo antes de ele ser editado e não ter de adquirir o livro para ver o resultado final. As formas preteridas tiveram, na sua maioria, a ver com as opções mais “nortenas” da minha parte que pretendia ser coerente com o tipo de léxico do autor e mais “sulistas” ou normativas pela parte da editora. Por exemplo, o verbo “enxergar” (págs. 14, 60, 70, 94) foi diversas vezes substituído pelos verbos “ver” (pág. 18), “observar” (pág. 61, 68) ou “avistar” (pág. 90), o “apartar” (pág. 15, 40) pelos “retirar” (pág. 20) ou “afastar” (pág. 43) e o substantivo “moço/a” (pág. 46, 91) pelo “jovem” (pág. 45, 87). De referir também que a expressão “arca do peito” (pág. 22), empregue inclusivamente por Torga nos seus *Bichos* (pág. 25), ficou reduzida a “peito” (pág. 25). Queria salientar que, na maioria das vezes, o texto não ficou a perder com as escolhas da editora, contudo, outras houve em que não sou da mesma opinião. Por exemplo a tradução que propus para “calçado” foi “queimado”, porém a editora preferiu “destilado”, que, sinceramente, não me parece o termo mais adequado para traduzir o estado de extrema embriaguez. Depois também figuram aqueles que efectivamente se consideram erros. Entre eles estão:

–No sétimo conto, traduzem “daríase de alta como profissional” (pág. 81) por “reformatar-se-ia como profissional” (pág. 77) quando essa realidade corresponde exactamente ao contrário, ou seja, a “colectar-se-ia como profissional” ou “daria entrada como profissional”.

–No conto seguinte, “Balangandã”, optam por trocar o nome da “praça das Mercedes” (págs. 90, 97, 99, 100) por “praça da Trindade” (págs. 87, 96 e 97) que é como se passa a chamar a praça onde vive Adela, à excepção de na pág. 94 onde ainda aparece a morar na praça das Mercedes, por lapso.

–Outro problema que se nos deparou foi o tratamento que deveriam ter os antropónimos: eu mantive-os sempre na sua forma original, a editora, porém, quando estes coincidiam formalmente com nomes portugueses, acentuou-os à portuguesa. Assim: “Amália” (pág. 62) (caso contrário os leitores leriam “Amalia”), “António” (pág. 39) e “Eládio” (pág. 107). Contudo, “Hermínio” aparece na mesma página (108) duas vezes acentuado de acordo com as normas de acentuação do português e outras duas de acordo com as do galego normativo. Incoerentemente, estas normas seguem também os nomes “Rosalía” (pág. 48), “María” (pág. 77) e “Emilio” (págs. 48 e 100).

–Quanto aos topónimos eu também os deixei na forma original assim como a editora que adoptou, porém, a acentuação portuguesa. Assim “Coruña” (pág. 75), “Ulla” (pág. 55), mas depois “Vilagarcia” (págs. 117, 118) e “Arzua” (pág. 116). Exceptua-se “Algalia de Abaixo” (pág. 50).

–A assinalar ainda a acentuação indevida de “caidinha” (pág. 87) e algumas translineações mal feitas como inter-essado (pág. 50), assa-ssinado (pág. 76) ou par-alisado (pág. 106) que, por vezes, os computadores não reconhecem.

Reitero que, apesar de só estar a referir-me ao que ficou menos bem, todo o restante me parece que resultou de forma totalmente positiva e satisfatória. Para fazermos um balanço geral desta tradução queria também referir uma breve estatística que efectuei no conto “o amigo Delmiro”, que vem demonstrar a enorme convergência entre o galego e o português. Este conto é constituído por 2045 palavras no original e 2116 na minha tradução. Em 90% deste texto foi feita uma tradução palavra-por-palavra, em metade da qual as palavras não sofreram qualquer alteração ortográfica. Assim, apenas em 10% do conto houve que recorrer a outros procedimentos técnicos como a tradução literal (gl. “comprar un calzado” (pág. 36): pt. “comprar calçado” (pág. 37)), a transposição (gl. “ladeado” (pág. 36): pt. “de lado” (pág. 37)), a equivalência (gl. “fíxolle as do demo” (pág. 39): pt. “fez-lhe 30 por uma linha” (pág. 41)), etc. Este valor vai ser seguramente um pouco mais elevado nos outros contos uma vez que o escolhido foi o que apresentou menos dificuldades de tradução, pois desenrolando-se a acção no maior país de língua materna portuguesa, o Brasil, a estrutura frásica e o léxico não foram escolhidos ao acaso pelo autor. Estou certa de que não poderíamos proceder da mesma forma com nenhuma outra língua.

Queria ainda expressar que a pontuação também suscitou algumas divergências entre o autor e a editora, uma vez que também esta obedece a factores de tradição gráfica, havendo, por vezes, a necessidade de reconstrução de períodos e verificando-se uma maior necessidade de pontuar pela parte da editora que pela do autor.

Para terminar, gostava de salientar que a equivalência foi dos processos técnicos da tradução que mais interessante me pareceu e que se reflecte na tradução de algumas expressões idiomáticas:

- gl. “entregado á nugalla” (pág. 9): pt. “sem mexer uma palha” (pág. 14),
- gl. “caín da burra” (pág. 18): pt. “caí em mim” (pág. 22),
- gl. “fíxolle as do demo” (pág. 39): pt. “fez-lhe 30 por uma linha” (pág. 41),
- gl. “mandala para o outro [barrio]” (pág. 80): pt. “mandá-la desta para melhor” (pág. 76),
- gl. “bota-lo caldeiro ó pozo” (pág. 82): pt. “lançar a isca” (pág. 78),
- gl. “ir despedíndote da idea” (pág. 96): pt. “ir tirando o cavalinho da chuva” (pág. 93),
- gl. “botar pestes” (pág. 106): pt. “dizer cobras e lagartos” (pág. 100),
- gl. “picaches coma un parvo” (pág. 126): pt. “caíste que nem um patinho” (pág. 118), etc.

Passados quase dois anos podemos comprovar que a obra está a ter um bom acolhimento pela parte do público português apesar de tanto o autor como a tradutora serem dois desconhecidos e da editora ser recente e ainda ter pouca projecção a nível nacional. Que este facto sirva de incentivo a novas e boas traduções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ LUGRÍS, A. 1997. *Os falsos amigos da traducción*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.
- NAVAZA BLANCO, G. 1996. *Erros e Tánatos*. Vigo: Xerais.
- *Erros e Tanatos*. Tradução portuguesa de Elisabete Ramos. Porto: Deriva Editores, 2003.
- TORGA, M. 1940. *Bichos*. Coimbra: edições do autor.

BIBLIOGRAFÍA

- BARBOSA, H. *Procedimentos técnicos da tradução - Uma nova proposta*. Campinas: Pontes, 1990.
- MAGALHÃES, F. *Da tradução profissional em Portugal*. Lisboa: Colibri, 1996.
- PALACIOS, I e SEOANE, E. *Aprendiendo y enseñando a traducir*. Santiago de Compostela: Instituto de Ciencias de Educación da Universidade de Santiago de Compostela, 2000.



Instrumenta

Metodoloxía e ferramentas do traballo terminolóxico baseado en corpus: do *Corpus Lingüístico da Universidade de Vigo* ao *Vocabulario xurídico-administrativo galego-castelán*.

Xavier Gómez Guinovart e Ánxeles Torres Padín

Técnicas para o desenvolvemento de dicionarios de tradución a partir de cörpera aplicadas na xeración do Dicionario CLUVI Inglés-Galego.

Xavier Gómez Guinovart e Elena Sacau Fontenla

Ortografía técnica nos textos franceses (III). Os símbolos (primeira parte).

José Yuste Frías

**METODOLOXÍA E FERRAMENTAS
DO TRABALLO TERMINOLÓXICO BASEADO EN CORPUS:
DO CORPUS LINGÜÍSTICO DA UNIVERSIDADE DE VIGO
AO VOCABULARIO XURÍDICO-ADMINISTRATIVO
GALEGO-CASTELÁN**

Xavier Gómez Guinovart e Ánxeles Torres Padín

Seminario de Lingüística Informática
Universidade de Vigo

Resumo

Neste artigo imos presentar unha investigación en curso sobre terminoloxía xurídico-administrativa galego-castelán que se leva a cabo no Seminario de Lingüística Informática (SLI) da Universidade de Vigo. O obxectivo desta investigación é a constitución dun repertorio terminolóxico bilingüe galego-castelán baseado nos datos tirados do Corpus Lingüístico da Universidade de Vigo (CLUVI).

Palabras clave: terminoloxía xurídico-administrativa galego-castelán, repertorio terminolóxico bilingüe, corpus

Abstract

This paper presents an ongoing research on Galician-Spanish legal terminology which is being carried out at the SLI (Computational Linguistics Group of the University of Vigo). This research is focused on the elaboration of a Galician-Spanish Dictionary of Legal Terminology based on the CLUVI (Linguistic Corpus of the University of Vigo).

Key words: legal terminology Galician-Spanish, Galician-Spanish dictionary of legal terminology, corpus

1. Introducción

Os córpora son coleccións electrónicas de textos escritos ou orais recompiladas coa finalidade de realizar algunha investigación textual ou de elaborar algunha aplicación no ámbito das industrias da lingua. Os córpora escritos plurilingües, constituídos por textos escritos en dous ou máis idiomas, serven de alicerce para diversos tipos de investigación nos estudos de tradución e de filoloxía, e tamén poden estar na base de determinados procesamentos informáticos no ámbito do multilingüismo. Os córpora paralelos representan unha especialización dos córpora plurilingües, na que os textos recompilados son traducións uns dos outros. Tecnicamente falando, un corpus paralelo é unha colección de bitextos, sendo un bitexto o texto constituído por un texto e a súa tradución. Os córpora paralelos ofrecen diversas posibilidades de

explotación no ámbito do procesamento da linguaxe. Neste artigo imos presentar unha investigación en curso do Seminario de Lingüística Informática (SLI) da Universidade de Vigo que se enmarca no campo de traballo da extracción de léxico bilingüe especializado. O obxectivo desta investigación é a constitución dun repertorio terminolóxico bilingüe galego-castelán baseado nos datos tirados das traducións especializadas deste xénero recompiladas no Corpus Lingüístico da Universidade de Vigo (CLUVI)¹.

2. Corpus de baleirado

O corpus utilizado no baleirado deste vocabulario é concretamente o Corpus LEGA, un corpus paralelo aliñado a nivel de frase de bitextos pertencentes ós ámbitos da administración e do dereito. Este corpus forma parte do CLUVI, un proxecto que se desenvolve no SLI encamiñado a fornecer un amplo conxunto de córpora de rexistros especializados de lingua galega contemporánea, tanto monolingües coma plurilingües, con diversas aplicacións nos eidos da didáctica, da lexicografía, da terminoloxía e da tradución (Gómez Guinovart e Sacau Fontenla 2004). A sección de córpora paralelos do CLUVI, dunha extensión actual total superior ós 12 millóns de palabras, conta nestes momentos con catro córpora paralelos principais pertencentes a tres rexistros especializados (dos ámbitos xurídico-administrativo, literario e de divulgación científica) e a catro combinacións lingüísticas diferentes (bilingüe galego-español, bilingüe inglés-galego, bilingüe francés-galego e tetralingüe inglés-galego-francés-español). Estes catro córpora son o Corpus LEGA de textos xurídico-administrativos galego-español (5.546.129 palabras), o Corpus UNESCO de divulgación científica inglés-galego-francés-español (2.607.998 palabras), o Corpus TECTRA de textos literarios inglés-galego (1.476.020 palabras), e o Corpus FEGA de textos literarios francés-galego (1.267.119 palabras). Alén diso, estase a traballar na elaboración doutros cinco córpora paralelos do CLUVI: o Corpus EGAL de economía galego-español (718.642 palabras), o Corpus PALOP de literatura poscolonial portugués-español (566.590 palabras), o Corpus VEIGA de subtitulación inglés-galego (78.032 palabras), e nos correlatos inglés-portugués (182.248 palabras) e inglés-español (122.251 palabras) do Corpus TECTRA.

Dentro deste marco de traballo, o Corpus LEGA (de libre consulta no enderezo web <http://sli.uvigo.es/CLUVI/>), de 126.164 unidades de tradución

¹ Esta liña de investigación do SLI está parcialmente financiada polo Ministerio de Ciencia y Tecnología (MICYT) e o Fondo Europeo de Desenvolvemento Rexional (FEDER), dentro do proxecto “Procesamiento lingüístico-computacional del Corpus Lingüístico de la Universidad de Vigo (CLUVI)” (ref. BFF2002-01385), cofinanciado pola Dirección Xeral de I+D da Xunta de Galicia e pola Universidade de Vigo. Máis información en <http://webs.uvigo.es/sli>. Unha versión previa deste artigo foi presentada en forma de comunicación no V Simposio Internacional de Terminoloxía, celebrado no Institut Universitari de Lingüística Aplicada da Universitat Pompeu Fabra do 11 ó 14 xullo de 2005.

e 5.546.129 palabras (2.660.646 en galego e 2.885.483 en español), constitúe a fonte principal para a extracción terminolóxica na súa especialidade lingüística, e xa está dispoñible unha primeira achega ós resultados do seu procesamento nun repertorio terminolóxico publicado recentemente pola Área de Normalización Lingüística da Universidade de Vigo, titulado *Vocabulario xurídico-administrativo galego-castelán* (Gómez Guinovart e Torres Padín 2005), que se pode consultar tamén en liña no enderezo <http://webs.uvigo.es/sli/dilega>. Este primeiro achegamento tomou como base unha versión previa do Corpus LEGA de ó redor de 2 millóns de palabras, e para a extracción terminolóxica utilizouse tanto a consulta de vocabularios de referencia coma a extracción automática.

A orientación fundamental do noso traballo é empírica e descritiva: tratamos de ilustrar o uso real da linguaxe neste ámbito específico de comunicación, e mais de amosar cales son as equivalencias entre o galego e o castelán empregadas efectivamente nesta especialidade da tradución. A descrición deste uso real dos termos no seu contexto converten o glosario nun recurso adecuado para a tradución profesional, un sector ó que consideramos o destinatario principal dos resultados prácticos do noso labor. De acordo con esta orientación empírica, por unha banda, incluímos no glosario só os termos bilingües que aparecían documentados no corpus de baleirado e, por outra banda, ilustramos o uso dos termos postos en equivalencia no glosario con frases de exemplo reais (orixinal e tradución) tiradas do corpus.

Nestes momentos, xa rematamos unha primeira ampliación do Corpus LEGA de máis de 5 millóns de palabras, con material textual bilingüe tirado do Diario Oficial de Galicia (DOG), que suma un total de 2.394.407 palabras, e de lexislación diversa de ámbito estatal (publicada no BOE) e supraestatal (Constitución Europea) cun total de 3.151.722 palabras. Polas súas características, daquela, podemos considerar que os textos compoñentes do corpus de baleirado proveñen de fontes fiables e autorizadas, e pertencen na súa meirande parte a dous rexistros especializados da linguaxe xurídica moi próximos, mais ben diferenciados: o ámbito administrativo, representado polo DOG, e o ámbito lexislativo, representado polas leis e regulamentos publicados no BOE. Estas leis e regulamentos pertencen, á súa vez, a distintos eidos dentro do ámbito lexislativo: o eido xudicial (representado no corpus, por exemplo, pola *Lei de Axuizamento Civil*), o ámbito da Constitución e dos Estatutos (representado, por exemplo, polo proxecto de *Constitución Europea*), o eido económico (representado, por exemplo, pola *Lei Xeral Tributaria*), o eido social (representado, por exemplo, pola *Lei de protección integral contra a violencia de xénero*), o Dereito ambiental (representado, entre outras, pola *Lei de prevención e control integrados da contaminación*), o Dereito informático (representado, por exemplo, pola *Lei de servicios da sociedade da información e de comercio electrónico*), e o ámbito relaciona-

do con sectores específicos (como a *Lei de portos*, o *Regulamento do sector ferroviario* ou a *Lei Orgánica de Universidades*). Ao final deste traballo pódese consultar a lista completa dos textos incluídos no Corpus LEGA.

Tras esta presentación do corpus de baleirado empregado no noso traballo, imos presentar algúns aspectos específicos do seu procesamento relacionados coa identificación no corpus das unidades terminolóxicas e coa elaboración dunha ontoloxía operativa axeitada ó campo de coñecemento representado polo corpus.

3. Identificación das unidades terminolóxicas

A identificación das unidades terminolóxicas no Corpus LEGA de baleirado pasa por dúas fases: unha primeira fase de extracción terminolóxica automática e revisión dos resultados, e unha segunda fase de buscas directas no corpus a partir do índice de frecuencia das palabras no corpus e dunha lista de termos da especialidade recompilada de diversos repertorios. Esta segunda fase ten o obxectivo de cubrir as eivas relacionadas coa metodoloxía de extracción empregada na primeira fase.

Para a extracción terminolóxica automática utilizamos un sistema estatístico de extracción de candidatos a termos pluriléxicos realizado polo profesor Gaël Dias, da Universidade Beira Interior de Covilha (Portugal). Este programa informático, denominado Senta (Software for the Extraction of N-ary Textual Associations) serve para identificar en córpora crus as atraccións léxicas en secuencias de palabras continuas e non continuas. O Senta utiliza un modelo probabilístico coñecido como expectación mutua que consiste en medir o grao de asociación entre as unidades textuais contiguas. A selección destas unidades textuais realízase a través dun algoritmo chamado LocalMaxs, que elixe os vectores cun grao de asociación que alcanza un valor mínimo ou “máximo local” (Dias et al. 2000).

Na primeira fase da identificación das unidades terminolóxicas, logo, utilizouse o programa Senta para extraer os candidatos a termos pluriléxicos do Corpus LEGA constituídos por unha secuencia de entre dúas e cinco palabras. A extracción levouse a cabo de xeito independente na parte en galego e na parte en español do corpus paralelo e xerou unha lista resultante dunhas 80.000 secuencias por lingua. Nas secuencias de tres ou máis palabras, o resultado da extracción automática ofrécenos tanto termos pluriléxicos continuos coma non continuos. En todos os casos, os resultados inclúen para cada candidato o índice de expectación mutua, isto é, a probabilidade que teñen as unidades textuais compoñentes da secuencia de aparecer unha ó lado da outra; e inclúen tamén a súa frecuencia, isto é, o número de veces que se encontra a secuencia no corpus, como se amosa na Figura 1 con secuencias de dúas palabras.

0.00000539481380	00133	horas extraordinarias
0.00000512455199	00099	transporte ferroviario
0.00000509983374	00101	bens inmoebles
0.00000505879871	00024	Benito Corbal
0.00000504752416	00067	organizaci3ns sindicais
0.00000489731929	00120	entidade xestora
0.00000481603774	00034	departamentos ministeriais
0.00000480948393	00131	actividades econ3micas
0.00000474644276	00104	pesca marítima
0.00000468632106	00052	estrada convencional
0.00000466883466	00041	consellos reguladores

Figura 1

Na avaliación do resultado da extracción terminolóxica automática consideramos os factores de cobertura e de precisión: a cobertura sería a capacidade do sistema para extraer todas as unidades terminolóxicas pluriléxicas dun texto; e a precisión a capacidade de discriminar entre as unidades pluriléxicas que son termos e as que non o son. Cómpre ter en conta que o Senta extrae todas as secuencias pluriléxicas en que se detecta un certo grao de atracción mutua, tanto se son termos como se non o son. Entre as secuencias pluriléxicas que non son termos atopamos, por unha banda, entidades con nome (antropónimos, topónimos, nomes de entidades, datas); por outra, locucións adverbiais, prepositivas, conxuntivas e de todo tipo; e, finalmente, secuencias de palabras sen unidade lingüística. Así, con respecto a estas medidas de avaliación, os resultados da extracción realizada polo programa Senta presenta moito “ruído” e pouco “silencio”, é dicir, identifícanse moitas unidades pluriléxicas que non se poden considerar termos e hai algúns termos presentes no corpus que non aparecen na extracción léxica. En consecuencia, tras a extracción automática resulta absolutamente precisa unha comprobación manual dos resultados para validar os termos candidatos. Pódese deducir o tipo de revisión necesaria a partir da Figura 2, que contén un fragmento con ruído tirado dos resultados da extracción automática con secuencias de dúas unidades.

0.00000139033284	00093	xunta xeral
0.00000054518119	00268	ou do
0.00001022415927	00552	os seguintes
0.00004427589738	00468	Estado membro
0.00006029348879	00488	Unión Europea
0.00000639727887	00696	sobre o
0.00000028243534	00030	normas vixentes
0.00002980128738	00557	nos artigos
0.00000847715364	00030	Concepción Arenal

Figura 2

Nas secuencias de tres ou máis palabras, o sistema extrae termos pluriléxicos continuos e non continuos. Os termos continuos enténdese que son secuencias ininterrompidas de termos, mentres que os non continuos son secuencias fixadas que se ven interrompidas por outras palabras que soen ser sinónimas ou intercambiabes. Un exemplo diso sería a secuencia *Tratado de ...* onde poderíamos atopar unidades como *Tratado de Niza*, *Tratado de Roma*, etc. No caso das unidades pluriléxicas non continuas a precisión do sistema descende, como se pode observar nos exemplos da Figura 3.

0.00000185475176	00014	.	<gap>	Comisión	<gap>	de
0.00000063788161	00002	que	<gap>	atender	<gap>	necesidades
0.00000248929405	00020	,	<gap>	carácter	<gap>	ou
0.00000127576322	00002	Título	<gap>	Do	<gap>	Galego
0.00000088045630	00007	que	<gap>	poida	<gap>	,
0.00000063788161	00002	contra	<gap>	poderanse	<gap>	os
0.00000063788161	00002	de	<gap>	continuarán	<gap>	os
0.00000063788161	00002	as	<gap>	federacións	<gap>	de
0.00000095682242	00002	real decreto	lexislativo	<gap>	que	
0.00000264964524	00004	tribunal	<gap>	publica	<gap>	relación

Figura 3

Malia a baixa precisión do conxunto de unidades pluriléxicas non continuas identificadas polo programa, cómpre salientar a súa utilidade no “sin-lamento” de termos, isto é, para recoñecer unidades terminolóxicas que non daríamos encontrado coa extracción automática partindo só de unidades continuas, como é o caso do termo *real decreto lexislativo* (na Figura 3)

Por outro lado, nas unidades pluriléxicas continuas de tres ou máis elementos, atopámonos cunha ampla variedade de secuencias identificadas. No exemplo da Figura 4, constatamos a presenza de antropónimos (*María José Cancelo Baquero*), topónimos (*Santiago de Compostela*), nomes de entidades (*Academia Galega de Seguridade*, *Instituto Galego de Consumo*), datas (*xaneiro de 2005*), locucións de todo tipo (*con cargo á, se procede ou non, baixo a súa responsabilidade*), secuencias fragmentarias (*cada unha das*), e mesmo de unidades terminolóxicas doutros ámbitos, debido á diversidade temática dos textos xurídico-administrativos (*UGM por hectárea, especie bovina, infraestrutura de gas*).

0.00000264964524	00004	María José Cancelo Baquero
0.00000214865395	00004	alleamento dos bens embargados
0.00000198723410	00003	1,4 UGM por hectárea
0.00000397446820	00006	da especie bovina
0.00000105985816	00002	infraestrutura de gas
0.00004238407200	00083	cada unha das
0.00000453604707	00008	Instituto Galego de Consumo
0.00000255152645	00004	salario base do convenio
0.00000431119997	00007	o xulgado do contencioso-administrativo
0.00001123293987	00019	imposto sobre bens inmoables
0.00000446517151	00007	Academia Galega de Seguridade
0.00065255473601	00996	Santiago de Compostela
0.00012663612142	00307	de xaneiro de 2005
0.00001457477902	00053	con cargo á
0.00000081527548	00002	se procede ou non
0.00000464850064	00010	baixo a súa responsabilidade

Figura 4

Tras revisar os resultados da extracción automática, na segunda fase da identificación das unidades terminolóxicas, procedemos á extracción manual. Para esta tarefa adoptamos como guieiros, por unha banda, o índice de frecuencias léxicas no corpus e, pola outra, unha lista de termos recollidos de diversos glosarios e dicionarios especializados do eido xurídico-administrativo do galego, do español e doutras linguas (Docampo Pereira 1998, Gómez Méixome et al. 2003, *Le droit de A à Z* 1998, Muñiz 1990, Ribó Durán 1995).

190388	7,5550%	de
78388	3,1106%	a
67460	2,6770%	e
60685	2,4081%	do
52308	2,0757%	que
50836	2,0173%	o
45128	1,7908%	da
29808	1,1829%	en
29386	1,1661%	se
25134	0,9974%	no
23572	0,9354%	ou
21474	0,8521%	para
20430	0,8107%	os
18450	0,7321%	as
17291	0,6861%	dos
16998	0,6745%	artigo
16565	0,6573%	por
15913	0,6315%	das
10975	0,4355%	na
10488	0,4162%	á
10041	0,3985%	lei

Figura 5

O índice das formas léxicas do corpus ordenadas pola súa frecuencia de aparición facilita a identificación dos termos monoléxicos de maior uso no corpus, como *artigo*, *lei*, *expediente*, *decreto*, *tribunal*, *anexo* ou *recurso*, ó tempo que permite deducir un feixe de termos pluriléxicos a partir dos compoñentes identificados. Por exemplo, a localización entre as palabras con maior frecuencia no corpus das palabras *caso*, *prazo* ou *acordo* levounos a constatar a inclusión no corpus das expresións pluriléxicas *en todo caso*, *se é o caso*, *no prazo máis breve posible*, *prazo de execución*, *prazo procesual*, *a curto prazo*, *a medio prazo*, *a longo prazo*, *de acordo con*, *de común acordo* e *de mutuo acordo*. Véxase na Figura 5 un fragmento da listaxe de frecuencias léxicas dunha sección do corpus empregado para este traballo. Na primeira columna indícase o número total de aparicións da forma léxica no corpus (ou frecuencia absoluta); na segunda columna, a proporción entre o número de aparicións da forma no corpus e o número total de formas léxicas do corpus (ou frecuencia relativa); e na terceira, columna, a forma en cuestión.

Finalmente, a consulta de diversos glosarios e dicionarios especializados do eido xurídico-administrativo, e a súa comparación cos resultados da identificación das unidades terminolóxicas a partir do sistema estatístico de extracción de candidatos a termos pluriléxicos e da listaxe de frecuencias das formas léxicas, permitiunos detectar as eivas terminolóxicas relevantes e completar manualmente a identificación dos termos no corpus.

4. Elaboración das entradas terminolóxicas

4.1. Establecemento das equivalencias

No noso traballo terminolóxico, por mor da nosa orientación empírica e descritiva, para a elaboración das equivalencias terminolóxicas bilingües limitámonos a recoller, do xeito máis obxectivo posible, as denominacións documentadas no corpus de baleirado que as usuarias e os usuarios dunha lingua utilizan para referirse a un concepto.

Con esta finalidade, en primeiro lugar, analizamos os candidatos a termos extraídos do corpus en galego e decidimos se incluílos ou non no vocabulario; logo, pasamos a buscar a súa equivalencia en castelán no corpus aliñado; e, por último, procedemos a fusionar as terminoloxías en galego e castelán, comprobando que os termos extraídos do castelán estivesen xa neste momento seleccionados. Este proceso serviunos para descubrir termos do galego que non aparecían na extracción e viceversa.

Na versión publicada do vocabulario, a presentación das entradas inclúe en primeiro lugar a forma lexemática do termo en galego xunto coa súa categoría gramatical. Deseguido, presentamos a súa equivalencia en castelán, un contexto real bilingüe de uso extraído do Corpus LEGA, e a referencia do texto ó que pertence o devandito contexto. Tentamos sempre de incluír como contexto ilustrativo algún exemplo de uso do termo que fose o máis definitivo-

rio posible. Con todo, isto non foi sempre posible debido á baixa frecuencia de aparición dalgúns dos termos. Na Figura 6 amosamos un exemplo da presentación das entradas na versión publicada do glosario.

<p>39 - acareo [s. m.]</p> <p>ES <i>careo</i></p> <p>GL Cando as testemuñas incorran en graves contradicións, o tribunal, de oficio ou por instancia de parte, poderá acordar que se sometan a un acareo.</p> <p>ES Cuando los testigos incurran en graves contradicciones, el tribunal, de oficio o a instancia de parte, podrá acordar que se sometan a un careo.</p> <p>[Fonte: CIV (2815)]</p> <p>203 - ben de interese cultural [s. m.]</p> <p>ES <i>bien de interés cultural</i></p> <p>GL Resolución do 24 de novembro de 1999, da Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, pola que se deixa sen efecto a incoación da declaración de ben de interese cultural coa categoría de conxunto histórico a favor da vila de Ribadeo, provincia de Lugo.</p> <p>ES Resolución de 24 de noviembre de 1999, de la Dirección General de Patrimonio Cultural, por la que se deja sin efecto la incoación de la declaración de bien de interés cultural con la categoría de conjunto histórico a favor de la villa de Ribadeo, provincia de Lugo.</p> <p>[Fonte: D04 (242)]</p>
--

Figura 6

4.2. Estruturação do campo conceptual

Outra das informacións que pretendemos incorporar ó vocabulario é a adscripción de cada termo á un ámbito temático localizado na árbore conceptual do eido xurídico-administrativo. Para a definición desta ontoloxía, estamos a ter en conta diferentes clasificacións e índices temáticos referidos ó mundo do dereito, da economía e da administración que se poden consultar na Internet (*Wikipedia*, Mestre i Ribera 2004). Consultamos tamén as clasificacións temáticas levadas a cabo por diversos dicionarios, enciclopedias e vocabularios xurídico-administrativos en varias linguas (*Le droit de A à Z* 1998, Muñiz 1990, Ribó Durán 1995). Por último, comprobamos os tesouros da UNESCO (2004) e do CINDOC (1998). A clasificación temática do dicionario de Ribó Durán (1995), coas revisións que se demostren necesarias, foi o alicerce principal seleccionado para a definición e estruturação do campo conceptual do vocabulario.

A partir destas clasificacións, realizamos unha fusión das subáreas que escollemos para o noso campo conceptual, e comprobamos qué termos do vocabulario se adscribían a cada unha delas. Presentamos na Figura 7 unha primeira versión de traballo do campo conceptual definido para o vocabulario, tentando na medida do posible axustar as subáreas ós datos fornecidos polo corpus, e acompañando cada ámbito temático resultante de exemplos de termos bilingües documentados no corpus de baleirado.

1. Dereito civil

1.1 Parte xeral

GL bens inmuebles - ES bienes inmuebles

GL boa fe - ES buena fe

1.2 Dereitos reais

GL deslinde e marcaxe - ES deslinde y amojonamiento

GL anticrese - ES anticresis

1.3 Obrigas

GL mora - ES mora

GL garantías personais - ES garantías personales

1.4 Contrato en xeral

GL obxecto do contrato - ES objeto del contrato

GL nulidade parcial - ES nulidad parcial

1.5 Contrato en particular

GL arrendador - ES arrendador

GL contrato de obras - ES contrato de obras

1.6 Dereito de danos

GL danos e perdas - ES daños y perjuicios

GL negligencia - ES negligencia

1.7 Dereito de familia

GL patria potestade - ES patria potestad

GL bens gananciais - ES bienes gananciales

1.8 Dereito de sucesións

GL sucesión intestada - ES sucesión intestada

GL testamento - ES testamento

1.9 Propiedade intelectual

GL dereitos de explotación - ES derechos de explotación

GL dereitos de autor - ES derechos de autor

2. Dereito hipotecario

GL anotación preventiva - ES anotación preventiva

GL hipoteca legal tácita - ES hipoteca legal tácita

3. Dereito notarial

GL acta notarial - ES acta notarial

GL dación de fe - ES dación de fe

4. Dereito de augas

GL bacía intercomunitaria - ES cuenca intercomunitaria

GL augas de transición - ES augas de transición

5. Dereito mercantil

GL rexistro mercantil - ES rexistro mercantil

GL seguro de responsabilidade civil - ES seguro de responsabilidade civil

5.1 Sociedades

GL capital social - ES capital social

GL sociedade anónima - ES sociedade anónima

5.2 Títulos valores

GL obriga de pagamento - ES pagaré

GL cheque - ES cheque

5.3 Dereito industrial

GL patente - ES patente

GL marca comunitaria - ES marca comunitaria

5.4 Dereito bancario

GL aval bancario - ES aval bancario

GL depósito bancario - ES depósito bancario

5.5 Dereito de navegación

GL fretamento - ES fletamento

GL consignatario de buque - ES consignatario de buque

6. Dereito concursal

GL quitación e espera - ES quita y espera

GL prelación de créditos - ES prelación de créditos

7. Dereito procesual

7.1 Dereito procesual civil

GL carga da proba - ES carga de la prueba

GL xulgado de paz - ES juzgado de paz

7.2 Dereito procesual penal

GL recurso de casación - ES recurso de casación

GL policía xudicial - ES policía judicial

7.3 Dereito procesual laboral

GL auto de sobresemento - ES auto de sobreseimiento

GL xulgado do social - ES juzgado de lo social

8. Dereito constitucional

GL comisión do goberno - ES comisión del goberno

GL Defensor do Pobo - ES Defensor del Pueblo

9. Dereito administrativo

GL multa coercitiva - ES multa coercitiva

GL persoal laboral - ES personal laboral

9.1 Contratación pública

GL prego de cláusulas - ES pliego de cláusulas

GL mesa de contratación - ES mesa de contratación

9.2 Dereito urbanístico

GL solo urbano - ES suelo urbano

GL plans de saneamento - ES planes de saneamiento

9.3 Xustiza administrativa

GL recurso contencioso-administrativo - ES recurso contencioso-administrativo

GL trámite de vista - ES trámite de vista

10. Dereito fiscal

GL base imponible - ES base imponible

GL imposto sobre o valor engadido - ES impuesto sobre el valor añadido

10.1 Dereito alfandegueiro

GL corpo superior de vixilancia aduaneira - ES cuerpo superior de vigilancia aduanera

GL administración de alfándegas - ES administración de aduanas

11. Dereito laboral

GL comité de empresa - ES comité de empresa

GL extinción do contrato - ES extinción del contrato

12. Dereito da seguridade social

GL xubilación parcial - ES jubilación parcial

GL invalidez permanente - ES invalidez permanente

13. Dereito penal

GL falso testemuño - ES falso testimonio

GL liberdade condicional - ES libertad condicional

14. Dereito ambiental

GL residuos sólidos - ES residuos sólidos

GL protección do ambiente - ES protección del medio ambiente

15. Dereito informático

GL comercio electrónico - ES comercio electrónico

GL sinatura electrónica - ES firma electrónica

16. Dereito internacional

16.1 Dereito comunitario

GL Banco Central Europeo - ES Banco Central Europeo

GL moeda única - ES moneda única

Figura 7

5. Conclusión

O obxectivo deste artigo é dar conta do traballo de investigación en curso, que se está a realizar no Seminario de Lingüística Informática (SLI) da Universidade de Vigo, encamiñado á constitución dun repertorio terminolóxico bilingüe xurídico-administrativo galego-castelán baseado nos datos que fornece o Corpus Lingüístico da Universidade de Vigo (CLUVI). A finalidade deste traballo é a creación dunha ferramenta de consulta terminolóxica que poida ser da máxima utilidade para a tradución xurídico-administrativa profesional en galego, e mais para o persoal da administración pública e do campo do dereito que traballa coa nosa lingua.

Entre as liñas futuras de traballo, hai dúas que se albiscan como prioritarias. Por unha banda, a adecuación da árbore conceptual ós contidos dunha realidade ampla e cambiante como é a do mundo do dereito e da administración pública. Por outra, a ampliación con máis textos do Corpus LEGA de baleirado, coa finalidade de conseguir un grao significativo de representatividade no maior número de aspectos posibles desta realidade. Na versión actual do corpus, existen eidos mellor representados ca outros. Nos primeiros, a variedade terminolóxica documentada no corpus é moi abundante, por exemplo, nos eido do dereito civil, administrativo, fiscal ou constitucional. Con todo, noutros eidos como o dereito internacional, de augas ou informático, a variedade terminolóxica documentada é moito menor. A curto prazo, imos tentar de solucionar esta eiva cunha ampliación do Corpus LEGA centrada nos campos conceptuais en que o número de textos é, nestes intres, reducido ou inexistente.

BIBLIOGRAFÍA

- CINDOC (1998). *Tesouro de derecho* [en liña]. Madrid: CSIC. <http://pci204.cindoc.csic.es/tesauros/Derecho/DerTes.htm> [Consulta: 5 de xullo de 2005]
- DIAS, G.; GUILLORÉ, S.; LOPES, J.G.P. (2000). “Extraction automatique d’associations textuelles à partir de corpora non traités”. En RAJMAN, M.; CHAPPELIER, J-C. (eds) (2000) *Proceedings of 5èmes journées internationales d’analyse statistique des données textuelles*. Lausanne. 213-221
- DOCAMPO PEREIRA, M. (1998). *Fraseoloxía xurídico-administrativa. Glosario galego-alemán-inglés-castelán* [en liña]. Vigo: Universidade de Vigo. <http://webs.uvigo.es/traductor/mdocampo/> [Consulta: 5 de xullo de 2005].
- GÓMEZ GUINOVART, X.; SACAU FONTENLA, E. (2004). “Parallel corpora for the Galician language: building and processing of the CLUVI (Linguistic Corpus of the University of Vigo)”. En LINO, T. et al. (ed.) (2004). *Proceedings of the 4th International Conference on Language Resources and Evaluation, LREC 2004*. Lisboa: ELRA. 1179-1182.

- GÓMEZ GUINOVART, X.; TORRES PADÍN, A. (2005). *Vocabulario xurídico-administrativo galego-castelán. Baleirado terminolóxico documentado no Corpus Lingüístico da Universidade de Vigo*. Vigo: Universidade de Vigo (Servizo de Publicacións).
- GÓMEZ MÉIXOME, A.; GONZÁLEZ MONTAÑÉS, A.; GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, B. (2003). *Compilación de terminoloxía xurídica castelán-galego* [en liña]. [Compostela:] Consello da Avogacía Galega. <http://sal.avogacia.org/cdcomforma/docs/CRLC-G.pdf> [Consulta: 5 de xullo de 2005].
- Le droit de A à Z: dictionnaire juridique pratique*. 3ª ed. París: Editions Juridiques Européennes, 1998.
- MESTRE I RIBERA, E. (2004). *Manual sobre la Classificació Decimal Universal* [en liña]. <http://www.geocities.com/bibliotecaris/> [Consulta: 5 de xullo de 2005].
- MUÑIZ, E.G. (1990) *Diccionario terminológico de economía, comercio y derecho*. Madrid: Editorial Fontenebro.
- RIBÓ DURÁN, L. (1995). *Diccionario de derecho*. 2ª ed. Barcelona: Bosch.
- UNESCO (2004). *Tesaurus de la UNESCO* [en liña]. [París:] UNESCO. <http://databases.unesco.org/thessp/> [Consulta: 5 de xullo de 2005].
- WIKIPEDIA [en liña]. <http://es.wikipedia.org/wiki/Derecho> [Consulta: 5 de xullo de 2005].

7. Corpus de baleirado

7.1. Eido xudicial

Ley de Enjuiciamiento Civil / Lei de Axuizamento Civil, 7/01/2000.

Ley del Poder Judicial / Lei do Poder Xudicial, 23/12/2003.

Estatuto General de la Abogacía Española / Estatuto Xeral da Avogacía Española, 22/6/2001.

7.2. Constitución e estatutos

Constitución Europea / Constitución Europea, 2005.

Estatuto de Galicia / Estatuto de Galicia, 6/4/1981.

Constitución Española / Constitución Española, 27/12/1978.

7.3. Eido económico

Ley de Presupuestos Generales del Estado para el año 2005 / Lei de orzamentos xerais do Estado para o ano 2005, 27/12/2004.

Ley de medidas fiscales, administrativas y del orden social / Lei de medidas fiscais, administrativas e da orde social, 30/12/2003.

Ley de Medidas de Reforma del Sistema Financiero / Lei de medidas de reforma do sistema financeiro, 22/11/2002.

Ley General Tributaria / Lei Xeral Tributaria, 17/12/2003.
Reglamento del Impuesto sobre Sociedades / Regulamento do imposto sobre sociedades, 30/07/2004.
Reglamento del Impuesto sobre la Renta de las Personas Física / Regulamento do imposto sobre a renda das persoas físicas, 30/07/2004.
Reglamento de planes y fondos de pensiones / Regulamento de plans e fondos de pensións, 20/02/2004.
Ley de ordenación y supervisión de los seguros privados / Lei de ordenación e supervisión dos seguros privados, 29/10/2004..
Ley de Contratos de las Administraciones Públicas / Lei de contratos das administracións públicas, 12/10/2001.
Ley concursal / Lei concursal, 9/7/2003.

7.4. Eido social

Ley de extranjería / Lei de estranxeiría, 30/12/2004.
Ley de Protección Integral contra la Violencia de Género / Lei de protección integral contra a violencia de xénero, 28/12/2004.
Ley de igualdad de oportunidades / Lei de igualdade de oportunidades, 2/02/2003.
Estatuto de los Trabajadores / Estatuto dos Traballadores, 1994.

7.5. Dereito ambiental

Ley por la que se regula el régimen del comercio de derechos de emisión de gases de efecto invernadero / Lei pola que se regula o réxime do comercio de dereitos de emisión de gases de efecto invernadoiro, 9/3/2005.
Real Decreto por el que se aprueba el Plan nacional de asignación de derechos de emisión / Real Decreto polo que se aproba o Plan Nacional de Asignación de Dereitos de Emisión, 2005-2007, 6/9/2004.
Real Decreto por el que se dictan normas para la ejecución del Convenio Internacional sobre la responsabilidad civil derivada de daños debidos a la contaminación de las aguas del mar por hidrocarburos / Real Decreto polo que se ditan normas para a execución do Convenio internacional sobre a responsabilidade civil derivada de danos debidos á contaminación das augas do mar por hidrocarburos, 10/9/2004.
Ley de Montes / Lei de montes, 21/11/2003.
Ley de prevención y control integrados de la contaminación / Lei de prevención e control integrados da contaminación, 1/7/2002.
Ley de sanidad vegetal / Lei de sanidade vexetal, 20/11/2002.
Ley de modificación del Real Decreto legislativo 1302/1986, de 28 de junio, de evaluación de impacto ambiental / Lei de modificación do Real decreto legislativo 1302/1986, do 28 de xuño, de avaliación de impacto ambiental, 8/5/2001.
Ley de Residuos / Lei de residuos, 21/4/1998.

7.6. Dereito informático

Ley de servicios de la sociedad de la información y de comercio electrónico / Lei de servicios da sociedade da información e de comercio electrónico, 11/07/2002.

Ley Orgánica de Protección de Datos de Carácter Personal / Lei Orgánica de protección de datos de carácter persoal, 13/12/1999.

Real Decreto-Ley sobre firma electrónica / Real Decreto-Ley sobre sinatura electrónica, 17/9/1999.

7.7. Sectores

Ley General de Telecomunicaciones / Lei xeral de telecomunicacións, 3/11/2003.

Ley de Protección Jurídica del Diseño Industrial / Lei de protección xurídica do deseño industrial, 7/7/2003.

Ley de Marcas / Lei de marcas, 7/12/2001.

Ley de Pesca Marítima del Estado / Lei de Pesca Marítima do Estado, 26/03/2001.

Ley de puertos / Lei de portos, 26/11/2003,.

Ley de cohesión y calidad del Sistema Nacional de Salud / Lei de cohesión e calidade do Sistema Nacional de Saúde, 28/05/2003.

Reglamento General de Circulación / Regulamento xeral de circulación, 21/11/2003.

Reglamento del Sector Ferroviario / Regulamento do sector ferroviario, 30/12/2004.

Ley Orgánica de Universidade / Lei Orgánica de Universidades, 21/12/2001.

Lei Orgánica de calidad de la educación / Lei Orgánica de calidade da educación, 23/12/2002.

7.8. Diarios oficiais

Diario Oficial de Galicia, ano XXIV, núm. 101, 27 de maio de 2005.

Diario Oficial de Galicia, ano XXIV, núm. 62, 1 de abril de 2005.

Diario Oficial de Galicia, ano XXIV, núm. 49, 11 de marzo de 2005.

Diario Oficial de Galicia, ano XXIV, núm. 43, 3 de marzo de 2005.

Diario Oficial de Galicia, ano XXIV, núm. 39, 25 de febreiro de 2005.

Diario Oficial de Galicia, ano XXIV, núm. 36, 22 de febreiro de 2005.

Diario Oficial de Galicia, ano XXIV, núm. 32, 16 de febreiro de 2005.

Diario Oficial de Galicia, ano XXIV, núm. 23, 3 de febreiro de 2005.

Diario Oficial de Galicia, ano XXIV, núm. 16, 25 de xaneiro de 2005.

Diario Oficial de Galicia, ano XXIII, núm. 177, 10 de setembro de 2004.

Diario Oficial de Galicia, ano XXIII, núm. 176, 9 de setembro de 2004.

Diario Oficial de Galicia, ano XXIII, núm. 174, 7 de setembro de 2004.

Diario Oficial de Galicia, ano XXIII, núm. 166, 26 de agosto de 2004.

Diario Oficial de Galicia, ano XXIII, núm. 162, 20 de agosto de 2004.

Diario Oficial de Galicia, ano XXIII, núm. 157, 13 de agosto de 2004.
Diario Oficial de Galicia, ano XXIII, núm. 154, 10 de agosto de 2004.
Diario Oficial de Galicia, ano XXIII, núm. 141, 22 de xullo de 2004.
Diario Oficial de Galicia, ano XXIII, núm. 135, 14 de xullo de 2004.
Diario Oficial de Galicia, ano XXIII, núm. 133, 12 de xullo de 2004.
Diario Oficial de Galicia, ano XXIII, núm. 129, 6 de xullo de 2004.
Diario Oficial de Galicia, ano XIX, núm. 10, 17 de xaneiro de 2000.
Diario Oficial de Galicia, ano XIX, núm. 9, 14 de xaneiro de 2000.
Diario Oficial de Galicia, ano XIX, núm. 8, 13 de xaneiro de 2000.
Diario Oficial de Galicia, ano XIX, núm. 7, 12 de xaneiro de 2000.
Diario Oficial de Galicia, ano XIX, núm. 6, 11 de xaneiro de 2000.
Diario Oficial de Galicia, ano XIX, núm. 5, 10 de xaneiro de 2000.
Diario Oficial de Galicia, ano XIX, núm. 4, 7 de xaneiro de 2000.
Diario Oficial de Galicia, ano XIX, núm. 3, 5 de xaneiro de 2000.
Diario Oficial de Galicia, ano XIX, núm. 2, 4 de xaneiro de 2000.
Diario Oficial de Galicia, ano XIX, núm. 1, 3 de xaneiro de 2000.

**TÉCNICAS PARA O DESENVOLVEMENTO
DE DICCIONARIOS DE TRADUCIÓN A PARTIR DE CÓRPORA
APLICADAS NA XERACIÓN DO DICCIONARIO
CLUVI INGLÉS-GALEGO**

Xavier Gómez Guinovart

Elena Sacau Fontenla

Seminario de Lingüística Informática

Universidade de Vigo

Resumo: Neste artigo presentamos o Dicionario CLUVI Inglés-Galego (CLIG), un dicionario de traducións baseado en córpora paralelos que se está a desenvolver no Seminario de Lingüística Informática (SLI) da Universidade de Vigo, a partir dos datos dispoñibles no Corpus Lingüístico da Universidade de Vigo (CLUVI).

Palabras clave: dicionario de tradución inglés-galego, corpus paralelo

Abstract: This paper presents the English-Galician CLUVI Dictionary (CLIG), a parallel corpus-based dictionary of translations which is being elaborated at the Computational Linguistics Group (SLI) of the University of Vigo, using data available in the Linguistic Corpus of the University of Vigo (CLUVI).

Key words: English-Galician translation dictionary, parallel corpus.

1. Introducción

Os córpora paralelos son coleccións dixitalizadas de textos almacenados na súa versión orixinal e traducida. As posibilidades de explotación destes corpus son moi amplas, e son de grande importancia os estudos relacionados coa tradución e a lexicoloxía nos campos da tradución automática estatística (Och e Hermann, 2000), das memorias de tradución e da tradución automática baseada en exemplos (Turcato e Popowich, 2001), da extracción léxica para a recuperación de información multilingüe (Brown et al., 2000), da extracción de terminoloxía bilingüe (Vintar, 2001) e da extracción de léxico bilingüe (Tiedemann, 2003). Neste artigo imos presentar unha investigación sobre extracción de léxico bilingüe que se está a desenvolver no Seminario de Lingüística Informática (SLI) da Universidade de Vigo, orientada á xeración de dicionarios bilingües baseados en equivalencias léxicas de tradución extraídas de corpus paralelos. A nosa presentación vaise centrar nas técnicas utilizadas no desenvolvemento do Dicionario CLUVI Inglés-Galego (CLIG)

(Gómez Guinovart et al., 2005) a partir das traducións recompiladas no Corpus Lingüístico da Universidade de Vigo (CLUVI)¹.

O Corpus CLUVI (de libre consulta na web no enderezo <http://sli.uvigo.es/CLUVI>) está formado por un conxunto de córpora textuais de rexistros especializados de lingua galega contemporánea². A súa sección de córpora paralelos, que conta na actualidade con máis de doce millóns de palabras aliñadas a nivel de oración, está constituída principalmente polo Corpus LEGA de textos xurídico-administrativos galego-español, o Corpus UNESCO de divulgación científica inglés-galego-francés-español, o Corpus TECTRA de textos literarios inglés-galego e o Corpus FEGA de textos literarios francés-galego. A extracción de léxico bilingüe que serviu de base á xeración do Dicionario CLIG (accesible na web no enderezo <http://sli.uvigo.es/CLIG>) realizouse, concretamente, a partir do Corpus TECTRA (1.476.020 palabras), e fíxose en catro fases: anotación do corpus coas equivalencias de tradución entre frases, preparación do corpus para a extracción (fase de preedición), extracción léxica bilingüe automática, e edición manual dos resultados da extracción (fase de postedición). No que resta do artigo, imos presentar en catro apartados as catro fases de desenvolvemento do CLIG (anotación do corpus paralelo, preedición, extracción automática das equivalencias léxicas e postedición dos resultados), para rematar con algunhas conclusións e liñas futuras de traballo.

2. Anotación do corpus paralelo

Un dos principais problemas para a extracción léxica bilingüe automática a partir dun corpus paralelo das características do TECTRA son as asimetrías de tradución. Estas asimetrías supoñen correspondencias de tradución non biunívocas e alteracións na orde dos segmentos traducidos. No Corpus TECTRA de textos literarios inglés-galego aliñado a nivel de oración que forma parte do Corpus CLUVI o máis común é que a cada frase do texto orixinal lle corresponda unha única frase no texto traducido (aliñamento 1:1). Porén, abundan os casos nos que unha frase orixinal non é traducida (1:0), nos que a unha frase do orixinal lle corresponde na tradución a metade dunha frase (1:1/2) ou máis dunha frase (1:2, 1:3, ...), ou mesmo nos que unha frase na tradución non ten correspondencia no orixinal (0:1). Así mesmo, a tradución pode implicar alteracións na orde orixinal, isto é, desprazamentos de frases enteiras ou movementos de fragmentos de frases do orixinal a outras frases na

¹ A investigación sobre o Corpus CLUVI está financiada polo Ministerio de Ciencia y Tecnología (MCYT) e o Fondo Europeo de Desenvolvemento Rexional (FEDER), dentro do proxecto “Procesamiento lingüístico-computacional del Corpus Lingüístico de la Universidad de Vigo (CLUVI)” (ref. BFF2002-01385), cofinanciado pola Dirección Xeral de I+D da Xunta de Galicia e pola Universidade de Vigo. Máis información en <http://webs.uvigo.es/sli>.

² Véxase neste mesmo volume o artigo de Xavier Gómez Guinovart e Ánxeles Torres Padín, e Gómez Guinovart e Sacau Fontenla (2004a) para unha descrición xeral do proxecto.

tradución. Todas estas asimetrías inciden negativamente na precisión da extracción automática de equivalencias léxicas bilingües, debido a que o establecemento automático das equivalencias candidatas se basea na aparición simultánea dos elementos léxicos bilingües candidatos en oracións entre as que se identificara previamente una equivalencia de tradución.

No Corpus CLUVI, o sistema de codificación dos aliñamentos oracionais dos textos paralelos é o formato TMX (Translation Memory eXchange), estándar para a codificación en XML (eXtensible Markup Language) de memorias de tradución, e utiliza como unidade básica de segmentación a frase ortográfica do texto orixinal. O formato de anotación empregado no CLUVI utiliza unha versión adaptada dalgunhas das etiquetas incluídas na especificación TMX 1.4 (Savourel, 2004) para indicar as correspondencias de tradución que non son biunívocas e mais os casos de reordenamentos. Tal adaptación foi necesaria dado que a especificación TMX non ten en conta a codificación das asimetrías de tradución, xa que foi deseñada para o almacenamento e intercambio de memorias de tradución e non para a representación das equivalencias entre os segmentos nos corpus paralelos. Deste xeito, adaptáronse do TMX as etiquetas dos elementos <hi> e <ph> co obxectivo de marcar os tres tipos de asimetrías: omisións, adicións e reordenamentos.

O fenómeno da omisión dáse nos casos en que unha frase ou parte dunha frase non é traducida. Isto implica que un fragmento do texto de partida non ten correspondencia no texto de chegada. No Corpus CLUVI o elemento <hi> marca no texto de partida o elemento que se omite no texto de chegada mediante un atributo *type* co valor de “supr”. Por exemplo, as frases aliñadas inglés-galego de (1) serían anotadas no CLUVI como (2) (onde, seguindo as convencións do TMX, *tu* equivale a *translation unit* ou unidade de tradución, *tuv* a *translation unit variant* ou variante da unidade de tradución, e *seg* a segmento):

(1) [en] ‘Hello’, I said.
[gl] -Ola.

(2) <tu> <tuv xml:lang=”en”> <seg>’Hello’, <hi type=”supr”>
I said.</hi></seg> </tuv> <tuv xml:lang=”gl”>
<seg>-Ola.</seg> </tuv> </tu>

No caso da adición, insírese un fragmento no texto de chegada que non ten correspondencia no texto de partida. A adición codifícase tamén co elemento <hi> que indica o segmento inserido na tradución, e distínguese da codificación das omisións por medio do atributo *type*, que neste caso ten o valor de “incl”. Se o fragmento engadido é parte dunha frase, incorpórase á unidade de tradución en que está inserido. Pola contra, cando o fragmento inserido é unha oración ou secuencia de oracións engádese quer á unidade de

tradución anterior, quer á posterior, dependendo do contexto. A continuación amósase un exemplo do uso desta etiqueta:

- (3) [en] ‘Hello.’
[gl] -Ola - dixen.
- (4) <tu> <tuv xml:lang=”en”> <seg>’Hello.’</seg> </tuv>
<tuv xml:lang=”gl”> <seg>-Ola <hi type=”incl”>- dixen.</hi>
</tuv> </tu>

Por último, o reordenamento implica un cambio na posición dos elementos da tradución con respecto ó texto orixinal. Pode ocorrer que se despracen frases enteiras, ou que se dean movementos de fragmentos de frases do orixinal a outras frases na tradución. Estes movementos son reordenados no texto traducido para que frases que son tradución unha da outra se atopen na mesma unidade de tradución e facilitar deste xeito a extracción léxica bilingüe. Para a codificación dos reordenamentos combínanse dous elementos: <hi> e <ph>. Desta forma, anotamos o elemento movido, xa sexa un fragmento ou unha oración enteira, mediante un elemento <hi> que inclúe dous tipos de atributos: un *type* con valor de “reord”, e un *x* con valor numérico que actúa como un índice. Por outra banda, utilízase unha etiqueta baleira <ph> para indicar no texto traducido o lugar que ocupaba orixinariamente o elemento desprazado, mediante un atributo *x* que indica a relación entre o elemento desprazado e o lugar orixinario dese elemento e que comparte valor co índice codificado no elemento <hi> do segmento movido. Co obxectivo de evitar incoherencias entre as distintas persoas que participan na codificación dos aliñamentos no Corpus CLUVI, adoptouse o criterio de que os segmentos reordenados na codificación do texto meta sempre sexan desprazados en dirección ó inicio do texto, o que ten como resultado a inexistencia de secuencias do tipo de (5), xa que a secuencia de elementos é sempre como a de (6).

- (5) [...] <ph x=”n”/> [...] <hi type=”reord” x=”n”>elemento reordenado</hi> [...]
- (6) [...] <hi type=”reord” x=”n”>elemento reordenado</hi> [...] <ph x=”n”/> [...]

Velaquí un exemplo de anotación dos reordenamentos no CLUVI:

- (7) [en] ‘The front door!’ she said in this loud whisper. ‘It’s them!’
[gl] -A porta de fóra. ¡Son eles! –murmurou bastante alto.

(8) <tu> <tuv xml:lang="en"> <seg>'The front door!' she said in this loud whisper.</seg> </tuv> <tuv xml:lang="gl"> <seg>-A porta de fóra.<hi type="reord" x="1">- murmurou bastante alto.</hi></seg> </tuv> </tu> <tu> <tuv xml:lang="en"> <seg>It's them.</seg> </tuv> <tuv xml:lang="gl"> <seg>¡Son eles! <ph x="1"/> </seg> </tuv> </tu>

Se houber reordenamentos adicionais estes serían codificados consecutivamente cos atributos <x="2">, <x="3">, ..., <x="n">, como se amosa a seguir:

(9) [en]'Leave him alone, hey' Sunny said. 'C'mon, hey. We got the dough he owes us. Let's go.'
[gl] -Déixao. Imos logo. Xa témo-lo que nos debe -dicía Sunny.

(10) <tu> <tuv xml:lang="en"> <seg>'Leave him alone, hey' Sunny said.</seg> </tuv> <tuv xml:lang="gl"> <seg>-Déixao. <hi type="reord" x="1">- dicía Sunny.</hi></seg> </tuv> </tu> <tu> <tuv xml:lang="en"> <seg><hi type="supr">'C'mon, hey.</hi></seg> </tuv> <tu xml:lang="gl"> <seg/> </tuv> </tu> <tu> <tuv xml:lang="en"> <seg>We got the dough he owes us.</seg> </tuv> <tuv xml:lang="gl"> <seg><hi type="reord" x="2">Xa témo-lo que nos debe <ph x="1"/></hi></seg> </tuv> </tu> <tu> <tuv xml:lang="en"> <seg>Let's go.</seg> </tuv> <tuv xml:lang="gl"> <seg>Imos logo.<ph x="2"/></seg> </tuv> </tu>

3. Predición do corpus

Na fase de preedición do corpus, posterior ó seu aliñamento e anotación, e co obxectivo de mellorar os resultados da extracción léxica bilingüe automática, creamos unha versión reducida do corpus paralelo eliminando aqueles elementos que complican innecesariamente o proceso de extracción. En concreto, elimináronse desta versión do corpus paralelo os segmentos de texto marcados como omisións ou adicións, posto que indican unidades sen correspondencia de tradución; os signos de puntuación, excluindo os guións de unión de palabras compostas; os díxitos; e, finalmente, certas palabras gramaticais cun alto índice de frecuencia.

A elección dos elementos gramaticais suprimidos na preedición do corpus é dependente da lingua. Así, para a lingua inglesa foron eliminados os determinantes (*the, a, an*), pronomes persoais (*I, you, he, she, it, we, you, they, me, you, him, her, you*), posesivos (*my, his, her*), demostrativos (*this, that*), conxuncións (*and, but, if, or*), preposicións (*to, of, in, at, on, with, out, around, about*), partículas negativas (*no, not*), pronomes indefinidos (*all*), verbos auxiliares (*do, does, did, is, are, was, were, has, had*) e a marca de xenitivo saxón.

Por outra banda, para o galego elimináronse artigos (*o, a, os, as*), indefinidos (*un, uns, unha, unhas*), pronomes persoais tónicos ou átonos (*eu, ti, el, ela, nós, vós, eles, elas, me, se, nos*), posesivos (*meu, meus, seu, seus*), preposicións (*a, con, de, en, para, por*), contraccións de preposición con artigo (*ó, ó, á, ós, ós, ás, co, coa, cos, coas, do, da, dos, das, no, na, nos, nas, polo, pola, polos, polas*), conxuncións (*que, e, se, nin, ou, pero*), verbos de tipo auxiliar (*é, era*) e partículas negativas (*non*).

4. Extracción léxica bilingüe automática

O problema central da extracción automática de léxico bilingüe consiste en converter un corpus paralelo anotado cos aliñamentos a nivel de oración (isto é, coas equivalencias oracionais de tradución) nun corpus etiquetado paralelo cos aliñamentos a nivel de palabra (isto é, coas equivalencias léxicas de tradución). Para conseguir este obxectivo, existen diversos algoritmos baseados principalmente en medidas estatísticas relacionadas coa asociación mutua ou coa coaparición dos elementos léxicos nas frases bilingües aliñadas (Och e Ney, 2003). Todos estes algoritmos presentan unha marxe de erro considerable nos resultados (Tiedemann, 2003) por mor da natureza intrinsecamente “non literal” da tradución e doutras dificultades relacionadas coas características dos corpóra, como a distancia lingüística entre as linguas implicadas, o tipo de textos ou o estilo da tradución. Para tentar superar as limitacións da extracción léxica baseada unicamente nos aliñamentos oracionais, codificamos no corpus paralelo a información tradutolóxica sobre asimetrías de tradución (aliñamentos non biunívocos e alteracións de orde na tradución), e preeditamos o corpus mediante a eliminación de diversos elementos que posúen unha incidencia directa nos erros da extracción (segmentos de texto marcados como omisións ou adicións, signos de puntuación, díxitos e palabras gramaticais cun alto índice de frecuencia), tal como se explica nos anteriores apartados.

A partir da versión preeditada do corpus paralelo, realizouse a extracción léxica bilingüe automática utilizando como ferramenta o programa de aliñamento léxico NATools (Simões e Almeida, 2003), que á súa vez aplica unha versión mellorada do algoritmo de Twente (Hiemstra, 1998). Este programa calcula o índice de correlación entre as coaparicións dos elementos léxicos nas oracións bilingües aliñadas e ofrece como saída da extracción un dicionario probabilístico inglés-galego consistente nunha lista bilingüe de todas as palabras distintas que aparecen nos textos en inglés do corpus, cada unha delas acompañada da súa frecuencia absoluta no corpus e de ata oito palabras en galego consideradas polo aliñador como traducións máis probables. Para cada palabra galega do léxico bilingüe xerado indícase un índice estimativo da correlación entre a súa presenza nunha frase e a presenza da palabra inglesa orixinal na frase aliñada correspondente, é dicir, un estimativo da probabilidade de coaparición dos dous elementos léxicos (o inglés e o galego) nunha mesma unidade oracional de tradución. O resultado en bruto da extracción levada a cabo polo programa NATools pódese ver nos seguintes tres exemplos:

- (11) windows_15 ->
fiestras_0.84175086,
cristais_0.07912458,
garaxe_0.07912458
- (12) longing_3 ->
morriña_0.36656892,
señardade_0.15835778,
francia_0.15835778,
formara_0.15835778,
período_0.15835778
- (13) bed_96 ->
cama_0.83687806,
(null)_0.04077505,
leito_0.03240258,
deitar_0.02170320,
entre_0.01576635,
dei_0.01096033,
dormir_0.01087335,
sentárase_0.01054715

Por último, e co fin de mellorar a calidade dos resultados do programa, elaboramos un “filtro de fiabilidade” para eliminar do dicionario bilingüe probabilístico xerado os candidatos de tradución menos fiables. Os estatísticos que se comprobaban automaticamente na peneira do dicionario posterior á extracción léxica son a frecuencia absoluta do lema e a probabilidade da súa tradución máis probable. O valor concreto destes dous estatísticos é un heurístico calculado a partir da avaliación dos resultados en bruto do programa.

A precisión dos resultados da extracción foi avaliada tomando como referencia as traducións correctas ou parcialmente correctas que o aliñador NATools ofrece como primeira ou segunda opción, entendendo como parcialmente correctas aquelas traducións que formarían parte dunha expresión pluriléxica (locución, perífrase, etc.), como amosa o exemplo (14), onde *again* pode ser traducido por “de novo”, “outra vez”, “volvín/volveu/volve a”, etc.

- (14) again_182 ->
novo_0.47650307,
outra_0.35298964,
volvín_0.04795518,
volveu_0.04691147,
repetiu_0.01373287,
volve_0.00785520,

estábame_0.00679777,
virou_0.00560301

As conclusións da avaliación indican que, como regra xeral, o mellor criterio de selección para a xeración de dicionarios a partir da extracción léxica automática é un filtro que combina a frecuencia absoluta do lema (superior a 4) coa probabilidade da súa tradución máis probable (maior ou igual que 0,3, pero diferente de 0,5). Aplicando este criterio, que combina precisión e cobertura, a fiabilidade das entradas xeradas alcanza o 91,4% (co 54,7% de cobertura) (Gómez Guinovart e Sacau Fontenla, 2004b).

5. Fase de postedición

O dicionario probabilístico resultante da aplicación do filtro de fiabilidade á extracción léxica automática ten que ser editado manualmente co obxectivo de mellorar a súa precisión, eliminando as traducións erróneas que pasaran o primeiro filtrado automático, e engadindo correspondencias correctas documentadas no CLUVI, pero que non aparecen no dicionario xerado ben por non formar parte do conxunto de traducións elixido (T1 e T2), ben por seren palabras gramaticais frecuentes eliminadas no proceso de preedición do corpus. Nesta fase de postedición do dicionario, engadíronse as categorías gramaticais correspondentes á palabra de orixe, así como un exemplo para cada tradución coa súa referencia tirada do CLUVI. A primeira versión do Dicionario CLIG recolle un total de 5.324 entradas e 7.998 traducións e está dispoñible na web desde maio de 2005 no enderezo <http://sli.uvigo.es/CLIG>.

O Dicionario CLIG está almacenado nun formato interno codificado en XML, de acordo coa seguinte definición de tipo de documento (DTD):

```
(15) <!ELEMENT clig (entrada+)>
      <!ELEMENT entrada (lema, super_cat+)>
      <!ELEMENT lema (#PCDATA)>
      <!ELEMENT super_cat (categoria, acepcion+)>
      <!ELEMENT categoria (#PCDATA)>
      <!ELEMENT acepcion (plurilex?, traduccion, exemplo)>
      <!ELEMENT traduccion (#PCDATA)>
      <!ELEMENT plurilex (#PCDATA)>
      <!ELEMENT exemplo (en, gl, fonte)>
      <!ELEMENT en (#PCDATA)>
      <!ELEMENT gl (#PCDATA)>
      <!ELEMENT fonte (#PCDATA)>
```

Consonte con esta definición, cada entrada do dicionario inclúe ademais do lema en inglés un conxunto de informacións traditolóxicas agrupadas en función das posibles categorías gramaticais do lema. Cada un destes

conxuntos (denominados *super_cat* na DTD) pode conter unha ou máis acepcións, dependendo da polisemia de cada lema en cada categoría gramatical. A información agrupada en cada acepción inclúe a tradución en galego, un exemplo de uso documentado no CLUVI e, opcionalmente, a expresión plurilexémática da que forma parte o lema cando é o caso. Por último, cada exemplo consta dun fragmento textual do Corpus TECTRA en inglés, a súa tradución ó galego, e a referencia da obra en que se documenta o exemplo. Deste xeito, cada entrada do dicionario pode incluír unha ou máis categorías gramaticais con unha ou máis traducións, e é codificada internamente como se ilustra a seguir mediante un exemplo:

```
(16) <entrada>
      <lema>peal</lema>
      <super_cat>
      <categoria>intransitive verb</categoria>
      <acepcion>
      <traducion>repinicar</traducion>
      <exemplo> <en>The city is shaken with the firing of shells; the bells
of the cathedral clash and @peal#.</en> <gl>A cidade é sacudida
polos disparos de proxeccións; as campás da catedral aboucan e @repinican#.</gl> <fonte>GAL (619)</fonte> </exemplo>
      </acepcion>
      </super_cat>
      <super_cat>
      <categoria>noun</categoria>
      <acepcion>
      <traducion>estrondo</traducion>
      <exemplo> <en>As they ascended, Rip every now and then heard
long rolling @peals#, like distant thunder, that seemed to issue out of
a deep ravine, or rather cleft, between lofty rocks, toward which their
rugged path conducted.</en> <gl>A medida que fan ascendendo, Rip
sentía cada pouco tempo uns longos @estrondos#, coma tronos na
distancia, que parecían vir dun profundo desfiladeiro, ou máis ben
dunha greta entre rochas elevadas cara ás que conducía aquel camiño
esgrevio.</gl> <fonte>RIP (79)</fonte> </exemplo>
      </acepcion>
      <acepcion>
      <plurilex>peal of laughter</plurilex>
      <traducion>gargallada</traducion>
      <exemplo> <en>This welcome ended in a soft @peal of# mirthless
```

@laughter# as Heron salaamed and then began to poke the ground with his cane.</en> <gl>Esta benvida rematou nunha @gargallada# sen ledicia mentres Heron saudaba cerimoniosamente e remexía no chan cun bastón.</gl> <fonte>RET (1599) </fonte> </exemplo>
</acepcion>
</super_cat>
</entrada>

Este formato interno pódese consultar e converter a distintos formatos de presentación de acordo cos requisitos lexicográficos precisos en cada caso. Así, na versión para a web do dicionario, o dicionario en XML é procesado mediante un programa en PHP que permite a consulta interactiva do dicionario e a presentación dinámica dos resultados xerados en HTML para a súa visualización, como se amosa nas seguintes ilustracións de uso da interfaz de consulta:

Diccionario CLUVI inglés-galego
(Corpus Lingüístico da Universidade de Vigo)


Seminario de Lingüística Informática, 2005
Universidade de Vigo

Procurar palabra en inglés:

Procurar palabra en galego:

Exemplos de buscas: [blind](#), [chance](#), [hit](#), [look](#), [take](#), [talk](#)

Versión 1.0 (2005): 5.324 entradas, 7.998 traducións

[Páxina inicial](#)
[Máis información](#)

[Páxina inicial](#)

[Consultar diccionario](#)

[Abreviaturas](#)

[Máis información](#)

☞ [pattern](#), [pause](#), [pave](#), [pavement](#), [pay](#), [peace](#), [peaceful](#), [peach](#), [peak](#), [peal](#), [peanut](#), [pear](#), [pearl](#), [peasant](#), [pebble](#), [peculiar](#), [peculiarity](#), [peculiarly](#), [peel](#)

peal

■ intransitive verb

✓ repinicar

EN *The city is shaken with the firing of shells; the bells of the cathedral clash and **peal**.*

GL *A cidade é sacudida polos disparos de proxectis; as campás da catedral aboucan e **repinican**.*

► Fonte: GAL (619)

■ noun

✓ estrondo

EN *As they ascended, Rip every now and then heard long rolling **peals**, like distant thunder, that seemed to issue out of a deep ravine, or rather cleft, between lofty rocks, toward which their rugged path conducted.*

GL *A medida que ían ascendendo, Rip sentía cada pouco tempo uns longos **estrondos**, coma tronos na distancia, que parecían vir dun profundo desfiladeiro, ou máis ben dunha greta entre rochas elevadas cara ás que conducía aquel camiño esgrevio.*

► Fonte: RIP (79)

◆ peal of laughter

✓ gargallada

EN *This welcome ended in a soft **peal of mirthless laughter** as Heron salaamed and then began to poke the ground with his cane.*

GL *Esta benvida rematou nunha **gargallada** sen ledicia mentres Heron saudaba cerimoniosamente e remexía no chan cun bastón.*

► Fonte: RET (1599)

6. Conclusións

O Diccionario CLUVI Inglés-Galego (CLIG), elaborado no Seminario de Lingüística Informática (SLI) da Universidade de Vigo, é unha obra con características propias dentro da tradición lexicográfica galega. O CLIG está baseado nun corpus representativo de textos ingleses traducidos ó galego que forma parte do Corpus Lingüístico da Universidade de Vigo (CLUVI). Todas as palabras inglesas que aparecen como lemas das entradas do CLIG están documentadas nos textos en inglés traducidos ó galego recompilados no CLUVI. Alén diso, todas as traducións galegas que se recollen no CLIG para esas palabras

son traducións reais identificadas nas versións galegas dos textos ingleses incluídas no CLUVI. Para cada tradución seleccionada, o CLIG fornece un exemplo real de uso documentado no CLUVI. A primeira versión do CLIG recolle un total de 5.324 entradas e 7.998 traducións, e está dispoñible na web no enderezo <http://sli.uvigo.es/CLIG>. As persoas interesadas en consultar máis exemplos de uso dunha tradución, poden utilizar a interfaz web ó CLUVI dispoñible no enderezo <http://sli.uvigo.es/CLUVI>. Esta utilidade permite facer buscas simples e complexas (con comodíns) de palabras illadas ou de secuencias de palabras, e observar as equivalencias plurilingües dos termos pescudados nos seus contextos de uso en traducións reais e documentadas

Neste artigo presentamos o proceso que seguimos para a creación da versión 1.0 do CLIG (2005), desde o Corpus CLUVI ata o resultado final do dicionario posto a disposición do público na rede. Polas súas dimensións reducidas, en canto ó número de lemas e á cantidade de traducións, esta primeira versión do dicionario está moi limitada como ferramenta de consulta na tradución profesional. Con todo, esperamos que a súa presentación e divulgación resulte de utilidade desde o principio, tanto polas características innovadoras da súa concepción e deseño coma pola ausencia dun dicionario inglés-galego válido para o uso profesional no panorama de lexicografía galega dos nosos días. O traballo do SLI no CLIG a partir deste momento hase de centrar na revisión e ampliación das entradas e equivalencias do dicionario, ó tempo que se melloira e amplía a sección de córpora paralelos inglés-galego do Corpus CLUVI que supón a base empírica de coñecemento léxico en que se alicerza o dicionario.

BIBLIOGRAFÍA

- BROWN, R.D., J.G. CARBONELL e Y. YANG. (2000). “Automatic dictionary extraction for cross-Language Information Retrieval”. En J. VÉRONIS (ed.), *Parallel Text Processing: Alignment and Use of Translation Corpora*. Kluwer, Dordrecht, p. 275-298.
- GÓMEZ GUINOVAR, X. e E. SACAU FONTENLA. (2004a). “Parallel corpora for the Galician language: building and processing of the CLUVI (Linguistic Corpus of the University of Vigo)”. En LINO et al. (ed.), *Proceedings of the 4th International Conference on Language Resources and Evaluation*, p. 1179-1182.
- GÓMEZ GUINOVAR, X. e E. SACAU FONTENLA. (2004b). “Métodos de optimización de la extracción de léxico bilingüe a partir de corpus paralelos”. *Procesamiento del Lenguaje Natural*, 33, p. 133-140.
- GÓMEZ GUINOVAR, X. (coord.), SACAU FONTENLA, E., TORRES PADÍN, A., DÍAZ RODRÍGUEZ, E. e ÁLVAREZ LUGRÍS, A. (2005). *Diccionario CLUVI inglés-galego, versión 1.0*. Seminario de Lingüística Informática, Universidade de Vigo. [<http://sli.uvigo.es/CLIG/>]

- HIEMSTRA, D. (1998). "Multilingual Domain Modeling in Twenty-One. Automatic Creation of a Bi-directional Translation Lexicon from a Parallel Corpus". En *Proceedings of the 8th CLIN Meeting*, pp. 41-58.
- OCH, F.J. e N. HERMANN. (2000). "Improved Statistical Alignment Models". *Proceedings of the 38th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*, pp. 440-447.
- OCH, F.J. e H. NEY. (2003). "A Systematic Comparison of Various Statistical Alignment Models". *Computational Linguistics*, 29(1), pp. 19-51.
- SAVOUREL, Y. (ed.) (2004). *TMX 1.4b Specification*. Localisation Industry Standards Association. [<http://www.lisa.org/tmx/tmx.htm>]
- SIMÕES, A.M. e J.J. ALMEIDA. (2003). "NATools: A Statistical Word Aligner Workbench". *Procesamiento del Lenguaje Natural*, 31, pp. 217-224.
- TIEDEMANN, J. (2003). *Recycling Translations - Extraction of Lexical Data from Parallel Corpora and their Application in Natural Language Processing*. Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala.
- TURCATO, D. e F. POPOWICH. (2001). "What is Example-Based Machine Translation?". En *Proceedings of the Workshop on Example-Based Machine Translation (MT Summit VIII)*.
- VINTAR, Š. (2001). "Using Parallel Corpora for Translation-oriented Term Extraction". *Babel Journal*, 47(2), pp. 121-132.

ORTOGRAFÍA TÉCNICA NOS TEXTOS FRANCESES (III): OS SÍMBOLOS (PRIMEIRA PARTE)¹

José Yuste Frías
Universidade de Vigo

Nos dous artigos anteriores a este (V. Yuste Frías, 1999 e 2001a) xa se comentou que os coñecementos básicos sobre ortografía técnica dos estudantes que chegan á licenciatura de Tradución e Interpretación brillan pola súa ausencia. Ante tales carencias da máis elemental cultura ortotipográfica empezouse a impartir no curso académico 2004-2005 na Universidade de Vigo unha materia que decidimos denominar *Ortotipografía para tradutores*. Trátase dunha materia prevista no novo plano de estudos da licenciatura en Tradución e Interpretación de Vigo co gallo de chamar a atención do alumnado de tradución sobre a extrema diversidade das formas de escritura que o mercado da tradución deste século XXI pon á nosa disposición. As necesidades ortotipográficas específicas para un encargo de tradución impreso ou en pantalla son múltiples. O contexto sociocultural de cada lingua modifica enormemente o sentido dos distintos usos ortográficos e tipográficos da mesma: a linguas diferentes, normas ortográficas e códigos tipográficos diferentes. Por conseguinte, o obxectivo primordial desta nova materia é asimilar á perfección e aplicar da forma máis correcta posible as distintas normas elementais da ortografía técnica das respectivas linguas A e B do alumnado. Todo iso con vistas a formar o mellor redactor posible que sempre debe ser todo tradutor.

1. Escritura braquigráfica e tradución

Como o seu propio nome indica, a braquigrafía consiste en «grafar», escribir, do xeito máis «breve» posible. É dicir, a braquigrafía é a arte, para uns, a teima, para outros, de abreviar as palabras e os sintagmas. Dunha necesidade de encriptación militar da mensaxe pasou a ser a estrela das pasarelas redactoras de case todas as especialidades científicas e técnicas, organismos nacionais e internacionais, organizacións e comités varios. Non hai redacción de texto especializado que non use formas abreviadas a prol dunha suposta comunicación máis rápida, fluída, breve, precisa e experta. Dun tempo para acó, o tradutor atópase diariamente con graves dificultades para ler, interpretar e traducir escrituras braquigráficas presentes non só nas linguaxes especializadas.

¹ A tradución entre o español e o galego deste artigo foi realizada coa axuda do programa de tradución automática *APERITUM es/gl*, desenvolvido polo Seminario de Lingüística Informática da Universidade de Vigo <<http://webs.uvigo.es/sli/>>, e logo revisada polo propio autor.

En la actualidad, las formas abreviativas han sufrido una mutación importante, especialmente desde los inicios del siglo xx. [...] Por ejemplo, los símbolos usados en ciencias y técnicas, las siglas en todo tipo de publicaciones (especialmente en las periódicas, y sobre todo en las diarias), los signos y señales, etcétera, son como guiños crípticos con los que el usuario del lenguaje se tropieza en cualquier lugar público o privado. Se han generalizado fórmulas nuevas, como los acrónimos, siglónimos y abreviamientos, puestos en circulación por los especialistas en ciencias y técnicas y también por los usuarios no especializados. (Martínez de Sousa, 2004: 211)

A maldita e constante aceleración histórica que vivimos neste novo milenio estase convertendo a miúdo no único parámetro de calidade, co conseguinte risco de non ser conscientes da inevitable superficialidade en que pode caer o tradutor á hora de escribir correctamente as súas traducións das formas braquigráficas de escritura que le e interpreta. Toda présa é inimiga da perfección! As novas tecnoloxías crearon un espazo de sobredimensión cultural que implica escrituras aceleradas demasiado preocupadas por uniformar e homoxeneizar as diferenzas culturais en aras dunha política de suposta comunicación universal. Unha comunicación universal que, por exemplo, pretende que levantemos todos ó unísono o polgar para comunicar a confirmación, aprobación, triunfo ou éxito cunha única imaxe simbólica porque se segue crendo que os xestos simbólicos son universais. Nada máis falso e afastado dunha lectura, interpretación e tradución das distintas simboloxías manuais presentes nos xestos de cada cultura (Cf. Yuste Frías, 1998b). O símbolo, propiamente falando, non é nin moito menos universal, como poidan pretender moitas multinacionais publicitarias, senón que cada cultura vive as súas propias simboloxías nun tempo e un espazo dados. O mercado real da tradución profesional do século XXI, situado neste contexto sociolóxico e histórico de sobredimensión cultural, demanda tradutores con novas e tecnolóxicas estruturas de adquisición de coñecemento non só para traducir máis e mellor o multiculturalismo imperante senón tamén, e sobre todo, para expresalo nunha pulcra e correcta redacción tradutora dos símbolos utilizados en todos os tipos de escritura nos que se quere expresar a maior e máis rica información posible no menor espazo posible. Cando se fala de símbolos en tradución resulta imprescindible para o tradutor saber diferenciar claramente dous tipos de símbolos diferentes empregados en dous tipos de comunicación totalmente opostos: por unha banda, os símbolos da escritura poética, onde a imaxinación é rafiña, e, por outra, os símbolos da escritura braquigráfica científica e técnica, onde impera a razón.

2. Símbolo e imaxe en tradución de textos non científicos nin técnicos

Na tradución de textos non científicos nin técnicos, a imaxinación simbólica resulta ser esencial xa que sen ela non é posible a tradución dos imaxinarios presentes neses textos e expresados a través do símbolo e da imaxe (Cf. Yuste Frías, 2001b).

O símbolo está presente en todos os campos da vida intelectual, social, política, moral e relixiosa. O símbolo conquistou numerosos espazos do noso universo cultural pero reina aínda unha enorme confusión terminolóxica e conceptual sobre a súa natureza e a súa función. Así, por exemplo, adóitase seguir confundindo demasiado a miúdo *signo* e *símbolo*. O símbolo por antonomasia, o símbolo «poético», non é un tipo de signo máis. Signo e símbolo teñen grandes diferenzas. Destaquemos aquí quizais a máis importante, a de que o símbolo nunca é arbitrario, senón que existe unha profunda motivación en unir o simbolizante e o simbolizado; motivación totalmente ausente na unión dun significante e un significado. Porque o símbolo é sempre motivado, non debe confundirse xamais co signo (Cf. Yuste Frías, 1998a). Ben é certo que grandes lingüistas como Tzvetan Todorov (1977) englobaron símbolo e signo na categoría semiótica e xenérica da evocación porque os dous posúen a mesma intención de significar. Pero opoñendo as palabras ós outros signos, que chama símbolos, e rexeitando opoñer o símbolo ó signo, Tzvetan Todorov elabora unha tipoloxía moi particular do signo que se opón frontalmente a moitas investigacións cuxos resultados lle confiren ó símbolo unha certa superioridade fronte ó signo. Un símbolo nunca significa algo único e predeterminado, senón que concentra e fai converxer múltiples relacións de significado. É á vez algo que acumula e concentra significados, unha especie de catalizador analóxico da intuición que nunca define, senón que suxire múltiples, polivalentes e ata contraditorios sentidos. No universo do símbolo, suxerir é máis importante que dicir, sentir máis importante que comprender e evocar máis importante que probar. Como moi ben expresa Umberto Eco (1988: 69) o símbolo, ou o que el chama o símbolo «poético», é o efecto de toda unha complexa estratexia textual. Todo signo, lingüístico (unha palabra, unha frase) ou non (unha imaxe, un sinal), pode adquirir valor de símbolo nun texto determinado. O símbolo poético debe ser estudado no marco xeral dunha teoría moito máis paralingüística que lingüística do texto xa que o símbolo nos textos non se expresa –non se traduce– só mediante palabras, senón tamén a través de imaxes, obxectos, xestos, rituais, crenzas e comportamentos máis propios da comunicación non verbal que da puramente verbal. Non esquezamos que os tradutores non traducimos linguas senón textos e cando o facemos lemos eses textos do xeito máis profundo posible para non deixar escapar indicio ningún de comunicación indirecta transmitida por un determinado símbolo dunha cultura determinada.

Agora ben, no mercado actual da tradución non só se traducen textos, senón tamén hipertextos ou hiperdocumentos. Coa aparición do hipertexto, a

dimensión icónica do texto xunto con todo o seu aspecto visual resultan ser parámetros esenciais que condicionan non só a propia forma e substancia da nova textualidade, senón tamén, e sobre todo, a lectura e reescritura do texto dixital (Yuste Frías, 2001c: 850). Os «novos» textos veñen caracterizados pola súa hibridación verbo-icónica: unidades de tradución verbo-icónicas cada día máis complexas, onde a copresenza de texto e imaxe se realiza mediante transposición, colocación, unión ou fusión, son cada vez máis numerosas nas producións hipertextuais. Texto e imaxe aparecen en estreita relación coordinada (nunca «subordinada») conformando unha unidade verbo-icónica indivisible nada arbitraria, senón perfectamente motivada: a parte verbal aparece completamente integrada en dispositivos icónicos, secuencias animadas, bandas sonoras e demais funcións informáticas que a animan, a ocultan ou a borran segundo as necesidades. En definitiva, o «novo» texto que ten que traducir o (tele)tradutor do século XXI é considerado e traballado como un auténtico material visual onde a dimensión icónica o é todo, ata o punto de que logra transformar o puramente visible en lexible outorgándolle a todo o non verbal (símbolo, imaxe, icona, marca, sinal ou gráfico) un papel primordial na comunicación escrita da era dixital.

Il n'est que de se promener sur le Web [...] pour constater que la part du visuel y est de plus en plus importante. On évoque volontiers à ce propos les manuscrits richement décorés du Moyen Âge. Mais alors que l'enluminure médiévale avait pour fonction d'appriivoiser à la lecture une population largement analphabète, le texte imagé que l'on trouve aujourd'hui [...] sur le Web vise plutôt à retenir l'attention incertaine et hautement volatile de lecteurs emportés dans la poursuite des signes qui exigent d'abord d'être séduits avant d'accepter de consacrer un moment à un document quelconque. (Vandendorpe, 1999: 153)

A nova materia prima multisemiótica do tradutor do século XXI non é puramente verbal, senón que vén constituída por unha serie de unidades verbo-icónicas cuxa lectura, interpretación e tradución require unha especial formación. Unir palabras e imaxes foi, desde sempre, a técnica máis frecuentemente utilizada para as actividades simbólicas cuxas producións resultan ser hoxe en día auténticas creacións artísticas. Ante as novas perspectivas do actual mercado dixital da tradución, imponse a necesidade apremante de dedicar moitos máis créditos ós aspectos multisemióticos da tradución na licenciatura de Tradución e Interpretación.

La traduction va-t-elle appartenir de moins en moins aux traducteurs parce qu'elle dépasse de plus en plus la seule problématique langagière[?] D'ailleurs plutôt que de textes (trop centrés sur le

verbal), on est amené à réaliser des documents, à travailler sur des matériaux multisémiotiques. [...] les technologies de l'information et de la communication [...] nous amènent à repenser les rapports [...] entre texte et autres systèmes sémiotiques (notamment le visuel) ; elles nous obligent à redéfinir les normes de l'acceptabilité de l'écrit. Ces bouleversements sont à la fois causes et effets de l'éclatement du concept de traduction, des métamorphoses des profils des traducteurs, des interrogations sur la formation initiale et continue des traducteurs.(Gambier, 2000 : [en rede])

A linguaxe verbal está empezando ter un papel secundario fronte á imaxe nas producións de sentido. Asistimos todos os días no mercado profesional da tradución a un renovado interese pola imaxe. O uso dunha retórica visual repleta de símbolos e imaxes para comunicar sentido independentemente dos sistemas de escritura tradicionais é un fenómeno global froito da revolución dixital. Os encargos do mercado dixital de hoxe sitúan ó tradutor cada día máis fronte á pantalla que fronte ó papel. E todos sabemos que na pantalla a imaxe lle dá mil voltas á palabra. En definitiva, a imaxe está conquistando un lugar privilexiado dentro da comunicación escrita.

Pour compenser l'immatérialité du texte qui défile à l'écran, on voit se mettre en place une rhétorique visuelle de plus en plus riche en matière d'icônes et de jeu sur la couleur [...] Depuis déjà plusieurs dizaines d'années (...) l'image n'est plus conçue comme une simple illustration, mais comme un document qui remplace de longs développements de type analytique : le livre illustré et la bande dessinée ont quitté le marché des enfants pour s'adresser à une clientèle de plus en plus large et sophistiquée. (Vandendorpe, 1999: 250)

Ultimamente xorden a mancheas os cursos, congresos, seminarios e mestrías varias sobre tradución multimedia ou tradución audiovisual. ¿Cantos créditos se dedican nos mesmos á lectura, interpretación e tradución do símbolo e da imaxe? Non se pode traducir ningunha unidade icónica ou verboicónica se previamente non se soubo ler e interpretar as estruturas simbólicas do imaxinario que vehicula implícita ou explicitamente.

3. Os símbolos na tradución de textos científicos e técnicos

Os símbolos da escritura braquigráfica científica e técnica non son abreviaturas, propiamente falando, senón abreviacións que se escriben dun xeito fixo e invariable cunha grafía única, válida para todas as linguas do mundo, sen admisión de morfema de plural e sempre sen punto abreviativo ningún. O que hai que destacar como principal diferenza dos símbolos científicos e téc-

nicos fronte ó símbolo «poético» anteriormente comentado, é o seu único e moi determinado valor interpretativo internacional co gallo de favorecer, simplificar e asegurar o intercambio global de información científica e técnica. A necesidade dunha comunicación universal que rompa as distintas barreiras lingüísticas fai que os símbolos científicos e técnicos deban ser sempre perfectamente unívocos e non admitan ningunha interpretación diferente á fixada internacionalmente. Algo totalmente contrario á esencia do símbolo utilizado en textos non científicos nin técnicos. Por outra banda, moitos tipos de abreviacións utilizadas para formar os símbolos científicos e técnicos resultan ser formacións braquigráficas algo artificiais nalgúns casos. Artificialidade que nunca pode atoparse na profunda motivación que orixina a creación do símbolo «poético» ou símbolo propiamente falando. Así pois, e para o caso exclusivo dos textos científicos e técnicos «entendemos por *símbolo* «la letra o conjunto de letras con que, sobre todo en escritos de ciencias y técnicas, se representan una palabra o un sintagma» (Martínez de Sousa, 2004: 230).

Polo tanto, non resulta correcto chamarlles símbolos a aquelas abreviacións utilizadas na ciencia e na técnica en cuxa formación gráfica entra a formar parte non unha ou máis letras, maiúsculas ou minúsculas, senón un signo. Son signos e non símbolos todos aqueles elementos que, convencional e arbitrariamente, «representan algo distinto de si mismos» (Martínez de Sousa, 2004: 235). Así, por exemplo, son signos non abreviativos todos os signos de puntuación e son signos abreviativos as cifras da numeración arábiga, da numeración romana, os operadores matemáticos ou ben signos tales como o signo & e o signo @.

Llamamos *signo* a un elemento de un sistema visual de comunicación que, por convención representa algo generalmente distinto de sí mismo. El lenguaje escrito es un sistema de signos; así, son signos cada una de las letras, las figuras de los números, etcétera. Interviene, sin embargo, otras figuras, distintas de las anteriores, a las que propiamente se conoce con el nombre de *signos*. Los usan muchas ciencias y técnicas, como, por ejemplo, la escritura, la música, la botánica, la meteorología, las matemáticas, etcétera. (Martínez de Sousa, 2004: 339)

Insistimos: os símbolos científicos e técnicos creáronse para romper as barreiras lingüísticas na comunicación especializada das ciencias e as técnicas onde debe imperar a maior universalidade posible á hora de transmitir, de forma abreviada, precisa e exacta coñecementos científicos e técnicos. O tradutor de textos científicos e técnicos non só debe coñecer á perfección as significacións únicas, exactas e moi precisas de todos os símbolos empregados nos mesmos, senón tamén a grafía correcta de cada símbolo.

Por razones obvias, de lo dicho se deduce que las faltas de ortografía técnica son las más graves que pueden cometerse, por cuanto pueden influir negativamente en investigaciones y trabajos científicos y técnicos cuyos resultados pueden ser trascendentes. [...] Imagínese la importancia de utilizar apropiadamente y con acierto los símbolos químicos y del sistema internacional de unidades (SI). Cometería error [...] quien escribiera, por ejemplo, *Cp* ‘casiopeo’ en lugar de *Lu* ‘lutecio’, ya que el primero está desechado. Lo mismo puede decirse de quienes creen que para el símbolo de *kilogramos* tanto vale *Kg* como *kG*, o bien *kgs.*, *Kgs*, *Kgs.*, en lugar del verdadero, *kg* (sin *-s*, sin punto y de redondo). (Martínez de Sousa, 2004: 471-472)

Na segunda parte deste artigo pasaremos a presentar e comentar seis grandes campos de lectura, interpretación e tradución de símbolos con grafía e significación universais nos textos franceses: 3.1. Os símbolos do Sistema Internacional de Unidades (SI); 3.2. Os símbolos dos elementos químicos; 3.3. Os símbolos das unidades monetarias dos países; 3.4. Os símbolos dos nomes das linguas do mundo; 3.5. Os símbolos dos nomes dos países do mundo; 3.6. Os símbolos das constelacións do universo.

Pero queremos finalizar esta primeira parte da nosa terceira entrega sobre a ortografía técnica nos textos franceses cunha advertencia fundamental e moi concreta na escritura braquigráfica dos símbolos científicos e técnicos na lingua francesa. Á hora de utilizar símbolos científicos e técnicos nos textos franceses, sempre debe utilizarse entre a cifra e o símbolo o chamado «espazo fixo inseparable» ou o que a cultura tipográfica francesa chama *une espace insécable* e nunca o chamado «espazo normal» que en francés recibe o nome de *une espace sécable (justifiante)*. Todo iso para evitar sempre a separación dos dous elementos (cifra e símbolo) ó final de liña e atoparse un nunha liña e o outro noutra. A primeira ollada ben é certo que na maioría dos programas de tratamentos de textos o espazo fixo inseparable parece gardar a mesma anchura entre a cifra e o símbolo que o espazo normal.

une espace insécable :

72 kg

une espace sécable :

72 kg

Na tipografía dixitalizada que supón o uso dun tratamento de textos, o espazo que o tradutor pica cando preme co seu polgar a barra espazadora do seu teclado de ordenador é un espazo normal, e non un espazo fixo inseparable, co que o ordenador «xustifica» todas as liñas do texto. Onde buscar o *espace insécable*? Nun tratamento de textos como pode ser Word, un

atopa na barra de ferramentas principal un botón co signo do caldeirón ou tamén chamado «antígrafo» que consiste nun P invertido (¶). Premer nel fai aparecer ou desaparecer a visualización de todas as marcas de parágrafo e de todo tipo de espazos habidos e por haber. Se o devandito signo non se atopa na barra de ferramentas, pódese agregar colocando o rato na mesma e tras picar co botón dereito «seleccionar», co botón esquerdo, as seguintes ordes: «personalizar», «comandos», «ver», «mostrar todo». Unha vez activada a visualización, a marca de espazo normal aparece representada por un punto á media altura dos caracteres, mentres que o espazo fixo que non pode ser separado, cortado, é dicir *insécable* (do lat. *insecabilis*, de *in-* e *secare* «cortar»), aparece representado polo signo do anel (°). O *espace insécable* obtense en Word coa seguinte secuencia de comandos: Ctrl+Maiúscula+Espazo. Non inserir entre a cifra e o símbolo non xa un espazo fixo inseparable, *une espace insécable*, senón ningún tipo de espazo constitúe todo un anglicismo ortográfico non só nos textos de lingua francesa senón tamén nos textos doutras linguas románicas.

La escritura sin espacio es un anglicismo ortográfico actualmente muy divulgado, razón por la cual muchos imitan este uso impropio de la tipografía española (impropio también de la tipografía francesa). Fácilmente se advierte que la escritura *103%* mezcla en una misma unidad gráfica signos de valor distinto y de también distinta lectura: *103* (*ciento tres*) y *%* (*por ciento*). La Academia [...] dice que los signos (ella llama *símbolos* tanto al *%*, que es un signo, como a *km*, que es un símbolo) llevan un blanco de separación (es decir, un espacio) entre el número y el signo. «Sin embargo, el símbolo del porcentaje y el de los grados han fijado su uso escribiéndose sin blanco de separación respecto de la cifra a la que acompañan: *25%*, *12°*». La Academia se ha dejado conquistar por el anglicismo ortográfico... (Martínez de Sousa, 2004: 320)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DURAND, G. (1992¹¹) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. París: Dunod, 1992
- ECO, U. (1988 [1973]) *Le signe. Histoire et analyse d'un concept* (tít. orix.: *Segno*), trad. fr. de Jean-Marie KLINKENBERG. Bruxelas: Labor, 1988.
- GAMBIER, Y. (2000a) «Les défis de la formation: attentes et réalités *Training translators: expectations and reality*», Luxemburgo-Bruxelas: Service de traduction, Commission des CE, 2000. [artigo en rede]: <http://europa.eu.int/comm/translation/theory/lectures/2000_tp_gambier.pdf> (consultado o 5/12/2002).

- MARTÍNEZ DE SOUSA, J. (2004) *Ortografía y ortotipografía del español actual*. Xixón: Trea, 2004.
- TODOROV, T. (1977) *Théories du symbole*. París: Seuil, 1977.
- VANDENDORPE, Ch. (1999) *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*. París: La Découverte, 1999.
- YUSTE FRÍAS, J. (1998a) «Contenus de la traduction : signe et symbole». En ORERO, P. [ed.] *III Congrès Internacional sobre Traducció. Març 1996. Actes*, Bellaterra (Barcelona): Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1998.p. 279-289. Disponible en rede: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/JoseYusteFrias1998a.pdf>>
- _____ (1998b) «EL PULGAR LEVANTADO: un buen ejemplo de la influencia del contexto cultural en la interpretación y traducción de un gesto simbólico». En FÉLIX FERNÁNDEZ, L. e ORTEGA ARJONILLA, E. [eds.] *II Estudios sobre Traducción e Interpretación. Actas de las II Jornadas Internacionales de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga. Málaga, 17-20 de marzo de 1997*. Málaga: Universidad de Málaga y Diputación Provincial de Málaga, 1988. Tomo I, pp. 411-418. Disponible en rede: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/JoseYusteFrias1998c.pdf>>
- _____ (1999) «Ortografía técnica nos textos franceses (I): as abreviaturas». *Viceversa*, 5: 63-74, 1999. Disponible en rede: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/JoseYusteFrias%201999d.pdf>>
- _____ (2001a) «Ortografía técnica nos textos franceses (II): as siglas e os acrónimos». *Viceversa*, 6: 161-192, 2001. Disponible en rede: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/JoseYusteFrias%202001d.pdf>>
- _____ (2001b) «Lecturas de la imagen para una traducción simbólica de la imaginación». En REAL, E., JIMÉNEZ, D., PUJANTE, D. e CORTIJO, A. [eds.] *Écrire, traduire et représenter la fête. VIII Coloquio de la APF-FUE*. Valencia : Servei de Publicacions. Universitat de València, 2001. Pp. 799-812. Disponible en rede: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/JoseYusteFrias2001b.pdf>>
- _____ (2001c) «Traducir en la red: textos nuevos para nuevas traducciones». En BARR, A., MARTÍN RUANO, M. R. e TORRES DEL REY, J. [eds.] *Últimas corrientes teóricas en los estudios de traducción y sus aplicaciones*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. Pp. 848-857. Disponible en rede: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/JoseYusteFrias%202001c.pdf>>



Traduccións xustificadas

Traducir para o teatro. Ámbitos e niveis na xustificación das traducións.
Xosé Manuel Vieites

Sobre a tradución da poesía lírica. Os sonetos de Shakespeare. Música e sentido: o soneto CXXVIII.
Ramón Gutiérrez Izquierdo

A elocuencia do silencio. *As ondas* de Virxinia Wolf.
María Cuquejo

A propósito dunha tradución dos *Carmina Burana*.
José Carracedo Fraga

Tradución ó galego de *Metamorfoses* de Ovidio.
José Dobarro Posadas

TRADUCIR PARA O TEATRO. ÁMBITOS E NIVEIS NA XUSTIFICACIÓN DAS TRADUCIÓNS

Manuel F. Vieites
Instituto Politécnico de Vigo

Non quero desaproveitar a invitación, amable e xenerosa de máis, da revista *Viceversa* para que comparta cos seus lectores e lectoras algunhas cuestións que poida considerar interesantes no meu traballo, máis ben breve e circunstancial, como tradutor. Seguramente as miñas reflexións, case sempre aleatorias e involuntarias, a respecto dese labor, por outra parte apenas iniciado e no que me considero un simple neófito, pouco teña que ver con ese proceso de verdadeira investigación na acción que se me propón. Dado que no meu caso as traducións non nacen dunha encarga, moitas veces as preocupacións maiores veñen dadas por preguntas sobre as razóns do propio acto de traducir e sobre as escollas de títulos, que non sempre son doadas de facer. O que me propoño, en consecuencia, non é tanto analizar polo miúdo unha xeira de casos que exemplifican e explican dificultades e as súas solucións, canto xustificar e defender a idea da tradución como procedemento para facilitar textos necesarios a beneficiarios doados de identificar, para despois considerar algunhas cuestións específicas relativas a un campo de coñecemento como é o teatro e a un xénero literario como é a literatura dramática. Seguramente as miñas opinións se afasten bastante do que se considera “politicamente correcto”, pero creo que vai sendo hora de que neste país, e nesta cultura, empecemos a tratar os problemas na súa verdadeira raíz, esquecendo para sempre a técnica dos panos quentes ou das fregas, que non deixan de ser medidas de superficie cando hai cuestións que precisan tratamentos de maior calado. Seguramente estes apuntamentos se sitúen nas marxes do que son as cuestións fundamentais nos estudos sobre a tradución, pero son aquelas que considero máis interesantes nos puntos de encontro entre teatro e tradución, cando menos neste momento, neste país e considerando o noso sistema teatral.

Primeiro quixera comentar esa cuestión da tradución, do traslado á lingua galega dun texto escrito noutra lingua, que en determinados ambientes e círculos pasa a ser un verdadeiro problema e mesmo se chega a vivir como unha agresión. O problema vén dado pola disxuntiva entre potenciar a creación propia ou aceptar a allea, pois o número de lectores é reducido e o mercado do libro é o que é e non dá para moitas alegrías. Quizais houbera que considerar as causas do estado dese mercado do libro e considerar as variables que inciden na súa mellora ou na súa regresión, desde os hábitos lectores

ata a calidade dos produtos que poden potenciar ou eliminar eses hábitos. Sabemos, ademais, que o libro galego non compite en igualdade de condicións, polo que as estratexias deben ser aínda máis orixinais, pero sempre razoadas e razoables. Primar a produción propia, polo simple feito de estar escrita en galego, pode ser un erro de partida que acabaremos por pagar dentro de non moito tempo. Esa aposta pola produción propia prodúcese en diferentes ámbitos e desde sectores diversos, entre eles o do ensino, ás veces esquecendo que esas primeiras experiencias lectoras poden condicionar, para ben e para mal, as vivencias e a visión da lectura como actividade para o lecer e para o acceso ao coñecemento.

A recomendación de determinados libros de lectura está próxima ao disparate, o que nos trae á memoria unha opinión que segue tendo un valor considerable. O 26 de febreiro de 1926, Rafael Dieste publicaba un artigo en *El Pueblo Gallego*, titulado “Zola e Maupassant”, no que sinalaba: “O pior mal que se lle pode faguer á nosa fala é espallar a oito cousas mal escritas nela”. Un mes antes, o día 3 de xaneiro, non obstante, Dieste pedía, desde as páxinas do mesmo xornal, que se lesen as cousas escritas en galego. O que nos leva a salientar que o problema non está nas linguas senón nos autores e autoras. Está ben potenciar a produción propia, mesmo se debe entender como unha sorte de razón estratéxica para o desenvolvemento e a proxección do noso sistema literario, e partindo dunha selección que non só atenda todo aquilo que se pode considerar canónico senón moitas outras manifestacións que poden ter interese, pero todo iso hai que facelo partindo de criterios cualitativos. Claro que non sempre resulta fácil determinar o que é a calidade, e que hai que fuxir das vellas divisións como a que discriminaba entre alta cultura e cultura popular, mais en calquera caso estaremos de acordo en que se trata de buscar manifestacións que manteñan un certo relevo e significatividade na expresión e nos contidos. E nesa defensa da calidade, a crítica ten unha responsabilidade á que non pode renunciar nin debe rexeitar, e xa vai sendo hora de comezar a deixar que a crítica cumpra ese rol. Hai algúns anos o xurado do Premio Cunqueiro de Textos Dramáticos decidiu declarar deserto o premio dada a escasa calidade dos textos presentados. Pois ben, non contentos con escribir textos que non había por onde collelos, algúns autores aínda se queixaron, como se houbo que premiar, necesariamente, a súa incapacidade e a súa estulticia.

Houbo un tempo en que en Galicia se decidiu apostar decididamente pola produción propia, renunciando á literatura traducida, e hoxe podemos comprobar que o número de ausencias de títulos e autores da literatura universal é sorprendente. Ausencias que non só afectan aos lectores e lectoras que non teñen a oportunidade de ler a obra deses autores e autoras en galego, senón aos propios escritores e escritoras, pois a lectura doutras obras e doutras textualidades é un inmillorable exercicio para o potenciar a escrita creativa, pero tamén imprescindible para o oficio de traducir. Traducimos para que os lecto-

res e as lectoras se acheguen á literatura universal a través do galego, mesmo sabendo que é unha loita difícil pois eses mesmos títulos podemos atopalos en castelán.

Acaba de comezar a súa andaina a Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, un centro superior de ensinanza artística orientado á formación de especialistas nos campos da interpretación, a dirección de escena, a dramaturxia e a escrita dramática, a investigación teatral ou o deseño escénico (escenografía, iluminación, indumentaria, caracterización...)¹. Entre as áreas de coñecemento que conforman o currículo deses estudos superiores, que son equivalentes, para todos os efectos, a unha licenciatura universitaria, temos a de “Teoría e historia da literatura dramática”, presente en todas as especialidades e opcións. Esa área dá lugar a dúas disciplinas, que, pola súa vez, se concretan en materias concretas. Así, na titulación superior en “Dramaturxia e estudos teatrais”, opción contemplada na especialidade en “Dirección de escena e dramaturxia”, a disciplina *Historia da literatura dramática* estrutúrase en catro materias académicas substantivas: *Literatura dramática I, II, III e IV*. Segundo a lexislación vixente en toda España e en Galicia, o descriptor que define a finalidade e contidos da disciplina *Teoría da literatura dramática* informa de que se orienta ao estudo teórico, análise e interpretación dos elementos formais, estilísticos, estruturais e contextuais que definen o texto dramático como tal. Pola súa vez, a disciplina denominada *Historia da literatura dramática* está orientada ao estudo e interpretación da obra dramática, considerando o momento e o contexto en que foi creada e revisando os diferentes xéneros dramáticos e o seu percorrido histórico. É dicir, que tanto nun caso como no outro, os alumnos e alumnas de Arte Dramática deben ler, ao longo dos catro anos que dura a súa carreira, unha ampla selección de textos da literatura dramática universal, comezando por Esquilo e rematando por Sarah Kane. Nesa listaxe de cento cincuenta ou douscentos textos posibles hai que incluír autores e autoras galegos, claro está, pero por moito empeño que poñamos non é posible explicar historia da literatura universal desde eses textos de autores e autoras galegos.

Cómpren traducións e de pouco serve recorrer ao tópico da literatura universal traducida para o portugués, pois a maioría dos mozos e mozas que desexan estudar Arte dramática están instalados no castelán e descoñecen o portugués. Claro que se poden mudar hábitos, pero a finalidade dos estudos non é a de crear lectores en portugués nin filólogos, senón creadores teatrais e especialistas en Arte dramática, polo que cómpre orientar adecuadamente os esforzos. A experiencia informa de que eses alumnos e alumnas recorren aos textos en castelán, pois infelizmente xa o fan cando o texto orixinal co que se vai traballar está traducido para o galego e para o castelán, como tamén o fan

¹ Vieites, Manuel F. (2004). *Os estudos superiores de Arte dramática*. Vigo: Galaxia.

os estudantes de Filoloxía. O problema final radica en que ao non contar con textos suficientes en galego, haberá que recorrer aos textos en castelán, co que, aos poucos, a lingua vehicular da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia vai ser o castelán, o que significará a progresiva castelanización do teatro realizado en Galicia. Estamos diante dunha cuestión que ten máis transcendencia da que parece ter a primeira vista, pero que pode ser o detonante da progresiva desaparición dun teatro de expresión galega. Non me estenderei a respecto das estratexias que habería que poñer en marcha para potenciar ese proceso, para non dar máis ideas, pero esa posibilidade hai tempo que deixou de ser remota; hoxe resulta factible e posible e para moita xente desexable.

¿Por que, e para que, traducir? Seguramente porque a través da tradución podemos ter acceso a una serie de textos que aumentan e enriquecen o noso coñecemento. Seguindo no eido da literatura, creo que calquera estudante de letras e humanidades, de ciencias sociais ou de ciencias da conduta, pode ter interese en ler textos significativos da literatura dramática universal. Non se trata de traducir para o galego a obra de autores de expresión castelá, catalá ou portuguesa, pois o alumnado, e o profesorado, deben facer o esforzo por ler os textos nas linguas próximas, pero resulta inevitable facelo cando se trata de linguas como o francés, o inglés, o alemán, o ruso, o italiano ou o grego.

A edición de dous textos de Harold Pinter obedeceu, en boa medida, á conciencia desa necesidade, mesmo desa obriga. A tradución de *Vellos tempos* fora unha petición de Xulio Lago, director de Teatro do Atlántico, que creou naquela altura un espectáculo homónimo, mais a inclusión de *A festa de aniversario* foi un acordo ao que cheguei con Manuel Guede, director do Centro Dramático Galego, que desde o primeiro momento apoiou decididamente a iniciativa. Curiosamente a obra de Pinter apenas está traducida e editada en España, polo que a edición de *A festa de aniversario* adquire especial relevo, non tanto polo valor da tradución, senón pola posta en marcha dunha estratexia que pode dar excelentes resultados: a tradución de textos aínda inéditos en castelán.

Ese foi o camiño que seguimos na hora de imaxinar, deseñar e poñer en marcha a colección Biblioteca de Teatro, editada por Galaxia. Certamente as posibilidades de atopar títulos literarios inéditos aínda en castelán son poucas, pero aumentan se consideramos ese campo enorme que son os estudos teatrais. Pois as persoas que por unha ou outra razón estudan o feito teatral, tamén precisan de textos moi variados, desde os que se ocupan da produción de espectáculos aos que tratan da maquinaria escénica, sen esquecer disciplinas centrais como a Iluminación, a Interpretación, a Dirección de escena ou a Expresión Oral.

Pero mesmo cando imaxinamos e programamos a tradución para o galego de textos dramáticos xa traducidos en castelán, deberemos establecer estratexias que nos permitan poñer en valor o título en galego, de xeito que sexa ese, e non o outro, o volume escollido polos lectores. Unha das estratexias

básicas radica en realizar unha boa tradución, mais cando consideramos unha tradución “boa” no eido da literatura dramática non nos referimos á necesaria correspondencia entre o texto fonte e o texto meta, obxectivo que calquera titulado en Tradución e Interpretación pode alcanzar sen maior problema. A cuestión en realidade é bastante máis complexa e ten moito que ver coa oralidade do texto, coa súa dimensión fónica e prosódica, coa súa emisión virtual, pois máis alá das necesidades que poida formular un dramaturxista ou un director de escena, os simples lectores e lectoras debemos oír o texto, e todo canto oímos debe ter sentido. Para iso, o tradutor, ou a tradutora, debe posuír un amplo coñecemento da lingua meta e unhas competencias lingüísticas e comunicativas notables, por non falar das competencias expresivas, verdadeiramente determinantes. Non abonda pois co coñecemento da lingua fonte, mesmo co que pode achegar un falante nativo, senón que se precisan amplas competencias expresivas na lingua meta. Cada personaxe móvese nun rexistro, ou en varios, e cómpre analízalos con moito detemento para logo reproducir esa monotonía ou esa variedade de rexistros, de xeito que o personaxe, como acontece na literatura dramática, se manifeste e se caracterice a través do diálogo, a través do que di, e, sobre todo, por medio da maneira en que o di. Por iso, o tradutor ou tradutora de textos dramáticos debe posuír unha ampla formación tanto no eido da análise e interpretación de textos como no campo da Dramaturxia.

Vexamos un exemplo disto último. Cando traducimos *The Birthday Party*, un dos textos máis notables de Harold Pinter, tivemos que tomar moi diferentes decisións. Unha delas tiña que ver coa tradución do pronome “you”, que segundo quen o usase podía servir para establecer non só niveis de relación e interacción senón as dinámicas de poder, de submisión e dependencia, que se van conformando no texto desde o primeiro momento. A obra admite moitas interpretacións e as súas escenificacións dan conta desa diversidade, que dependen tamén do peso que cada director de escena lles dea aos diferentes personaxes, cada un deles un verdadeiro mundo, e que ademais manteñen unhas estrañas relacións de parella: Petey e Meg, Meg e Stanley, Stanley e Lulu, Meg e Lulu, Goldberg e McCann, Lulu e Goldberg, Stanley e Goldberg, Stanley e McCann... Pois ben, se realizamos unha análise da estrutura relacional do texto vemos que un dos personaxes centrais acaba por ser Goldberg, que en todo momento ten plena conciencia do rol que debe desempeñar para cumprir a tarefa que o leva á casa onde vive Stanley. Unhas veces móstrase próximo e outras distante, nun momento fai un chiste e no seguinte a súa voz semella unha ameaza mortal, ao tempo que o cumprimento da misión o vai transformando, como se pode ver na transición que se produce na súa conduta ao longo dos tres actos. En función da tradución que fagamos do pronome “you”, poderemos marcar con claridade esa proximidade (“ti”) ou esa distancia (“vostede”) que Goldberg establece cos demais, entendendo que con cada personaxe establece estratexias diferentes, pois Goldberg utiliza

o “vostede” coas persoas que sitúa ao seu mesmo nivel, ou coas que desexa evitar unha relación maior, e utiliza o “ti” coas persoas que domina e somete á súa vontade, como acontece con McCann, desde o principio, ou con Stanley cando este, derrotado, decide “poñerse nas mans” da estraña parella.

Como antes dicíamos, as estratexias son diversas e non todas se deben centrar na procura dunha boa tradución no plano lingüístico, pois tamén hai que prestar atención a eses outros ámbitos que, para nós, debe ter unha tradución para ser “boa” no plano dramático. Nesa dirección, os textos deberían ir acompañados doutros textos que faciliten a súa lectura, análise e interpretación, desde os prólogos e introducións ata as notas a rodapé, que tanta información poden ofrecer a respecto dos mundos creados pola textualidade. A xustificación xa non estaría relacionada coa textualidade e coas relacións entre os textos fonte e meta e os contextos de cada un, senón coa significación do texto no contexto da literatura dramática e nos contextos específicos de cada sistema literario, teatral, artístico ou educativo. Isto último ten especial interese para o caso que nos ocupa, pois como antes dixemos, trataríase de contar cunha listaxe mínima de cento cincuenta ou douscentos textos da literatura dramática universal, identificando claramente literaturas nacionais, épocas, movementos e autores. E nesa listaxe hai títulos imprescindibles e outros que non son estritamente necesarios. *The Birthday Party*, de Harold Pinter, é un texto inescusable, sobre todo despois de todo o que dixo e fixo Peter Hall con el. A necesidade de contar con ese número de textos esixe poñer en marcha unha colección que permita que en poucos anos poidamos contar cun número suficiente de textos para acompañar a formación dos futuros especialistas en Arte Dramática e potenciar, igualmente, a creación teatral.

Os prólogos, introducións e estudos previos, que acompañarían eses textos, nesa nova colección que andamos argallando, tamén se deben entender como xustificacións, e estamos diante dun territorio sumamente interesante no que cabe articular discursos intelixentes e útiles ao mesmo tempo. Neste territorio cabe adoptar unha posición consistente en iluminar o texto, non tanto identificando un sentido senón mostrando as diversas posibilidades de interpretar a textualidade e crear significados e sentidos, sabendo perfectamente, como reclamaba Umberto Eco, onde están os límites da nosa interpretación e do noso uso do texto, sabendo que desde a perspectiva das “teorías” da Interpretación, da Dramaturxia, da Dirección de escena ou da Escenificación os textos son sempre abertos e non hai un sentido único senón moitos. As estratexias de xustificación estarían pois en mostrar ese carácter aberto e todas as posibilidades de xerar novos sentidos e destacar determinadas secuencias significantes, de explorar diferentes secuencias de elementos de significación. Mais non estamos a falar do prólogo escrito a modo de introdución de carácter xeral, ou da que pode chegar un especialista en estudos literarios ou da tradución. Nesa colección de textos dramáticos sería interesante considerar que as xustificacións previas as fixesen esas outras voces tan

significativas que tanto nos poden dicir dun texto: un actor, unha actriz, un director de escena, un escenógrafo, unha dramaturxista, un dramaturgo..., buscando en suma persoas que xa traballaran co texto e que nos poden falar da súa experiencia, dos cursos posibles de acción a seguir e das decisións que tiveron que tomar e de todo o que deixaron polo camiño por diversas razóns, e que agora poden recuperar para os ilustrar a experiencia de lectores e lectoras.

Estamos formulando pois unha xustificación contextual, motivada por unhas determinadas necesidades que se derivan da posta en marcha de procesos de formación. No caso da serie dos que poderíamos denominar manuais, cos que se inaugura a colección Biblioteca de Teatro, cun título de Jean-Jacques Roubine traducido por Xoán Garrido Vilariño, *Introducción ás grandes teorías do teatro*, partimos de criterios similares, pois agora a nosa guía de traballo é un plan de estudos, concretamente o que fixa o Real Decreto 754/1992 de 26 de xuño que establece os contidos mínimos dos Estudos Superiores de Arte Dramática. Trátase, en consecuencia, de buscar títulos que poidan cubrir os contidos mínimos de cada unha das disciplinas que integran o currículo e das materias a que cada disciplina pode dar lugar. Decidimos buscar títulos recentes, que ademais non estean traducidos ao castelán, para potenciar a lectura en lingua galega e posibilitar así que esta se convirta en lingua vehicular na maioría das materias, tanto teóricas como prácticas. Esa finalidade, determinada e explícita, tamén orienta a elección do título de cada libro, sen que iso supoña unha desvirtuación da que puidese ser a intención orixinal do seu autor ou autora.

En efecto, para o libro de Alison Hodge, que contén achegas de diversos autores que analizan o traballo de directores e directoras de escena que destacaron no eido da formación do actor no século XX, decidimos antepoñer un título complementario como *Teoría e práctica da interpretación*, para identificar con claridade tanto os contidos do volume como os seus beneficiarios inmediatos. Esta cuestión dos títulos pode dar lugar a consideracións e propostas moi oportunas pero tamén pode alentarse divagacións e digresións, en ocasións moi pouco operativas. E en tradución hai que estar preparado para a toma de decisións, polo que, en bastantes ocasións, tamén hai que saber coller polo camiño do medio, para fuxir dos camiños circulares. Anos atrás tiveron sorte de escoitar unha interesante comunicación a respecto da tradución do título da novela de Aldous Huxley, *Brave New World*, en castelán *Un mundo feliz*. Evidentemente non hai unha correspondencia exacta entre o título do texto fonte e o título do texto meta, mais como acostuman dicir en Italia, *se non è vero, è ben trovato*. Curiosamente, a persoa que presentaba a comunicación realizaba unha sólida crítica do título proposto en castelán pero non propoñía un título alternativo, o que é unha mostra pouco xustificable de diletantismo. En realidade na tradución de textos dramáticos non é nada aconsellable a procura dunha correspondencia exacta entre vocábulos, hai que fuxir

da tradución literal, pois a textualidade resultante debe ter a mesma vida e as mesmas potencialidades orais que a textualidade orixinal. Tamén hai que considerar que, en bastantes ocasións, sobre todo cando se trata de textos non literarios, pero tamén con textos literarios, o tradutor ou tradutora, máis que como *traditore* ou *traditrice*, podería ser considerado como un corrector de estilo ou como un verdadeiro salvador. ¿Cantos textos non foron salvados pola man dun bo tradutor? Pois os autores e autoras non sempre se expresan con claridade e precisión, mesmo en ocasións semella que non saben moi ben o que queren dicir ou non son capaces de expresalo adecuadamente. Por iso, as modificacións, sempre mínimas, que se adoitan facer na hora de traducir un título ou fragmentos específicos do texto, están plenamente xustificadas por canto a súa finalidade non é outra que potenciar que o texto peche o seu ciclo comunicativo e chegue ao maior número de lectores e lectoras.

Para o título do libro de Alison Hodge, *Twentieth Century Actor Training*, optamos por propoñer *Teoría e práctica da interpretación*, incorporando un subtítulo: *A formación do actor no século XX*. No caso de Bert Cardullo, *What is Dramaturgy?*, optamos por *Leccións de dramaturxia* fronte a *¿Que é a dramaturxia?*, pois en realidade os diferentes traballos que se reproducen non se centran en dar unha resposta a esa pregunta senón máis ben en ofrecer diferentes visións a respecto de cuestións teóricas, metodolóxicas, prácticas, estéticas, históricas ou profesionais desa actividade que denominamos “dramaturxia”, outra das áreas de coñecemento que forman parte do currículo dos estudos superiores de Arte Dramática. Mesmo unha das especialidades, a de Dirección de Escena e Dramaturxia, dá lugar a dúas opcións, a de Dirección de escena e a de Dramaturxia e Estudos Teatrais, polo que hai titulados superiores tanto en Dirección de escena como en Dramaturxia e Estudos Teatrais.

En realidade unha extrema fidelidade ou a consideración de todos os sentidos posibles podería levarnos a unha rúa cega, sen posibilidade de saída. En efecto, alguén podería considerar que na tradución do título do volume coordinado por Hodge, o vocábulo *training* esixiría o uso de vocábulos como “preparación” ou mesmo “adestramento”, sobre todo cando andan polo medio persoas como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba ou Wlodzimierz Staniewski, co que habería que dicir *A preparación do actor no século XX* antes que *A formación do actor no século XX*. O libro coordinado por Bert Cardullo aumenta os problemas terminolóxicos, sobre todo polas diferenzas que vai establecendo entre quen é *dramaturg* e quen é *dramatist*, dous vocábulos pouco aceptados en inglés que reproducirían as diferenzas que en alemán existen entre o *dramaturg* e o *dramatiker*. En galego *dramaturgo*, ou autor dramático, e *dramaturxista*, vocábulo non aceptado aínda nos dicionarios de lingua galega. Estas cuestións e problemas concretos esixen que se vaian fixando unha serie de termos que non se adoitan utilizar na lingua común pero que son fundamentais na linguaxe científica, nos usos especializados da lingua. E ese

traballo poden facelo os tradutores e tradutoras, e volvemos agora á cuestión dos títulos para ilustrar o que pretendemos expresar. En 1954, Peter Slade publica un traballo fundamental no campo da Pedagogía Teatral, editado en Inglaterra por Hodder and Stoughton Educational como *Child Drama*. Para a versión española, editada por Santillana en 1978, o tradutor, Ángel Rivera Pérez, escolleu o sintagma *Expresión dramática infantil*. Unha escolla que só podemos cualificar como perfecta, pois, en efecto, a disciplina que se estuda nas escolas inglesas baixo a denominación de “drama” é a mesma que se estuda nas escolas de Canadá, por exemplo en Québec, baixo a denominación de “expression dramatique”, e que os especialistas nese campo non confonden con outros termos que remiten igualmente a campos e disciplinas como teatro ou literatura dramática, ou a procedementos como a dramatización e o xogo dramático.

Tanto a tradución de textos dramáticos coma a tradución de textos que se poderían agrupar ao abeiro dos estudos teatrais, en toda a súa heteroxeneidade e amplitude, son prácticas sumamente especializadas, e máis nun ámbito cultural como o latino onde a confusión entre o que é teatro e o que é literatura dramática aínda dá lugar a moitos paradoxos. Así, cando traducimos temos que prestar especial atención aos referentes que está considerando quen escribe, para diferenciar con claridade cando o autor ou autora se sitúa no campo literario e cando no campo escénico. Hai traballos nos que mesmo resulta aconsellable un certo coñecemento da teoría e, sobre todo, da praxe teatral, sobre todo naquelas áreas de coñecemento cunha dimensión práctica importante. No volume que coordina Alison Hodge aparecen traballos que relatan exercicios de interpretación, algúns deles propostos por Stanislavski e Meyerhold. No primeiro caso cómpre analizar ben as propostas pois ás veces ocorre, sen ser este o caso, que a información que nos ofrece o autor sobre un exercicio contradí expresamente o que sobre ese exercicio dicía o seu creador. Estamos ante eses problemas de expresión (e de coñecementos) de que falaba hai pouco. Os autores non son deuses e tamén cometen erros. ¿Que debe facer o tradutor? Evidentemente diante dun exercicio que implica o uso da espíña, o tradutor debe ofrecer as instrucións correctas, corrixindo ao autor, se non quere ser cómplice das posibles disfuncións que o seguimento de pautas erradas pode provocar. No segundo caso, o de Meyerhold, hai exercicios que presentan unha certa complexidade, como son as secuencias biomecánicas, polo que o tradutor mesmo ten que facelos para ter unha idea clara e moi precisa do que o autor que recolle o exercicio de Meyerhold quere dicir, e por veces non sabe expresar con claridade e precisión. Por iso, en bastantes ocasións os tradutores de libros técnicos de teatro buscan a colaboración de especialistas en expresión teatral, decisión moi acertada. En ocasións incluso, pode darse o caso de que un exercicio estea insuficientemente explicado ou mal explicado, razón pola que o tradutor ou tradutora debería intervir para trasladar aos lectores e lectoras a esencia da proposta e os pasos que cómpre

seguir en cada momento, para non inducir a erros fatais que poden afectar á saúde física das persoas.

Son moitas as cuestións que cabería considerar, tanto no plano da terminoloxía coma no da expresión e dos contidos. Hai anos puideren ver un exame de selectividade na área de inglés no que se incluía un texto en que o seu autor ou autora non “sabía o que dicía”, tal era a súa confusión mental, e non se trataba tanto dunha cuestión de hermetismo ou de complexidade, canto de contradicións internas no propio texto. E despois da impostura intelixente de Alan Sokal en *Social Text* e das explicacións posteriores de Jean Bricmont e do propio Sokal, en *Imposturas intelectuales*, denuncia á que se sumaron intelectuais como Pierre Bourdieu ou Noam Chomsky, que nada teñen de axentes da dereita, como denunciaron os pasadoiros ou “posties” dos Estados Unidos de Norteamérica e das súas colonias académicas, xa sabemos todo o que nos podemos atopar ao abrir as páxinas dun libro.

Claro que non é o mesmo un libro sobre a Interpretación que un libro sobre Historia do Teatro. Neste segundo caso, e mesmo no primeiro cando se trata de cuestións teóricas, a tradución debe ser precisa e fiel, pois do que se trata é de transmitir as ideas do seu autor ou autora, por moitos erros que conteña, aínda que nese caso mellor sería non traducilo. Non acontece o mesmo cando se trata de propostas de traballo que son tomadas doutros autores nin cando son propostas que implican o uso do corpo, da voz ou de elementos técnicos, por exemplo. Imaxinemos un libro sobre iluminación na que se conteñen instrucións de uso para un tipo de foco que conducen directamente ao estoupido da lámpada. ¿que facer?

Coa impericia propia de quen nin é especialista en Traductoloxía nin aspira a selo, mais coa inquietude de quen si aspira a contribuír ao desenvolvemento dos estudos teatrais e da propia Teatroloxía e da Pedagogía teatral, someto á consideración dos especialistas nos estudos sobre a tradución esta restrita de reflexións inconexas que remiten a problemas verdadeiramente relevantes no desenvolvemento do noso sistema teatral, coa esperanza de que persoas con máis sabedoría, máis coñecementos e moito máis tempo e dedicación queiran afondar nos mesmos e ofrecer propostas para a súa progresiva resolución.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cardullo, Bert (ed.) (2003): *Leccións de dramaturxia*. Tradución de Manuel F. Vieites. Vigo: Editorial Galaxia. Biblioteca de teatro, 3. 357 páxinas.
- Hodge, Alison (ed.) (2003): *Teoría e práctica da interpretación. A formación do actor no século XX*. Tradución de Manuel F. Vieites. Vigo: Editorial Galaxia. Biblioteca de teatro, 2. 405 páxinas.
- Pinter, Harold (1999). *Vellos tempos, A festa de aniversario*. Tradución de Manuel F. Vieites. Vigo: Edicións Xerais. 191 páxinas.

SOBRE A TRADUCIÓN DA POESÍA LÍRICA. OS SONETOS DE SHAKESPEARE. MÚSICA E SENTIDO: O SONETO CXXVIII

Ramón Gutiérrez Izquierdo
Universidade de Vigo

Desde que a principios do século XIX Friedrich Schleiermacher publicou *Über die Verschiedenen Methoden des Übersetzens*, “Sobre os diferentes métodos de traducir”, os estudos teóricos sobre este labor no campo literario teñen achegado consideracións diversas; con independencia do seu valor, creo que son de tanta utilidade para un tradutor coma os manuais de recursos literarios para un escritor: non ensinan o oficio nin disuaden aos contumaces, se ben conteñen reflexións atinadas que nalgún caso poderían formularse de forma sucinta, case a modo de decálogo. Non me proponho acometer esa síntese, aínda que si creo conveniente fixar uns conceptos elementais ao respecto antes de abordar o obxecto deste traballo, que non é outro que a tradución xustificada do soneto CXXVIII de William Shakespeare. Para non estenderme en demasía, cinxirei eses principios básicos ao xénero da poesía lírica —e máis concretamente aos sonetos de Shakespeare— á marxe de que tales preceptos sexan máis ou menos aplicables á narrativa e ao texto destinado á representación teatral.

En primeiro lugar, un bo tradutor ten que ser, antes de nada, un bo lector e comprender cabalmente o texto que se propón verter. Isto semella algo obvio, pero en realidade as carencias neste aspecto son a causa do meu escepticismo verbo da utilidade dos estudos sobre a tradución da poesía lírica. Non é raro escoitar a peregrina afirmación de que a poesía é intraducible, e á vista dalgúns resultados tal parece ser a opinión de moitos tradutores. É certo que unha palabra, unha frase ou un verso poden admitir varias interpretacións, mais non calquera interpretación; poden resultar difíciles ou escuros, mais non inefables. Cando se trata de palabras, frases ou versos ambiguos, que conteñen dous ou máis significados, o tradutor talvez non encontre na lingua de chegada un equivalente que espelle a polisemia do orixinal, mais nese caso debe facer que polo menos o resultado sexa significativo, aínda que non recolla todas as suxestións da lingua base: sempre será preferible isto a que a tradución resulte tan abstrusa que deveña inintelixible, disuadindo ao bo lector de seguir coa lectura, convencido da maldade do *traditore*.

A esa esixencia elemental únese outra ineludible cando se trata de traducir poesía: a música. Claro que é preferible, como apunta Schleiermacher, unha

boa tradución en prosa a unha mala en verso; así e todo, se examinamos con rigor ese ditado, debemos concluír que unha boa tradución en prosa dun poema lírico non é nunca, non pode selo, unha *boa* tradución. Como tampouco o é aqueloutra que simula estar en verso, é dicir, que simplemente adopta a representación tipográfica propia do verso na páxina. Se falta a música non hai poesía lírica: esta é sempre unha canción de palabras, aínda que recorra ao verso libre –que por iso mesmo é sempre máis difícil–; e o feito de manter unha regularidade métrica tampouco garante, de por si, un ritmo digno de tal nome.

Estes dous principios que acabo de enunciado han de satisfacerse cun terceiro, pois, igual que acontece na interpretación musical, un poema lírico (e a súa tradución) debe combinar a lectura horizontal, esixente, isto é, o son e o significado de cada nota, de cada palabra, coa lectura vertical, que articula cada unidade coas precedentes e coas seguintes, mantendo o pulso significativo e melódico para soste a arquitectura de todo o edificio.

Non creo que estea de máis recordar outra premisa, tan evidente como os principios anteriores e, non obstante, igual de obviada en moitos casos: o tradutor ha de ter un certo dominio dos recursos expresivos e da lingua de chegada sobre todo; en virtude dese coñecemento e máis da comprensión cabal do texto debe comprometerse para que o resultado suscite no lector a ilusión de encontrarse ante un texto poético e orixinal. En efecto, como indica Javier Marías en “La traducción como fingimiento y representación”, o lector –igual que un espectador que contempla un espectáculo teatral ou cinematográfico–, por moi disposto que estea a deixarse engaiolar, só porá en suspenso a súa credulidade e cederá ante a suxestión cando os responsables dese espectáculo, desa tradución, se esforcen en ofrecerlle unha ficción crible. Nisto último reside a fin de contas a “fidelidade” ao modelo representado, e non na translación mecánica dos termos e períodos, que algúns se empeñan en proclamar como “fiel” cando en realidade oculta o torpe engano, a inverosimilitude, a máis condenable das falsidades na arte.

En resumo, a traizón inadmisíbel na tradución da lírica consiste tanto en privar ao texto de sentido, ou de facer que diga cousas distintas ás que expresa ou suxire o orixinal, como en privalo desa “ilusión de realidade” ou en furtarlle a música: se non hai máis remedio, haberá que prescindir dos violíns ou das frautas, pero polo menos deberemos deixar que as palabras canten “a capela” para construír unha composición que suspenda o ánimo do lector, facendo que este crea estar, por un momento, ante a “realidade” do poema e non ante a súa “representación”. E isto só é posible cando o tradutor se impón tal tarefa como esixencia ineludible e pretende *competir* co autor; sen esa ambición desmedida, o tradutor só será un resignado actor que non cre no seu papel e, xa que logo, hase mostrar pouco –ou nada– convincente.

As traducións que coñezo dos sonetos de Shakespeare, vertidas ao castelán e ao portugués, constitúen –en maior ou menor medida, en máis ou en

menos composicións, en moitos versos e estrofas— modelos insatisfactorios; as versións de bastantes sonetos e de moitos versos e estrofas resultan inintelixibles: está claro que neses casos os tradutores non comprenden o significado do orixinal, ou polo menos algún significado coherente dos varios posibles, pois se ben é certo que a ambigüidade da linguaxe de Shakespeare dificulta e en moitos casos fai imposible obter expresións equivalentes noutra lingua, tal ambigüidade non implica falta de sentido nin tampouco un hermetismo irresoluble; por outro lado, case todas esas traducións prescinden ora do elemento musical, ora da precisión ou da conveniencia na elección do substantivo, do adxectivo, do verbo. Iso no mellor dos casos; noutros, deixan de lado o significado do conxunto. Vexamos, a modo de exemplo, a resolución do terceiro cuarteto do soneto I, onde o falante lírico convida a un mozo remiso ao casamento a que teña descendencia para que, cando murche, outro coma el perpetúe o seu porte baril e a súa memoria:

*Thou that art now the world's fresh ornament,
And only herald to the gaudy spring,
Within thine own bud buriest thy content,
And, tender churl, mak'st waste in niggarding.*

Tú, que eres ahora el fresco ornamento del mundo y el único precursor de la alegre primavera, sepultas tu satisfacción en tu propio capullo, y, precoz avariento, despilfarras economizando.

(Astrana Marín, editorial Aguilar, 1932).

Tú, que eres hoy la fresca gala de las tierras
Y heraldo solo de los ledos meses verdes,
En tu propio capullo tu linaje entieras
y, tierno avaro, escatimándote te pierdes

(García Calvo, editorial Anagrama, 1974)

tu, que eres ahora el fresco adorno del mundo
y el único heraldo de la alegre primavera,
en tu propio capullo sepultas tu contento,
y, tierno tacaño, haces despilfarro en la avaricia.

(Fátima Auad y Pablo Mañé, ediciones 29, 1975)

Tú que eres hoy del mundo fresco adorno,
pregón de la radiante primavera,
sepultas tu poder en el capullo,
dulce egoísta que malgastas ahorrando.

(Manuel Mujica Láinez, editorial Visor, 1983)

Tú, el novísimo ornato de cuanto hay en el mundo
Y el heraldo que anuncia primaveras alegres,
En tu propio capullo sepultaste tu gozo,
Y, oh tacaño precoz, avaricia derrochas.
(Carlos Pujol, editorial Comares, 1990)

Tú que eres hoy el tierno ornato de este mundo
y de la primavera vistosa solo heraldo,
sepultas en tu propio capullo tu contento
y, tacaño precoz, ahorrando te arruinas.
(Gustavo Falaquera, editorial Hiperión, 1993)

Cuando sobre el mundo alzas ahora el frescor de tu aire,
Heraldo solitario de la más fulgurante Primavera,
Tu simiente sepultas en tu propio capullo
Y, dulce avaro, en esa economía te arruinas
(José M^a Álvarez, editorial Pre-Textos, 1999)

Tú, florido fresco ornamento del mundo
y único heraldo de la alegre primavera,
en tu propio capullo tu satisfacción sepultas,
y, codicioso, lo dilapidas economizando.
(Alfredo Gómez Gil, editorial Edaf, 2000)

tu que do mundo és fresco ornamento
que a gaia primavera arauto fez,
em teu botón te enterras a contento
e terno avaro esbanjas mesquinhez
(Vasco Graça Moura, Bertrand editora, 2002)

Tú, que eres hoy fresco adorno del mundo
y heraldo de brillante primavera,
en tu capullo sumes tu contento;
tierno patán, al ahorrar malgastas.
(Antonio Rivero Taravillo, editorial Renacimiento, 2004)

Vistas estas soluciones, o lector atento –e aínda máis esa *rara avis in terra* que é o bo lector de poesía– hase preguntar xa de principio polo “fresco ornamento”, “fresco adorno”, “novísimo ornato”, “fresca gala” ou “tierno ornato”; sobre todo polo significado esvaído ou indeciso que nesas versións ten o adxectivo: en todos os casos examinados, este anteponse ao substantivo, debilitándose en extremo o significado máis claro de *fresh ornament*, expresión coa que o falante lírico fai unha loanza da beleza e ao mesmo tempo da moci-

dade do destinatario; é dicir, a idea que transmite o verso é que a persoa apostrofada constitúe un adorno que embelece o mundo, e un adorno novo do que o mundo carecía ata hai pouco tempo, pois poucos son os anos do mozo cantado.

O segundo verso deste cuarteto amosa o mozo como “heraldo” da vista ou alegre primavera (*gaudy spring*), isto é, preséntao como alguén cuxa presenza anuncia a louzanía e a potencia xeradora propia da primavera –e talvez, tamén, o carácter apracible e alegre desta estación–. Pero a maior dificultade estriba no alcance do adxectivo *only*. O orixinal suxire dúas ideas indisolublemente vinculadas co sentido do soneto: por unha parte, o falante lírico cualifica ao mozo de *only*, no sentido de “incomparable”, “sen igual”, e polo tanto dedícalle unha nova loa ao destinatario; mais, por outro lado, o adxectivo *only* serve para recordarlle ao mozo o seu estado de “solitario” ou “solteiro” –estado que o falante lírico quere que abandone para que, mediante a procreación, consiga perpetuarse.

Se reparamos nas traducións existentes, observamos que nalgunhas se perde ese dobre sentido, en gran medida pola anteposición, outra vez, do adxectivo (“el único precursor”, “el único heraldo”) ou pola redución do significado (“heraldo solitario”), noutras prescínlese do adxectivo e mutíflase o verso (Mujica Láinez, Carlos Pujol, Graça Moura, Antonio Taravillo) e só nas versións de García Calvo e Gustavo Falaquera (“heraldo solo” e “solo heraldo”, respectivamente) pode un albiscar apenas esa dupla suxestión do orixinal.

Fixémonos deseguido no terceiro verso do cuarteto. Neste caso, a pedra de toque é o substantivo *content*. Encontrámonos de novo cun dobre sentido dun termo, agora nun verso tinxido de alusións sexuais. En efecto, *content* refírese ao “contido”, é dicir, ao seme, que o mozo solitario “sepulta” (*burial*), como algo morto –privado de vida e de dar vida– no seu propio “gromo” (*bud* é unha imaxe floral das glándulas xenitais do varón); pero *content* tamén se refire ao contento, á felicidade que podería obter o mozo se procurase descendencia, e mesmo á satisfacción do coito ou á ledicia por ver perpetuados os seus dons.

Nas traducións transcritas máis arriba case todas velan o sentido xenésico e verten *content* por “satisfacción”, “contento” ou “gozo” (Mujica Láinez faino por “poder”, de forma aínda máis incomprensible). Só García Calvo crea un verso menos escuro (“En tu propio capullo tu linaje entierras”) ou José María Álvarez (“Tu simiente sepultas en tu propio capullo”), onde si se pode enxergar a alusión devandita, aínda que o verso fica eivado do outro sentido e pérdense, polo tanto, as implicacións antes mencionadas.

O cuarto verso do cuarteto contén un paradoxo, recurso que, xunto coa antítese e a ambigüidade, constitúe un trazo característico do estilo de Shakespeare. O que expresa o devandito verso é que o mozo apostrofado ao gardar o seme dentro de si, sen procurar descendencia, actúa coma un avaro

que, paradoxalmente, malgasta o seu patrimonio por non se querer desprender del.

Nas traducións que analizamos, a segunda parte do verso shakespeariano, *mak'st waste in niggarding*, ten unha resolución máis ou menos feliz, máis ou menos literaria e comprensible; cómpre ter en conta que *niggard* é sinónimo de *churl* (“avaro”), que aparece neste mesmo verso, polo que a expresión *in niggarding* pode traducirse como “sendo avaro”. As opcións dos tradutores para a frase son: “despilfarras economizando”, “escatimándote te pierdes”, “haces despilfarro en la avaricia” (?), “avaricia derrochas” (?), “malgastas ahorrando” (a mellor, quizais, “ahorrando te arruinas”, “en esa economía te arruinas”, “lo dilapidas economizando”, “esbanjas mesquinhez”, “al ahorrar malgastas”. Agora ben, é a primeira parte do verso, *And, tender churl*, a que sofre un maior maltrato en todos os casos, sobre todo en relación ao resto da liña poética, é dicir, no que atinxe á lectura horizontal. Vexamos: Shakespeare utiliza ese mesmo adxectivo no verso 4 deste soneto, aí si co significado de “tenro” ou “novo”: *His tender heir might bear his memory* (“O seu tenro herdeiro perpetúe a súa memoria”); mais no verso 12 que estamos examinando a súa acepción primeira é a de *inexpert* ou *inexperienced* (“inexper-to”, “pouco hábil”). Cómpre entender que *tender churl* funciona como vocativo e que o resto do verso revela o porqué dese apóstrofe. Pero as versións examinadas verten de forma “literal” *tender* por “tierno”, “tenro”, ou, aínda peor, por “precoz” e incluso “dulce” (Rivero Taravillo roza o disparate con “tierno patán”). É certo que en *tender* o falante lírico deixa entrever a mocidade da persoa cantada e o seu afecto por ela, mais esas suxestións son secundarias e o sentido primario de *tender churl* é aproximadamente o de “avaro inexperto” e ten que ver coa torpeza do mozo, que, paradoxalmente, dilapida o seu patrimonio xenético –disimulen o anacronismo– ao gardalo celosamente e non o gastar nun novo ser que había ser herdeiro seu.

Ata aquí o relativo á lectura vertical, isto é, ao tino na elección de cada palabra. Pero, como dicía ao comezo deste escrito, esa lectura debe combinarse coa interpretación horizontal para que o resultado sexa potencialmente significativo; en caso contrario, o edificio véñse abaixo ao transformarse nun xeroglífico inextricable. Neste aspecto, entre os textos analizados, o de García Calvo sacrifica a lectura vertical en prol da horizontal e, aínda que con dificultade, consegue manter a flote o cuarteto ata o cuarto verso, onde sucumbe; os demais, pretenden estar máis atentos á lectura vertical –sen conseguilo plenamente, como vimos– e perden o norte da lectura horizontal, naufragando antes que García Calvo, e nalgúns casos de forma estrepitosa.

En canto ao terceiro dos principios, o musical, unicamente as versións de García Calvo e de Graça Moura poden cualificarse de logradas *neste* terreo; tamén son estimables a de Gustavo Falaquera e a de Fátima Auad-Pablo Mañé (algo inferior), pero estas dúas bótanse a perder musicalmente no cuarto verso. En calquera caso, algún acerto parcial nun dos tres niveis aludidos (ver-

tical, horizontal e poético-musical) non abonda para saudar como boa nin-gunha das versións propostas: o lector non pode librarse da sensación de que está lendo unha traballosa tradución; nada hai nesas versións que suscite en nós unha predisposición a esquecer tal feito, pois os médiums non acertan a facer crible esa ficción, esa ilusión consistente en facer que Shakespeare cante noutra lingua.

Naturalmente, é moito máis doado criticar un texto, aínda con argumen-tos sólidos (condición tantas veces eludida), que emprender o arduo labor de construílo; os tradutores sempre poden esgrimir a imposibilidade de encontrar na lingua de chegada un termo que conteña a mesma polisemia do orixinal, defenderse da dificultade de conseguir unha coherencia significativa coa des-culpa da ambigüidade ou da indecisión do texto interpretado, e incluso mos-trar como virtudes as fraquezas cando se trata de “traducir” a música da par-titura orixinal: non é raro encontrar o caso de quen afirma que verteu tales ou cales poemas –medidos e rimados no orixinal– en prosa ou en verso branco, “por suposto” (engaden en plan douto). En todo caso, ante os impertinentes argumentos tantas veces perpetrados polos críticos, os tradutores estarán ten-tados de responder: “moi ben, é moi fácil criticar; pois faino ti logo, a ver que tal”. ¿Quere isto dicir que un non pode desestimar unha tradución sen pro-poñer outra alternativa? Haberá quen encontre un tanto inxustificada esta pre-tensión, e non obstante ¿que diríamos do gramático que censura, por exem-plo, a frase “en base aos acordos tomados”, limitándose a indicar a incorrec-ción do galicismo “en base a” sen propoñer solucións acaídas e propias do idioma? Así que, polo menos no caso da tradución de poesía lírica, creo que o crítico, se ben non está obrigado, tampouco ten por que desdeñar ese desafío, e menos aínda o tradutor que se propón verter de novo unha obra xa traducida: en realidade, cada nova tradución dun texto poético *debería ser* unha crítica implícita das traducións precedentes, ás que está obrigado a supe-rar con solucións máis felices. O certo é que a realidade é ben distinta, e con demasiada frecuencia publícanse novas traducións que non só non melloran as anteriores senón que incluso empeoran moitas das virtudes daquelas. Un exemplo disto son as traducións dos *Shakespeare’s Sonnets* ao castelán; mais a práctica da tradución superflua desborda xéneros e fronteiras, coa desgraza de deixar arrombadas versións estimables, polo menos en parte, co aquel da pretendida modernidade da nova tradución.

Volvendo ao que dicía antes, creo que o comentarista que sinala as caren-cias ou defectos dunha tradución dos *Shakespeare’s Sonnets* debería acometer o labor de propoñer alternativas, so pena de caer na censura fútil e imper-tinente. Por exemplo, ¿que sentido tería que a sedicente crítica desaprobase ou se mostrase reticente pola tradución de *will* no soneto CXXXV, argumentan-do que o resultado non recolle todos os significados deste termo cos que xoga Shakespeare nese poema (vontade, desexo, pene, vaxina, hipocorístico de William)? Sendo un artista consumado, tal logro talvez podería obterse en

versos de vinte e catro sílabas, ou por aí. Un crítico competente conformaríase con que o resultado non sexa un galimatías (como ocorre con frecuencia) e que o tradutor propiciase unha lectura horizontal coherente, aínda que inevitablemente tivese que renunciar á polisemia do orixinal.

A tradución do terceiro cuarteto do Soneto I de Shakespeare que propoño deseguido non responde estritamente, ben o sei, ao reto de mellorar as versións antes transcritas, por unha razón moi simple: non se trata dunha tradución ao castelán nin ao portugués, senón dunha primeira versión en galego; de forma que me servín das traducións antes examinadas como medio para esclarecer en qué medida velan o significado dos versos orixinais, sinalar diversas carencias e xustificar agora as solucións que propoño nestoutro idioma.

Antes, vou resumir o que dixen en páxinas anteriores a propósito dos versos do soneto I de Shakespeare: o falante lírico, como un preceptor, diríxese ao seu pupilo e mediante a loanza censúrao por vivir só e non animarse a procrear, privando ao mundo da descendencia que perpetuaría os seus estimables dons. Por non repetir o que apuntei en páxinas anteriores, remito ao lector a aquelas notas que procuran dilucidar o alcance do devandito cuarteto e de forma especial ás palabras e expresións *fresh ornament, only herald, bud, content, in niggarding e tender churl*. Limítome agora, polo tanto, a poñer de novo os versos de Shakespeare e deseguido a miña versión; nela procurei ser fiel aos principios da lectura vertical, horizontal e musical enunciados ao comezo deste estudo.

*Thou that art now the world's fresh ornament,
And only herald to the gaudy spring,
Within thine own bud buriest thy content,
And, tender churl, mak'st waste in niggarding.*

Ti, que agora es do mundo adorno recente,
e da alegre primavera heraldo senlleiro,
sepultas no teu gromo o gozo e a semente
que malgastas sendo avaro, torpe usureiro.

No sétimo parágrafo do presente traballo propúñame ilustrar con este exemplo os principios elementais que, segundo a miña opinión, deberían gobernar a tradución da poesía lírica e mostrar cómo tales principios se subverten nas traducións mencionadas. Acepto que talvez me estendín demasiado; porén, espero que se alguén leu ata aquí continúe agora concedéndome a súa atención. Porque, en realidade, non é a versión dese cuarteto o obxecto final deste escrito, senón a tradución do soneto CXXXVIII. Non vou recorrer agora ás traducións en castelán e portugués para poñer de relevo as súas insu-

ficiencias, senón que xustificarei a miña versión aténdome só ao orixinal. O lector curioso pode consultar as traducións devanditas no apéndice final deste estudo.

O soneto CXXVIII pertence á sección convencionalmente denominada *Dark Lady* (Señora escura). Non é este o lugar para comentar a pertinencia da división en seccións dun poemario que non as contén de forma expresa, aínda que si é certo que moitos sonetos desta última parte (CXXVII-CLII) están dirixidos a unha muller “escura”. Abre a serie o CXXVII, que versa sobre a mudanza no canon de beleza feminino e pon a amada do falante lírico como novo modelo digno de encomio. Séguelle o soneto obxecto das seguintes liñas.

CXXVIII

*How oft, when thou, my music, music play'st
Upon that blessed wood whose motion sounds
With thy sweet fingers, when thou gently sway'st
The wiry concord that mine ear confounds,*

*Do I envy those jacks that nimble leap
To kiss the tender inward of thy hand,
Whilst my poor lips, which should that harvest reap,
At the wood's boldness by thee blushing stand.*

*To be so tickled they would change their state
And situation with those dancing chips,
O'er whom thy fingers walk with gentle gait,
Making dead wood more blessed than living lips.*

*Since saucy jacks so happy are in this,
Give them thy fingers, me thy lips to kiss.*

Nesta composición, Shakespeare modula unha das ideas características da poesía amorosa da época: a ansiada intimidade que o amante desexaría coa súa amada, semellante á que ten con ela algún obxecto de seu (pano, guante, espello); neste caso o obxecto que goza dese favor é un virxinal, instrumento con teclado difundido na Inglaterra do século XVI e comezos do XVII, que se pode considerar como un dos antecesores do piano actual. Estamos ante un soneto sensual en que o falante lírico envexa a intimidade que ese instrumento ten coa súa amada cando ela o toca; logo indica que lle gustaría ocupar o seu lugar e, finalmente, móstrase disposto a compartila con el. O soneto semella preludiar –desde unha perspectiva irónica e liviá no tratamento dos celos– o triángulo amoroso que se desenvolve en sonetos posteriores entre o falante lírico, a *Dark Lady* e un amigo de ambos.

No verso 1, o falante lírico refírese á amada como *my music*, “música miña”, que suxire o deleite que lle proporciona a persoa cantada e insinúa, máis que unha simple atracción, unha relación física coa muller: ela convértese en música cando a toca o falante lírico, do mesmo xeito que ela fai música ao tocar o instrumento.

No verso 2, *blessed wood*, “bendita madeira”, pode interpretarse como un xogo de palabras alusivo ao “virxinal”. Alén disto, o substantivo semella unha sinécdoque referida á caixa de resonancia do virxinal ou ben ás súas teclas, que na época aínda non se revestían con placas de marfil; por outra parte, o adxectivo contén outras connotacións: pode indicar o carácter feliz ou benaventurado da “madeira” por ser tocada pola amada, mais tamén presenta a suxestión de que a “madeira” resulta bendita, queda consagrada, cando a tocan os delicados dedos da amada (acaso como unha parodia do rito da Confirmación en que os dedos do oficiante transfírenlle ao fiel os dons do Espírito Santo, ratificando a aceptación do bautismo).

A expresión final do verso 2, *whose motion sounds* refírese á acción (*motion*) que produce os sons. En consecuencia, traduzo a devandita frase por “que pulsada resoa”.

No verso 3 verto con propiedade *sweet fingers* por “melosos dedos”, pois o adxectivo *sweet* presenta un carácter encomiástico e sensual, polo que lle convén mellor a solución “melosos” antes que a de “doces”. En canto a *when thou gently sway’st*, o verbo *sway* significa “oscilar”, “abalar”, así que traduzo a expresión citada por “cando suave arrolas”.

The wiry concord, no verso 4, ten que ver coa concordancia das notas musicais. Traduzo por “a rexa harmonía”, pois o adxectivo *wiry*, “forte”, “duro” ou “áspero”, evoca o son metálico do virxinal e na terminoloxía musical o substantivo *concord* é sinónimo de *harmony*. Ao final deste verso aparece o verbo *confounds*: refírese a que o oído se sente “confundido” –no sentido de absorto ou marabillado– debido ao deleite producido pola “rexha harmonía”. De aí que traduzo *that mine ear confounds* por “que o oído afervoa”.

No verso 5 (e no verso 13) aparece o termo *jacks*. A súa tradución, referida a un instrumento de percusión como o virxinal, é “tecla”, pois a elas se refire o falante lírico –como se desprende do verso seguinte– e non aos macicos que accionados polo teclado fan soar a corda correspondente. En canto a *that nimble leap* (“que brinca animado”, na tradución), o verbo *leap*, que significa literalmente “salta”, ten certas connotacións sensuais propiciadas polo verso seguinte; de aí que elixa o verbo “brincar”, usado ás veces en galego en sentido figurado para se referir aos xogos sexuais.

To kiss the tender inward of thy hand, verso 6, significa, literalmente, “para bicar o tenro interior da túa man”. Contén unha suxestión erótica no sentido de que o bico na palma da man se asociaba coa intimidade, a diferenza do bico no dorso, forma de saúdo cortés propia dun *gentleman*. Procuo facer máis expresiva a tradución do verso mediante o adxectivo “bieiteira”,

que aplicado á man constitúe un eloxio da súa delicadeza e mestría na execución dun labor, segundo un uso rexistrado nalgúns lugares de Galicia (como en Muros, segundo noticia fidedigna de M^a Dolores Torres París). Así, verto o verso como “para bicar por dentro a túa man bieiteira”.

No verso 7, *poor* predicase dos labios (*lips*) do falante lírico e ten o sentido de “infelices” ou desventurados”, que verto por “coitados”. E *harvest reap* alude á “colleita” ou “ceifa” que os labios do falante lírico gostarían de apañar, ocupando o lugar das teclas, idea esta última que se desenvolve no terceiro cuarteto.

O verso 8 revela o sentimento de anoxo ou o ardoroso desexo que inflama os labios do falante lírico, facendo que se ruboricen (*blushing*) debido ao atrevemento ou “descaro” (*boldness*) das teclas que brincan para bicar a man da amada. A este respecto, *wood*, “madeira”, constitúe unha sinécdoque alusiva ao teclado.

Os versos 9-10 mostran o desexo dos labios do falante lírico por cambiar de estado (deixar de ser carne e converterse en madeira), ocupando o lugar das teclas (*change their state / And situation*) pois cobizan a intimidade que estas manteñen coa persoa amada. As “cóxegas” (*tickled*) mencionadas na mesma liña teñen un sentido lúdico e erótico relacionado coa brincadeira sexual. En canto ao vocábulo *chips* constitúe unha nova sinécdoque, referida ás teclas, vistas como lascas de madeira que, en virtude do seu pequeno tamaño, tradúzono con propiedade por “cavaco”.

O verso 12 contén un certo reproche do falante lírico dirixido á súa amada que prefire a “inerte madeira” (como traduzo *dead wood*) antes que o “labio vivo” (*living lips*). A antítese *dead/living* (“inerte”/“vivo”) insinúa a impotencia das teclas fronte á viveza sexual do falante lírico, pois ao longo do soneto os labios deste constitúen unha sinécdoque da súa persoa, do mesmo xeito que os dedos e a man son unha sinécdoque da muller e a madeira unha sinécdoque do instrumento musical ou das teclas. Por outra parte, a expresión *Making... more blessed* significa, literalmente, “facendo máis bendita” [a madeira]; non obstante, *blessed* ten aquí o sentido de “feliz”. En virtude das suxestións eróticas do soneto, que procuro conservar na tradución, verto esa expresión por “compracendo”.

O dístico final revela o consentimento do falante lírico para compartir a súa amada con ese instrumento musical, e pídelle a ela que lles conceda os seus dedos ás teclas, pero que a el lle reserve os labios dispostos para o bico. A expresión *saucy jacks* pode traducirse por “insolentes teclas”, pero atendendo ao contexto sexual considero máis precisa e suxestiva a solución “procaces teclas”.

Antes de presentar a miña versión deste soneto vou recapitular de novo o que propuña ao comezo deste escrito: a necesidade de combinar a interpretación atinada do texto coa nítida articulación do pensamento expresado e o sentido musical do verso co fin de crear unha ilusión de realidade. Na pro-

posta do que debe ser a tripla lectura –vertical, horizontal e rítmica– subxace a imaxe dos principios que rexen a auténtica interpretación musical. Esa foi a razón, e non outra, de elixir un soneto que ten a música como protagonista, ou como pretexto, para desenvolver dunha forma amable o tema dos celos.

Por último, para responder ás esixencias devanditas, non só neste soneto senón de forma xeral no conxunto dos *Shakespeare's Sonnets* é preciso escoller con tino o tipo de metro. Shakespeare utiliza o pentámetro iámbico, que, *grosso modo*, se corresponde co noso hendecasílabo. Agora ben, empregar este molde para verter os sonetos do cisne de Avon nunha lingua romance é un desatino, pois mutíflanse inevitablemente os versos, dado o predominio absoluto dos vocábulos monosilábicos nesas composicións, que en castelán, en portugués ou en galego non é posible verter sen recorrer a termos polisílabos. Tomemos como exemplo este soneto CXXXVIII: de 111 palabras empregadas, 82 son monosílabas e as restantes 29 bisílabas. Por todo o anterior, unha vez desbotado o hendecasílabo, considero que o metro idóneo para verter os *Shakespeare's Sonnets* aos idiomas citados é o de catorce sílabas. Esa foi a miña elección e, en prol dunha maior flexibilidade, distribuínos con rima asonante nos versos impares e consonante nos versos pares e mais no dístico final.

Conffo en que a solución sexa do agrado do lector.

128

Cando ti, música miña, a música tocas
na bendita madeira que pulsada resoa
cos teus melosos dedos, cando suave arrolas
a rexa harmonía que o oído afervoa,

envexo ese teclado que brinca animado
para bicar por dentro a túa man bieiteira,
e os meus labios, que esa ceifa ansían, coitados,
arrúbíanse ao ver o descaro da madeira.

Por cóxegas tales, eles trocaban de estado
e de sitio co cavaco, danzante altivo
baixo os teus dedos, que se pasean con garbo
compracendo inerte madeira e non labio vivo.

Pois, se as procaces teclas gozan con ese apreixo,
dálles os dedos, e a min os teus labios e o beixo.

APÉNDICE

Traducións do Soneto CXXVIII ao castelán e ao portugués

¡Cuántas veces, cuando tú, música de mi corazón, ejecutas música sobre esa madera bendita que resuena al agitarse bajo tus dedos encantadores, cuando haces obedecer graciosamente a la vibrante armonía que maravilla a mis oídos;

Cuántas veces envidio esos martinetes que saltan ágiles para besar la tierna palma de tu mano, mientras mis pobres labios, que debieran recoger esta cosecha, enrojecen a la audacia del marfil!

Por verse así acariciados, cambiarían de estado y situación con esas virutas danzarinas, sobre las cuales tus dedos se posan con suave elegancia, haciendo a la muerta madera más feliz que a los vivientes labios.

Puesto que esas teclas impertinentes gozan de semejante ventura, concédeles tus dedos y dame a besar tus labios.

(Luís Astrana Marín, editorial Aguilar, 1932).

Mil veces, cuando acordes, tú, mi acorde, enhebras sobre el dichoso leño que, al tañer, descarga, tus dulces dedos, esa música en que quiebras airosa el puro alambre y que mi oído embarga,

envidio yo a esos trastes que brincando vuelan a besar tierno el cuenco de tu mano, cuando se están mis pobres labios, que esa mies anhelan segar, de la osadía de ellos sonrojando.

Por sentir tal calambre, cambiarían puesto y condición con esas chapas donde esquivos tus dedos van danzando en tal donaire presto que muerto leño es más feliz que labios vivos.

Pues los pícaros trastes gozan tanto con eso, tus dedos dáles, da tus labios a mi beso.

(Agustín García Calvo, editorial Anagrama, 1974)

¡Cuántas veces, cuando tú, mi música, música ejecutas sobre aquella feliz madera cuyo movimiento suena bajo tus dulces dedos, mientras gentilmente controlas el acorde de cuerdas que mi oído encanta,

envidio a aquellas teclas que ligeras saltan
a besar la suave palma de tu mano,
mientras mis pobres labios, que deberían recoger esa cosecha,
ante la audacia de la madera junto a ti enrojecen!

Para ser así acariciados, ellos cambiarían su condición
y su lugar por los de aquellas danzarinas astillas,
sobre las cuales tus dedos caminan con gentil porte,
haciendo a la muerta madera más feliz que a labios vivientes.

Dado que estas audaces teclas tan felices así se hallan,
entregales tus dedos, a mi tus labios para besar.
(Fátima Auad y Pablo Mañé, ediciones 29, 1975)

Cuántas veces oyendo estos sonos, mi música,
que un teclado feliz deja oír al contacto
de tus dedos tan dulces, cuando rigen gracious
la armonía vibrante que regala mi oído,

tengo envidia a las teclas que brincando se lanzan
a besarte la mano por su suave interior,
siendo así que mis labios, que desean lo mismo,
enrojecen al ver la insolente madera.

Por tener tus caricias, cambiarían de suerte
por la de estas leñosas picecitas que bailan
que tus dedos recorren con donaire, hasta hacer
a la inerte madera más feliz que a mis labios.

Ya que así son felices esas teclas osadas,
que te besen los dedos, pero dame tus labios.
(Carlos Pujol, editorial Comares, 1990)

Cuando, música mía, haces brotar la música
de un feliz instrumento que suena al removerse
bajo tus dulces dedos, cuando con gracia arrancas
la vibrante armonía que deleita mi oído,

cuántas veces envidio a esos macillos ágiles
que brincan por besar lo tierno de tus manos,
mientras mis pobres labios, que esa cosecha ansían,
se sonrojan al ver sus audacias contigo.

Por cosquillas como esas cambiarían de estado
y situación con tales plaquitas bailarinas
sobre las que tus dedos con garbo se pasean
prefiriendo maderas muertas a labios vivos.

Pues las pícaras teclas son felices con eso,
dales a ellas tus dedos, y a mi a besar tus labios.
(Gustavo Falaquera, editorial Hyperión, 1993)

Cuántas veces tú, mi única música, cuando tocas
Sobre esa madera bendita cuyos sonidos tiemblan
En tus dedos encantadores, cuando esa vibrante
Armonía que te obedece, maravilla mis oídos,

Cuántas veces envidio a esos martinetes que saltan
Besando la suave palma de tu mano,
Cuando mis pobres labios que lo ansían,
Arden ante la audacia de esas teclas.

Por esa caricia, cómo se transformarían
En ese marfil bailarín
Que tus dedos rozan con tierna elegancia,
Esa muerta madera más viva entonces que mis labios.

Gocen tal felicidad esas teclas osadas
Que tus dedos rozan, mas tenga yo el roce de tus labios.
(José María Álvarez, editorial Pre-Textos, 1999)

Cuántas veces, cuando tú, música mía, interpretas música
sobre un bendito instrumento que al movimiento suena
de tus dulces dedos, cuando suavemente cimbreas
la vibrante concordancia que maravilla mis oídos,

cómo envidio esos macillos que ágiles saltan
para besar la tierna palma de tu mano,
mientras mis pobres labios, ansiando esa cosecha,
por la audacia de tu instrumento se sonrojan.

Para verse así acariciados, cambiarían de estado
y situación con esas danzarinas plaquitas
sobre las que tus dedos con gentil garbo se pasean,
haciendo a la muerta madera más feliz que a los labios vivos.

Puesto que las pícaras teclas tan felices son con esto,
dales a ellas tus dedos, y dame a mi el besar tus labios.
(Alfredo Gómez Gil, editorial Edaf, 2000)

Música minha, a música tocando
que en bendita madeira os sons recreia
sob os teus doces dedos ondulando,
en concórdia das cordas que me enleia,

invejo às teclas saltitar macio
a beijar-te por dentro a tenra mão
e ficam os meus lábios de pousio,
corando ao pé de ti da ousada acção?

Pois trocavam de estado, nessa airosa
titilação, con nicos tão esquivos,
se da pressa gentil dos dedos goza
madeira morta mais que lábios vivos.

Felizes teclas, num descaro assim:
dá-lhes os dedos e a boca a mim.
(Vasco Graça Moura, Bertrand editora, 2002)

Cuando, música mía, extraes música
de esa feliz maderá que resuena
bajo tus dulces dedos, y alzas suave
el puro acorde que a mi oído arroba,

¡cómo envidio las teclas que encabritan
por besar el tierno hueco de tu mano
mientras mis pobres labios, sin cosecha,
rubor sienten al ver sus osadías!

Por tal caricia, anhelan el estado
y suerte de esas piezas danzarinas,
pues tus dedos, con garbo, le bendicen
a inerte leña más que a labios vivos.

Si a las lascivas teclas satisface,
dáles tus manos, pero a mi tus besos.
(Antonio Rivero Taravillo, Editorial Renacimiento, 2004)

BIBLIOGRAFÍA

- BLAKEMORE EVANS, G. (ed.) 1996. *The Sonnets*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- DUNCAN JONES, K. (ed.) 1997. *Shakespeare's Sonnets*, The Arden Shakespeare, 1997.
- ONIONS, C.T. 1986. *A Shakespeare glossary*. Enlarged and revised throughout by R. D. EAGLESON. Oxford: Oxford University Press, Clarendon Press, 1986.
- The Oxford English Dictionary*. Second Edition. Oxford: Clarendon Press. 1998 (XX volumes).
- VENDLER, H. 1997. *The Art of Shakespeare's Sonnets*. Harvard: Harvard University Press, 1997.

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: abreinte-adolescencia, 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 azagaiaias 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 descubrirme 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 crequenans 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 neologismo, 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 “estatuescas” 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.

A PROPÓSITO DUNHA TRADUCCIÓN DOS *CARMINA BURANA*

José Carracedo Fraga

Universidade de Santiago de Compostela

Carmina Burana. Tradutor: José Carracedo Fraga. Colección “Clásicos en galego”. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo e Editorial Galaxia. 2004.

Cando alguén decide asumir o desafío que supón a ardua e, moitas veces, ingrata tarefa de traducir unha obra, empeza por dar resposta a dúas preguntas principais: que vai traducir? e por que? Na segunda das cuestións sempre caben razóns de carácter xeral relacionadas cos obxectivos xenéricos do labor de tradución e motivos xa máis particulares que xustifican precisamente a escolla dun texto concreto; contestando, pois, á segunda pregunta, queda necesariamente incluída a primeira.

Traducir é un medio que permite a todos os falantes da lingua de destino acceder ás grandes e importantes creacións artísticas da humanidade en calquera dos ámbitos da cultura e da ciencia. Pero é ademais un camiño imprescindible para dignificar e enriquecer unha lingua, grazas ao moito que nos máis diversos ámbitos lle pode achegar ese contacto directo con outras linguas e os pobos e as culturas que as sustentan. Pensando en concreto na lingua galega, ninguén debe negar a benéfica riqueza que supón para a nosa cultura e para a nosa lingua o dispoñer de calquera obra universal de valía nunha versión propia. Así pois, non podemos deixar de aplaudir o traballo (sempre, por suposto, mellorable e ampliable) que neste eido están promovendo institucións e editoriais, dando lugar a coleccións dedicadas a traducións nos máis diversos campos da creación e do saber, todas elas con boa vitalidade e algunhas incluso cunha traxectoria estimable.

Unha desas coleccións, xa rica e consolidada (vai polo número 24 e está algún outro volume a punto de ver a luz), é a de “Clásicos en galego”, patrocinada pola Xunta de Galicia e editada por Editorial Galaxia, na que acaba de ser publicada (facendo o número 23) a miña tradución dos poemas de amor dos *Carmina Burana*. A colección declara que a súa finalidade é poñer ao alcance dos lectores galegos os textos literarios que nas distintas linguas acadaron o valor de clásicos pola súa calidade e os seus moitos valores. Conta ademais esta colección co interese engadido de que a tradución vai acompañada do texto orixinal, o que permite ou facilita ao lector un mellor diálogo entre orixe e destino. Nos “Clásicos en galego” a literatura latina clásica xa vai estando bastante ben representada, mais faltaba algo dun campo a

miúdo máis esquecido, o da literatura latina medieval. Non quero dicir que esa fose a razón principal da miña elección; máis ben foi o meu interese persoal por uns primorosos e deliciosos poemas.

Sen lugar a dúbida, os *Carmina Burana* conforman a mellor e máis importante antoloxía medieval de poesía lírica latina. Os poemas foron recompilados cara ao ano 1230 nalgún centro de cultura en rexión de fala alemá, posiblemente no sur do Tirol. Estamos falando de 250 pezas (delas, as de contido amoroso son 130) compostas por diversos autores cultos (algúns deles ben identificados, como Galtero de Châtillon ou Pedro de Blois) que escriben na Europa da segunda metade do século XII e dos primeiros anos do século XIII. Son estes poemas o froito dunha época medieval na que a cultura experimenta un renacer, chega a máis xente e provoca un gusto especial pola poesía de inspiración clásica, que se manifesta nunha produtiva e rica creación lírica en lingua latina e en linguas vernáculas.

Grazas especialmente á afamada adaptación musical dalgunhas pezas por parte do compositor muniqués Carl Orff no ano 1937, os fermosos *Carmina Burana*, escondidos ata os primeiros anos do século XIX nun códice da biblioteca da abadía alemá de Benediktbeuern, empezaron a ter tal merecido eco en toda Europa e en todo o mundo, que case todas as linguas modernas da nosa contorna foron contando con algunha tradución; ¡ben merecía xa a lingua galega a súa versión propia! Engádase o valor de que agora por primeira vez en España se ofrece tamén o texto latino, baseado nunha nova lectura do manuscrito do século XIII (actualmente custodiado na biblioteca estatal de Múnic) que conserva os poemas.

Non obstante, cando un xa ten decidido que texto vai traducir, non deixa de ter que seguir respondendo a máis preguntas. Unha non pouco importante e que sempre se repite é a relativa a que criterios se deben seguir para que a tradución poida ser considerada boa: debe ser unha tradución totalmente literal e fiel ao orixinal, que se axuste non só ao contido do texto de orixe, senón tamén á súa forma palabra a palabra?, ou ha de ser unha tradución totalmente libre, que recree (e se falamos de textos antigos, incluso “modernice”) a mensaxe da lingua de partida na lingua de destino? Eses dous modos de proceder xa se presentaban enfrontados na Antigüidade latina e a san Xerome, un dos primeiros grandes teóricos da tradución, debemos unha detallada análise dos dous sistemas. Certo é que Xerome, fronte á tradución como unha forma máis de imitación recreadora do modelo que se practicaba xeralmente no mundo romano antigo, opón a literalidade máis absoluta, necesaria cando se trata de textos bíblicos ou sagrados, xa que todo neles é transcendente e encerra o seu propio “misterio”.

Deixando de lado formulacións extremas, parece aceptable que o tradutor debe buscar dicir todo o que o texto orixinal di e nada do que o orixinal non diga, e debe procurar facelo cun estilo e cunha forma o máis próximos posible ao modelo, pero sempre dentro da corrección, da elegancia e da natu-

ralidade que permita a lingua á que se traduce. Hai que evitar, en todo caso, aquilo que se conta que lle dixo o filólogo Richard Bentley alá polos primeiros anos do século XIX ao poeta Alexander Pope a propósito da tradución da *Iliada* por parte deste último: “un fermoso poema, señor Pope, pero non o chame vostede Homero”.

Queda claro, pois, que a tradución ideal e perfecta é case irrealizable, e que só pode haber varias posibles traducións “aceptables” dun mesmo texto. Cando se trata de traducir do latín a linguas modernas con códigos ás veces moi diferentes e con mundos culturais moi distantes é quizais máis difícil achegarse a esa perfección. O tradutor debe facer un grande esforzo de comprensión global do texto antigo, debe intentar captar todo o que no seu momento o autor quixo dicir e como o quixo dicir, para logo verter todo iso da mellor maneira posible no novo código lingüístico e no novo sistema cultural. E penso eu que as dificultades son aínda maiores, se traballamos con textos poéticos, polo feito da súa maior concisión, da súa maior ambigüidade e das súas características formais peculiares.

Trasladar aos tempos actuais toda a mensaxe de poemas coma os dos *Carmina Burana* non sempre é fácil, tendo en conta as enormes distancias entre, por un lado, a cultura medieval na que nacen e a cultura antiga na que se inspiran e, por outro, a cultura e as sensibilidades contemporáneas. Non queda moitas veces, entón, máis remedio que facer tamén de intérprete ou eséxeta e incluír a glosa explicativa xusta que permita aos novos lectores menos avezados captar todo o significado, o sentido ou as circunstancias do texto. Vexamos algún exemplo concreto.

Clericus é o termo latino que denomina aos autores de todos ou case todos os poemas incluídos nos *Carmina Burana* e é unha palabra que aparece constantemente nos poemas latinos, xa que os autores son á vez os personaxes principais das composicións. Temos que traducir ese vocábulo como “clérigo”, pero desde o primeiro momento hai que incluír unha explicación para os non versados, facendo constar que “clérigo” non debe ser entendido ao igual que na actualidade como “a persoa que na relixión cristiá entrou na vida eclesiástica ao recibir as ordes sagradas” e, polo tanto, como sinónimo de crego ou cura ou mesmo monxe, senón que debe ser interpretado no sentido medieval de “calquera estudante de disciplinas eclesiásticas que xa recibiu a ordenación nalgún dos graos da carreira sacerdotal, ou que, aínda sen ter recibido ningunha ordenación, xa fai uso de tonsura e hábito por permiso dalgún bispo, e por extensión calquera estudante de nivel superior ou calquera home letrado e de estudos escolásticos”. Non esquezamos ademais que moitos deses *clerici* eran *vagantes*, é dicir, ían por Europa dun lugar para outro en busca de escolas e de mestres insignes ou en busca de xenerosos mecenas. Soamente tendo en conta ese amplo significado, poden ser entendidas correctamente moitas das historias e das aventuras que cantan os poetas.

Noutros casos necesitan unha mínima aclaración as alusións históricas, as constantes utilizacións da mitoloxía clásica, as frecuentes referencias aos autores da Roma antiga e o xogo intertextual cos modelos literarios, os abondosos motivos temáticos relacionados co tema do amor fixados con determinados códigos pola tradición, a erudición técnica ou científica, etc. Así, penso que se debe traducir “Dione” ou “a Chipriota”, sempre que tales nomes aparecen no orixinal, e non vulgarizar escribindo “Venus”; nunha breve nota haberá que advertirlles a algúns lectores non avisados que Dione é a nai de Venus, pero que nos *Carmina Burana* se utiliza a miúdo o nome da nai para designar a propia filla, e que o de “Chipriota” se debe a que na illa de Chipre había un importante santuario consagrado a esa deusa.

Nos poemas 58, 133, 134 e 145 dos *Carmina Burana* inclúense completos catálogos de aves e doutros animais coas súas correspondentes voces, dando entrada dese xeito a un exercicio habitual nas escolas da Idade Media e en certa medida motivado nos *Carmina* polo ambiente idílico no que se sitúan moitas historias de amor. Resulta difícil identificar claramente algúns dos animais mencionados ou darlles a equivalencia na fauna hoxe coñecida, e aínda resulta moito menos doado encontrar unha correspondencia exacta en galego para algúns dos verbos latinos que reproducen as voces dos animais, porque algunhas desas voces onomatopéicas latinas eran creadas para o momento. Nese contexto non debe hoxe estrañarnos que entre as aves se citen a abella, a cigarra e o morcego, ou entre os cuadrúpedes mamíferos se inclúan a ra, a cobra e o grilo.

Por outra parte, a fisioloxía medieval distinguía no ser humano tres tipos de funcións: as funcións anímicas, que residen no cerebro (no que existen tres cavidades ou alvéolos con funcións específicas) e son as encargadas dos sentidos e dos movementos voluntarios; as funcións naturais, que teñen a súa sede no fígado e que veñen ser as funcións vexetativas do organismo, é dicir, as encargadas da nutrición, do crecemento e da reprodución; e por último as funcións espirituais, que dependen do corazón e que controlan a respiración. Unicamente contando con esta bagaxe erudita, un é capaz de percibir plenamente a mensaxe do poema 62 ou da primeira estrofa do poema 105.

Para ler, por exemplo, ese mesmo poema 105 completo, é necesario ter diante a *Arte de amar* de Ovidio, xa que case toda a peza é unha exposición de preceptos ou valores do amor, tomados da obra daquel, o *magister amoris* ou “mestre do amor” da lírica medieval. Incluso en varias ocasións reproducense literalmente versos concretos do poeta romano, que só poden ser cabalmente interpretados na nova composición, se temos en conta o contexto máis amplo do modelo. Do mesmo xeito, hai que coñecer a *Eneida* de Virxilio, para chegar a captar todo o sentido dos poemas 98 a 102, nos que se cantan a caída de Troia e as aventuras de Eneas ata chegar ao Lacio, con protagonismo especial da relación amorosa entre o heroe troiano e a raíña de Cartago, Dido.

Noutra orde de cousas, debemos mencionar as dificultades ás que ten que facer fronte o tradutor cando se encontra con pasaxes que, por seren dúbidas ou discutibles, poden entenderse de diversas maneiras, aparentemente todas correctas, dependendo do enfoque de cada lector. E todos sabemos que isto adoita ocorrer con máis frecuencia en textos de poesía, nos que, como xa dixeran, a expresión é sempre máis concisa e moitos xogos literarios buscan precisamente a ambigüidade. Engádase ademais o feito de que os *Carmina Burana* chegaron a nós exclusivamente nun manuscrito do século XIII (salvo algúns poucos poemas que coñecemos tamén por outras coleccións) e, polo tanto, aínda que xa contamos con algunha boa edición, a fixación do texto latino non se pode dar por definitiva nalgúns partes especialmente deturpadas e peor elucidadas; por esa razón, estimei oportuno facer unha nova revisión do texto latino que se ofrece coa tradución. Baste con citar un par de exemplos.

O poema 82 é unha *altercatio* ou disputa entre dúas mozas, Tomiña e Aceda, sobre se é mellor amante o cabaleiro ou o clérigo. Dependendo de como se puntúe a última estrofa, sobre todo onde se sitúen as comiñas finais do diálogo, o clérigo queda como auténtico gañador (¡non podía ser doutra maneira!) ou o debate queda aberto. Resulta ademais especialmente confusa esa última estrofa, porque o poeta utiliza un vocabulario moi metafórico, susceptible de interpretación diversa. Por outra parte, na composición 95 o poeta deféndese ante a súa amada da sospeita de homosexualidade e remata a peza cunha alusión xeográfica concreta que aparece corrupta no manuscrito e que é descifrada de diferente forma: uns pensan que se alude a Breigau en Alemaña, outros a La Bresse en Francia, algúns a Brescia en Italia e eu estou de acordo cos que cren que se fala de Britania, supoñendo que en Inglaterra ten a súa orixe Hilario de Orléans, ao que se adoita atribuír o poema en cuestión.

No plano formal ou da expresión o tradutor necesita poder xogar con máis liberdade. Está a traballar con dúas linguas de estruturas e de códigos distintos e, aínda que non debe perder de vista as características da lingua de orixe, ten que acomodarse aos condicionantes que lle impón a lingua destinataria. E se iso é evidente na prosa, moito máis o é, reitero, nos textos poéticos, nos que os elementos formais xogan un papel máis determinante. Son da opinión, ademais, de que o primordial é a fidelidade coa mensaxe e o sentido e, polo tanto, nunca a fidelidade á forma debe levar a dicir algo que non diga o orixinal ou a deixar de trasladar calquera aspecto do contido do texto traducido.

No caso do latín é ben sabido que estamos ante unha lingua de flexión moi rica, ante unha lingua na que esa rica flexión permite unha gran liberdade e moitas posibilidades de combinacións e xogos na orde de palabras, ante unha lingua na que disxuncións, quismos, encabalgamentos sorprendentes son utilizados polos autores con frecuencia e maestría. Por outro lado, a poesía latina antiga estaba baseada en esquemas métricos cuantitativos, é dicir, na

combinación de sílabas longas e sílabas breves. Na poesía latina medieval en xeral e nos *Carmina Burana* en particular ese sistema definido pola cantidade silábica complementábase co novo sistema de carácter rítmico ou acentual, isto é, baseado no número de sílabas e na distribución dos acentos. Buscar en galego un tipo de verso establecido o máis acorde posible co verso latino, meter nese verso todo o que di o orixinal sen forzar a mensaxe, e imitar na medida do posible o estilo do poeta latino sen un resultado estraño ou pouco natural na lingua última, antóllaseme cometido case imposible, que ademais só podería intentar con algunhas garantías de éxito un bo tradutor que fose á vez un bo poeta, e sempre co risco (ao ter que ir axustando unhas veces nun aspecto e outras veces noutro) de que o ego creador ensombreza demasiado a obra de partida e, polo tanto, ao froito lle haxa que aplicar as palabras ditas para o poeta Pope máis arriba reproducidas.

Agora ben, tampouco me parece boa solución preocuparse exclusivamente do contido e esquecerse dos aspectos formais, traducindo os poemas como “vulgar” prosa desprovista de toda a beleza formal e provocando que o produto resultante non se recoñeza de ningunha maneira como poesía. Por iso, optei por recorrer en galego a versos de medida silábica libre, para non constrinxir todo o que había que dicir, pero podendo manter así a configuración orixinal de versos e de estrofas. Procurei tamén reproducir, na medida do posible, a rima presente en case todos os poemas latinos, porque me pareceu que iso contribuía a reforzar a unidade de versos, estrofas e poemas, e, sobre todo, servía para reproducir un elemento importante do ritmo e da musicalidade das composicións latinas. No tocante ao estilo, intentei conservar os aspectos do orixinal, os recursos expresivos, as seleccións estilísticas, que a lingua galega permite sen ter que recorrer a licencias pouco naturais.

Outro aspecto singular dos *Carmina Burana* é que en varios poemas se mesturan co texto en latín palabras ou versos enteiros en linguas vernáculas. O latín é a lingua culta, aprendida na escola, que dominan os poetas letrados que compoñen as pezas e que tamén coñece e entende o público igualmente formado ao que os poemas van dirixidos en primeira instancia. Pero é probable que tamén público non latinizado puidese deleitarse coa lectura pública dos poemas ou, quizais mellor, coa representación cantada e mesmo danzada de moitas composicións. O público letrado e o público iletrado tiñan en común a lingua nai propia (francés, italiano ou alemán) e como concesión literaria aos dous, pero especialmente ao segundo, os poetas intercalan eses fragmentos en lingua vernácula. Dalgunha maneira había que deixar constancia patente na tradución do cambio de lingua e pareceume oportuno traducir tales fragmentos nunha lingua distinta do galego, destacando ademais o texto afectado en letra cursiva. Decidinme polo castelán, porque é lingua coñecida por todos os lectores do galego, aínda que son consciente de que a equivalencia coa situación orixinal non é exacta: non podemos pensar (ou nalgún caso si?)

que o galego é para nós unha lingua de cultura aprendida na escola e o castelán é a lingua nai propia.

Todos estamos de acordo en que traducir é un labor arduo, en que traducir require gran competencia nas dúas linguas e bo coñecemento dos dous mundos que se poñen en relación, en que traducir require moito de práctica e moito de *ingenium* para atinar coa xusteza e co equilibrio necesarios. Unha tradución é unha lectura concreta (iso si, profunda e atenta) das moitas posibles e, por conseguinte, unha tradución sempre é un traballo aberto, inacabado, imperfecto, dado que en todo momento se pode estar intentando dar cunha solución máis atinada ou que se pensa que está máis próxima dunha perfección inalcanzable; ¡que insatisfacción e que desacougo produce iso moitas veces! A pesar de todo, sempre é necesario e merece a pena poñer a disposición dos lectores en galego cousas novas feitas noutras linguas, que doutra maneira escaparían a moitos. No meu caso particular síntome satisfeito porque o meu esforzo permita que o galego conte cunha versión dunha obra mestra da literatura medieval e da literatura universal. Mellor dito, de momento conta só coa metade da colección, cos poemas de asunto amoroso; espero que moi pronto chegue tamén ao público a tradución da outra parte dos *Carmina Burana*, os poemas satírico-morais e as cancións de taberna.

TRADUCIÓN Ó GALEGO DE *METAMORFOSES* DE OVIDIO

José A. Dobarro Posada

IES Antón Fraguas. Santiago de Compostela

OVIDIO NASÓN, Publio. 2004. *Metamorfoses*. 2 Volumes. I: Estudo introdutorio, Dicionario de nomes por José Antonio Dobarro Posada. II: Texto latino, tradución ó galego e notas de José Antonio Dobarro Posada. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo e Editorial Galaxia. Colección Clásicos en Galego, 2004.

Así como hei de confesar que sinto unha ledicia especial cada vez que descubro un novo lector, debo recoñecer que me resulta case insoportable o pudor de falar da miña propia obra, do seu proceso de elaboración, dos problemas e ata dos logros, se cadra porque despois dunha relación tan longa, case dez anos, acabas compartindo con ela unha parte moi importante da túa intimidade que, naturalmente, cómpre preservar celosamente. Tradución e eu pasamos, como é natural, longas horas de escritorio, ordenador e bibliotecas, pero tamén de ocio, comigo ía a todas partes, compañeira de camiños, ata que se fixo case como da familia. Lembro un día en que, cando apagaron as luces do cine, a carón de Mariló eu remoía na memoria:

*Axe sub Hesperio sunt pascua Solis equorum:
ambrosiam pro gramine habent. Ea fessa diurnis
membra ministeriis nutrit reparatque labori*¹.

ata que paseniño se ía transformando en:

O Sol nos confíns de Occidente alinda os cabalos en brañas que dan, non herba, ambrosía. Con ela refrescan e nutren para o labor o corpo baldado do oficio diúrno.

E aínda cada vez que leo «Ten o feroz xabaril nos cairos curvados un raio²». vexo a Daniel, Adrián e Olalla xogando ás carreiras na praia. Tamén sei que unha tarde adormecín lendo:

*tu facis, ut siluas, ut amem loca sola: jmeoque
spiritus iste tuus semper capiatur ab ore!*³

¹ Ovidio. *Op. cit.* IV, 214-216.

² Ovidio. X, 550.

³ Ovidio. VII, 819-820.

e acordei murmurando:

fas que ame eu estes cotos que ame eu soidades,
¡que a miña boca beba os ventos por ti para sempre!”

Pasárame xa cando a publicación da tradución do *Satiricón* de Petronio⁴ e despois de tantos anos aínda non estou curado desta timidez. Por iso dubi-dei se acepta-la amable invitación que o Consello de Redacción desta revista *Viceversa* me fixo, non ben acabada de nacer a criatura, para comentar nestas páxinas a miña propia tradución. E non a tería aceptado se non fose porque me dá a oportunidade de declarar publicamente algo que case ningún tradutor deixa no disco ríxido: os criterios e condicións da súa tradución. ¿E por que non o fixen daquela no seu lugar e momento, o prólogo? Pois se cadra porque me decatei de que non existían tales criterios, e de que, se os houbo, previos a encetar a tarefa, despois de dez anos esquecéraos, ou se perderan na longa batalla da tradución que tiven que librar verso a verso con Ovidio.

O que si había eran condicións, as da colección en que ía ser publicado o libro, que elixe o formato; as dos lectores ós que vai dirixido, e as do rigor que demandan os criterios, estes si, do director da colección, Manuel Díaz y Díaz. Mantiven, porén, o empeño de traducir en versos —se tal me atrevese a chamalos— que imitasen o ritmo do hexámetro latino. Pero isto foi máis empeño ca criterio, levado máis pola fascinación e a inxenuidade que pola razón e o cálculo. De ámbolos dous aspectos falarei a seguir: das esixencias editoriais e da miña lide de tradutor.

Cando abordei a tarefa de a traducir para a publicación, a obra xa me era coñecida e algúns dos seus episodios xa os tiña máis que vertidos nas miñas clases do IES Antonio Fraguas Fraguas. Medea, Dédalo e Ícaro, Píramo e Tisbe levaban crebando a cabeza de xeirás e xeirás dos meus alumnos do antigo COU e do actual Bacharelato. Pero estas non valían para o novo propósito, eran demasiado literais e, como ocorre con tódalas versións académicas, cheiran máis a latín ca a galego e, se ben poderían ser prezadas polos lectores que coñecen a lingua de Ovidio e que lles interesa confrontar o texto orixinario coa tradución, de certo aborrecería a quen só quere a versión galega. E a ambos tipos de lectores hai que contentar cando se publica na colección de Clásicos en Galego que é a única en Galicia na que se edita o texto orixinario a rentes da tradución. Tal é o reto e a esixencia destas traducións, e de calquera, atrévome a dicir.

Así que estaba decidido a prescindir das miñas versións máis escolares ou anovalas radicalmente para dotalas de máis matices e que soasen máis galegas sen deixar, porén, de seren latinas. Parecíame xa esta dobre esixencia dificultade dabondo para os meus modestos dotes. Seguindo a corrente de tra-

⁴ Petronio. *Satiricón*. Clásicos en Galego, 1991.

dución máis estendida daquela⁵, buscaba eu dar conta do contido e da lingua-xe das historias de Ovidio, deixando de lado o ritmo do verso hexámetro. Pero unha doazón de libros ó meu instituto do MEC fixo que caese nas miñas mans a tradución da *Iliada* ó castelán de Agustín García Calvo. Era o ano 1996. Abrina ó azar e lin:

*Y a fe que es trabajo también volver cargado de penas
que aun uno que solo un mes de su esposa lejos se encuentra
se agita en su afán con su rémiga nave, si una tormenta
de furia invernal lo arrastra en turbión y el mar que se encrespa*⁶.

E comprendín que non tiña sentido desprezar o ritmo nunha tradución de poesía. Afortunadamente para min, no prólogo da mesma obra o profesor explicaba o seu xeito de reproducir o ritmo do hexámetro latino con estruturas rítmicas castelás. A este prólogo remítome e ás súas detalladas explicacións⁷. Moi sumariamente, consiste en establecer versos de seis cláusulas rítmicas ou pés nos que a cada tempo marcado por unha sílaba tónica lle suceda un ou dous tempos non marcados de sílabas átonas. Este verso que García Calvo denomina “endecha” seméllase ao hexámetro latino baseado nos mesmos principios rítmicos, agás que en castelán o ritmo é acentual, mentres que en latín e en grego clásico se baseaba na cantidade longa ou breve das vogais e sílabas. O hexámetro grecolatino tiña dúas esixencias: comezar o verso con tempo marcado e que entre o tempo marcado do quinto e o sexto pé, ou cláusula, houbera sempre dous tempos non marcados. Ó principio destes requisitos renuncia García Calvo a prol da estrutura iámbica da lingua castelá, de xeito que os seus hexámetros poden empezar por unha sílaba non marcada, isto é, átona. Animado pola teoría e os fermosos resultados das endechas homéricas de García Calvo, atrevínme a aplicarlas á miña tradución dos versos, tamén hexámetros, de Ovidio, inseguro de se se axearían ben ó galego. Non coñecía daquela precedentes neste eido.

Pero ben pouco durou a miña ignorancia. A miña intuición dirixiuse a Aquilino Iglesia Alvariño, latinista, profesor e poeta, e non me defraudou. Xa en 1961 Iglesia Alvariño incluía en *Nenias* un poema dirixido a Ramón Cabanillas en hexámetros, ou endechas, se cadra aínda máis logradas cás de García Calvo, pois respecta escrupulosamente o comezo en sílaba tónica:

*Coma pechadas debaixo dun párpado rixo de pedra
¡canta engolemia dos ollos leváronas neves de antano!*⁸

⁵ Por exemplo para o castelán a tradución de Antonio Ramírez de Verger e Fernando Navarro Antolín (1995) ou a de A. Ruíz de Elvira (1964).

⁶ García Calvo, 1995, p. 95; *Iliada* II, 291-294.

⁷ García Calvo, pp. 50-54.

⁸ Iglesia Alvariño, p. 229.

Así comezaba. Non dá o profesor de latín explicación do ritmo, pero si unha pista dentro do seu propio poema de que está a reproducir hexámetros:

*É Escalibor que non dita ben testa nos vellos hexámetros*⁹.

“Escalibor” non lle dita porque a sílaba tónica vai precedida de tres átonas.

Con tales precedentes sentíame apoiado, pero abraiado porque sabía imposible emular a fermosura dos versos de García Calvo ou os de Iglesia Alvariño, nin por suposto, os de Ovidio. Aínda coa obra xa publicada parécese unha ousadía medir os meus versos cos deles. De aí o meu pudor, case rubor. Pero cómpre, xa que se me brinda a oportunidade, darlles recoñecemento ós meus mestres. Este alumno só puido lograr, traducindo a Ovidio versos coma os seguintes, que poden servir de mostra do ritmo que se pretende, tamén, traducir:

*Est uia decliuis funesta nubila taxo,
ducit ad infernas per muta silentia sedes;
Styx nebulas exhalat iners, umbraeque recentes
descendunt illac simulacraque functa sepulcris*¹⁰.

Hai un sendeiro en costa toldado de fúnebres teixos
que leva á morada do inferno a través de mudos silencios,
onde exhala brumas a Estixe, por onde descenden
as sombras que acaban de selo, defuntos espectros das tumbas.

Fóra desta esixencia rítmica, ningún outro precepto dirixía a priori o meu xeito de enfrontarme co texto. A miña lide era corpo a corpo, sen estratexias nin prexuízos, con cada episodio, con cada verso. Consciente de que sempre se perde algo na batalla, procurei salvar os elementos poéticos e expresivos e renunciar, se cumprise, a reproducir a sintaxe, xusto ao revés do que facemos a cotío nas aulas. Excedería o xa xeneroso espazo que me concede *Viceversa* para este artigo, exemplificar, e moito máis, comentar cada recurso literario, así que me centrarei en dous que son dos máis característicos de Ovidio: a linguaxe alusiva de símiles e metáforas e mais os xogos de palabras dentro do verso.

Ovidio amosaba unha mestría insuperable en mesturar campos semánticos diferentes: describir un lance de amor en termos militares, ou empregar palabras da linguaxe xurídica no fragor dunha batalla. Para concentrar os exemplos escollamos uns breves do episodio do dioivo no libro primeiro.

⁹ Iglesia Alvariño, p. 230.

¹⁰ Ovidio. IV, 432-435.

Xúpiter xustifica perante os deuses a súa decisión de alagar a terra na impiedade dos homes utilizando un símil da medicina:

*Cuncta prius temptata, sed inmedicabile corpus
ense recidendum, ne pars sincera trahatur*¹¹.

que tentei dar relevo na tradución salientando os termos médicos:

Déille-las súas oportunidades, mais membro incurable
hai que extirpalo, non sexa que ó san contaxie a gangrena.

Para o seu propósito pídelles Xúpiter ó seu irmán Neptuno que desborde os ríos e os mares, para os que utiliza a metáfora militar:

*Nec caelo contenta suo est Iouis ira, sed illum
caeruleus frater iuuat auxiliaribus undis*¹².

que se reflicte na tradución:

A furia de Xove transcende o seu eido do ceo, pois dálle
o irmán azulado os reforzos da infantería dos mares.

Cando a enxurrada inunda as terras, válese Ovidio da linguaxe da equitación:

*sic opus est! Aperite domos ac mole remota
fluminibus uestris totas inmittite habenas!*
*iusserat; hi redeunt ac fontibus ora relaxant
et defrenato uoluuntur in aequora cursu*¹³.

que procurei evidenciar na versión galega:

é o que cómpre, abride os encoros, os diques tornade
e, nunha enxurrada global, lanzádevos a renda solta”.
Mandóullelo así. Regresan e ceiban de freos ás fontes
que van arrolando a galope tendido ata o mar desbocadas.

Sabido é que Ovidio enche de paradoxos a descrición do mundo alagado polo dioivo; un deles conségueno mesturando a linguaxe da agricultura coa da navegación:

¹¹ Ovidio. I, 190-191.

¹² Ovidio. I, 274-275.

¹³ Ovidio. I, 279-282.

*ille supra segetes aut mersae culmina uillae
nauigat, hic summa piscem deprendit in ulmo.
figitur in uiridi, si fors tulit, ancora prato,
Aut subiecta terunt curuae uineta carinae*¹⁴.

que eu recollín así:

Navega estoutro sobre tellados e eiras dalgunha
graña alagada, e pesca aqueloutro a un olmo subido.
Fíncase a áncora en verde prado, se así lle cadrase,
ou varan as quillas curvadas nas viñas plantadas no fondo,

Abonden estes exemplos, aínda que os hai a oito espallados por toda a obra de Ovidio, e pasemos aos xogos de palabras dentro dos versos. Coñecido é que os escritores latinos, amparándose na estricte concordancia de substantivo e adxectivo ou no feito de que as funcións como suxeito ou complemento directo van marcadas co caso dentro da palabra, usan o hipérbato: colocar as palabras na frase arbitrariamente, ou abusan, dende a nosa perspectiva de falantes de linguas románicas nas que, pola perda dos casos, por exemplo, o suxeito e o obxecto directo defínense pola súa posición anterior e posterior ó verbo, ou que case nos obriga a xuntar adxectivo con substantivo. Permítanme un exemplo. Ovidio puido en latín escribir este verso:

*Signa deus bis sex acto lustrauerat anno*¹⁵.

mais non hai xeito de o traducir cabalmente respectando a orde de palabras do orixinal:

Os signos o deus doce no cumprido percorrera ano.

Troquen a posición das palabras de sitio, acheguen substantivos a adxectivos e obterán unha mensaxe que se entenda. Deixo tal tarefa a quen lle apezteza un pasatempo. Ás veces tal disloque se fai por capricho ou porque diten as palabras no ritmo do verso, como é o caso anterior, así que na tradución se poden obviar, pero ás veces responden a criterios expresivos ou estéticos de distribución de palabras agrupando substantivos por un lado e adxectivos no outro extremo do verso en torno a un verbo, para xogar con quiasmos de substantivos e adxectivos... É entón cando se debe, ó meu parecer, forza-la lingua no posible para que a tradución os reproduza. Aínda que non me atrevín a tanto como Quevedo no hendecasílabo castelán: “hora a su afán ansioso lison-

¹⁴ Ovidio. I, 295-298.

¹⁵ Ovidio. VI, 571.

jera”¹⁶ si tentei nalgunhas ocasións reflectir a orde de palabras latina cando considere que tiña un valor literario ou estético.

Así, por exemplo, o verso áureo de Ovidio no que os adxectivos se concentran na primeira parte do verso e os substantivos na última arredor do verbo que é o centro:

*Lurida terribiles miscent aconita novercae*¹⁷.

Na miña tradución só puiden conseguir que se agrupasen os adxectivos no centro formando un quiasmo cos substantivos:

Madrastas sinistras macabros acónitos fan de mesturas.

Ás veces reflíctese a distribución polo sentido das palabras alterando na tradución a categoría gramatical.

*Sanguineam tepido plangebant pectore matrem*¹⁸.
Bouraba o peito da nai de sangue tépedo aínda.

Outras veces a dificultade non é tanta, e logo a reprodución é máis fiel, como neste quiasmo:

*Et placet et uideo sed quod uideoque placetque*¹⁹.
Gústame e miro, pero isto que miro e me gusta.

Ou neste outro episodio no que se respecta a distribución latina de palabras:

*Nam caelo terras et terris abscidit undas
et liquidum spisso secreuit ab aere caelum*²⁰

que deslindou do ceo as terras, das terras as augas,
que segregou o transparente do denso, do aire o ceo;

Naturalmente, procurei respectar outras figuras:

*Congeriam secuit sectamque in membra redegit*²¹
Disecionouno e, disecionado, organizouno.

¹⁶ Francisco de Quevedo (do soneto "Amor constante más allá de la muerte").

¹⁷ Ovidio, I, 147.

¹⁸ Ovidio III, 125.

¹⁹ Ovidio III, 446.

²⁰ Ovidio I, 22-23.

²¹ Ovidio I, 33.

Aliteracións:

*mollirique mora mollitaque ducere formam*²²
amolecéndose a modo e formándose xa amolecidas.

Repeticións:

*Multi illum iuuenes, multae cupiere puellae;
sed -fuit in tenera tam dura superbia forma-
nulli illum iuuenes, nullae tetigere puellae*²³.

Moitos rapaces por el devecían e moitas rapazas,
pero —¡que dura altivez en tan delicada beleza!—
ningún rapaz a el o tocaba e ningunha rapaza.

Antítese: «*Discors concordia* /unión de contrarios»²⁴.

Nunha tradución como esta, axustada a un ritmo, a economía de palabras é importante pois non se dispón do espazo ilimitado da tradución en prosa. Isto obriga a sacrificios, normalmente de palabras menos significativas, como os nexos de enlace, *igitur*, *immo*, e outras, por que non confesalo, de matices importantes; e obriga tamén a comprimir termos e expresións, dicir cunha soa palabra o que Ovidio di en dúas ou en varias. Ás veces mesmo se consegue facerlle sitio a unha expansión dun termo que se considere importante ou para o que non haxa un equivalente axeitado en galego. Nun mesmo verso podemos ver ámbolos dous procesos:

*Litora uoce replet sub utroque iacentia Phoebos*²⁵

Abouxa as ribeiras deitadas ó sol de occidente a levante

No que *uoce replet* condénsase en “abouxa” e *utroque* expándese en “de occidente a levante” dado que a tradución literal “ambos soles” non ten sentido.

Outra decisión a tomar cando se traducen linguas clásicas antigas é a de utilizar, ou non, termos modernos. Eu procuro evitalos, pero non puiden ceder á tentación cando o termo actual recolle o sentido do texto latino e está asentado na linguaxe literaria, como é o caso de certos termos astronómicos “cénit” (*uia altíssima caelo*)²⁶, “nadir” (*tellure sub alta*)²⁷, “rotación” (*uertigine*)²⁸, “órbita” (*uolumine*)²⁹. Outras veces a beleza das palabras lévame a ana-

²² Ovidio I, 402.

²³ Ovidio III, 353-355.

²⁴ Ovidio I, 433.

²⁵ Ovidio. I, 338.

²⁶ Ovidio. I, 65.

²⁷ Ovidio. I, 630.

²⁸ Ovidio. II, 70.

²⁹ Ovidio. II, 71.

cronismos como traducir “*arx*” por “croatía” ou “alcázar”³⁰ ou cando emprego nomes de barcos modernos: “goleta” “fragata”, “corveta”, “galeón”, ademais dos xenéricos “nave”, “barco”. Confeso tamén que algunha vez caín en actualizacións máis atrevidas: *Ultima tellus*³¹ fíxena “fisterra”, *hoc uulnere uulnus*³² quedou en “ollo por ollo” e, deixándome levar pola actualidade e as circunstancias, cheguei a traducir, non sei se consciente ou inconscientemente *nec ullo tempore* por “nunca máis”³³.

Deixemos xa a tradución en si e ocupémonos de elementos accesorios, de apoio: o prólogo, os argumentos, as notas e o dicionario. Non faltan, ou non deberían, en ningunha tradución dunha obra clásica, pero nesta edición da colección de “Clásicos en Galego” os materiais de apoio teñen un volume importante: ocupan case o mesmo cá propia tradución e ocuparon no seu día tamén o mesmo tempo de traballo. Débese isto a dous factores: o primeiro, xa amentado antes, é a necesidade de achegar a Ovidio a lectores non avezados no latín e na cultura clásica. Isto obrigoume a elaborar un prólogo extenso no que se dese conta, como é tradicional, dos estudos sobre Ovidio e a súa obra, pero con amplas referencias ó contexto, social, político e vital de Ovidio que, para moitos lectores, seguro, resultará descoñecido, e sen o cal non se entende ben a transcendencia das obras dun autor que, por escribir, sufriu a represión política do desterro. Quixen ademais, sobre moitos temas, non limitarme a expor as opinións máis comunmente aceptadas sobre Ovidio, senón ofrecer tamén a miña propia visión; unido isto a que abandonei o esquema clásico de exposición de vida e obra, para mesturar os acontecementos da vida e da política do tempo de Ovidio coa súa produción literaria, adopta o prólogo, ás veces, aparencia de ensaio. Contribúe a alongar máis do usual o limiar o feito de que me ocupe de tódalas obras de Ovidio e non só de *Metamorfoses*, que levan, emporiso, un estudo máis detallado cás outras, coidando, se cadra inxenuamente, que puidese servir de marco para posteriores traducións da obra completa de Ovidio, que ben o merece.

O outro factor, diciamos, é a propia obra de Ovidio inzada como poucas de personaxes, episodios, situacións e referencias mitolóxicas e históricas, ás veces estrañas mesmo para un experto. Anotar para lectores profanos tódalas referencias necesarias para que se comprenda cabalmente o texto, que pasa de 10.000 versos, implica establecer tal número de notas que afogarían na páxina o propio texto e así mesmo, dada a reiteración de personaxes e situacións en lugares distintos e afastados da obra requiriría notas que remitisen a outras notas anteriores, obrigando ó lector a un vaivén constante. Por contra, omitilas sería condenar o lector curioso a ler esta obra cun manual de mitoloxía e

³⁰ Ovidio. II, 33.

³¹ Ovidio. IV, 632.

³² Ovidio. V, 94.

³³ Ovidio. VI, 659.

outro de historia. Por iso decidín establecer un dicionario de nomes propios de persoas, topónimos... o cal permite ós interesados saber, por exemplo, o papel de Minerva en *Metamorfoses*, recorrer a el e aos xa entendidos en mitoloxía, obviar esta consulta e ler sen máis atrancos a tradución. Con todo, o número de notas a pé de páxina, que contén a información imprescindible, pero que non se axeita ó dicionario, supera as oitocentas.

As *Metamorfoses* de Ovidio son episodios mitolóxicos autónomos engarzados de moi diversos modos para que constitúan unha especie de historia fantástica do mundo dende as orixes ata a morte de Xulio César; de xeito que se pode ler secuencialmente, como unha novela, de cabo a rabo, ou, o que é máis común, por episodios soltos: Dédalo e Ícaro, Apolo e Dafne, Aracne e Minerva, Alcíone e Ceix, Midas, Medea, Mirra, Pigmalión... mesmo de xeito aleatorio como quería Cortázar para a súa *Rayuela*. É máis, lida así, atopa un sempre relacións entre diversas pasaxes da obra sorprendentes e novas, difíciles de percibir nunha lectura continua e secuencial. Non obstante, o desenvolvemento literario, moitas veces intrincado, dos episodios dificulta a comprensión argumental, polo que ó comezo de cada libro dispuxen o argumento episodio por episodio, para que o lector tamén poida, se non quere realizar unha lectura sistemática, achegarse a un relato illado.

Para rematar, permítaseme amentar o que fixen e non se publicou. Era a miña idea rexistrar a pé de páxina a tradución das variantes principais que os manuscritos ofrecen de cada pasaxe do texto valéndome para tal labor do aparello crítico da edición de *Metamorfoses* de Ruíz de Elvira, na que se basea, por certo, o texto latino da miña edición. Sirva de exemplo o seguinte:

un mar que aboia: sería así acredor á cidade.

un monstro que salta: sería así acredor á cidade.

a fera que salta: sería así acredor á cidade.//

un poldro que salta: sería así acredor á cidade.//)

Pero tal procedemento excede dos propósitos e dos criterios editoriais e, ademais, aumentaría considerablemente unha obra xa de seu extensa, máis do habitual nunha colección, a de Clásicos en Galego, que supera xa os 25 anos grazas á colaboración da Consellería de Cultura e a Editorial Galaxia e o prestixio e teimosía do seu director Manuel Díaz e Díaz, a quen quero agradecer a súa confianza en min para levar a termo esta tradución ó galego de *Metamorfoses* de Ovidio, que se suma ás de Catulo, Fedro, Petronio, Shakespeare, Sófocles, Plauto... asinados por Fernández Graña, Gómez Quintás, Otero, Carballude, Carracedo e tantos outros. Pór o meu nome cabo do deles é xa para min gloria suficiente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HOMERO. 1995. *Ilíada. Versión rítmica de Agustín García Calvo*. Zamora: Editorial Lucina. 1995.
- IGLESIA ALVARIÑO, A. 1986. *Poesía galega completa*. Edición, cronoloxía, bibliografía, limiar e notas de Xesús ALONSO MONTERO. Vigo: Edicións Xerais de Galicia. 1986.
- OVIDIO NASÓN, P. 1954 *Metamorfoses*. 2 Volumes. Prólogo, texto revisado e traducido por Antonio RUÍZ DE ELVIRA. Barcelona: Editorial Alma Mater, 1954.
- OVIDIO NASÓN, P. 1995. *Metamorfoses*. Introducción e notas de Antonio RAMÍREZ DE VERGER. Col. El libro de bolsillo, Clásicos de Grecia y Roma. Tradución de Antonio RAMÍREZ DE VERGER e Fernando NAVARRO ANTOLÍN. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- OVIDIO NASÓN, P. 2004. *Metamorfoses*. 2 Volumes. I: Estudo introdutorio, Dicionario de nomes por José Antonio DOBARRO POSADA. II: Texto latino, tradución ó galego e notas de José Antonio DOBARRO POSADA. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo e Editorial Galaxia. Colección Clásicos en Galego, 2004.
- PETRONIO. 1991. *Satiricón*. Estudo introdutorio, tradución e notas de José Antonio DOBARRO POSADA e Dolores GÓMEZ QUINTAS. Santiago de Compostela: Servizo Central de Publicacións da Xunta de Galicia e Editorial Galaxia. Colección Clásicos en Galego, 1991.



Críticas e Recensións

Ao redor da tradución institucional. *La traducción en el ámbito institucional: autonómico, estatal y europeo*, de Cruces Colado & Luna Alonso (eds.)

Oscar Ferreiro Vázquez

O nacemento da interpretación de conferencias. *De Paris à Nurembergh. Naissance de l'interprétation de conférence*, de Jesús Baigorri Jalón.

Silvia Mascuñán Tolón

Vocabulario de economía, de Almeida Alexandre, Fernando Manuel; Giménez Fernández, Eduardo Luís; Lores Insua, Francisco Xavier e Polomé, Philippe (coords.).

Xoán Montero Domínguez

Os procedementos técnicos de tradución (volta tras volta). *Procedimentos técnicos de tradução (Uma nova proposta)*, de Gonçalbes Barbosa.

Xosé Manuel Dasilva

Baixo o impulso da repetición. *Historia de la traducción en España*, de Lafarga & Pegenaute (eds.).

Anxo Fernández Ocampo

As recensións de BIVIR: Daisy Miller.

Moisés Rodríguez Barcia

As ondas de Virxinia Wolf.

Vanessa Silva Fernández

A escritura resiste a barbarie? O diario de Ana Frank.

Xoán Garrido Vilariño

A República dos Soños.

Anxos García Fonte

Babel entre nós. Escolma dos textos sobre a traducción en Galicia.

Antón Palacio Sánchez

Ó REDOR DA TRADUCIÓN INSTITUCIONAL

Óscar Ferreiro Vázquez
Universidade de Vigo

Cruces Colado, Susana e Luna Alonso, Ana (eds.) 2004. *La traducción en el ámbito institucional: autonómico, estatal y europeo*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.

Sacouse á luz, no 2004, un libro monográfico que presenta unha panorámica da tradución no eido institucional. Téntase explicar, ó longo da obra, o que se traduce, quen traduce e onde se traduce, tanto no espazo autonómico galego coma no estatal e no internacional.

Como ben nos explican as editoras e coordinadoras, Susana Cruces Colado e Ana Luna Alonso na lapela e na presentación do libro, a idea de publicar o texto naceu hai uns anos ó organizar o “I Curso sobre a Tradución no eido institucional” na Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo. Pensaron, de forma acertada, dar a coñecer os diferentes temas do que se tratou ó longo dos cursos.

Esta obra colectiva achéganos ó mundo da tradución no eido institucional, ofrecendo unha visión completa desta realidade. Varios profesionais deste eido, máis concretamente do ámbito autonómico galego, estatal e europeo, cóntannos de primeira man a súa longa experiencia e traxectoria en cadansúas institucións

A publicación deste libro, axudará, sen dúbida ningunha, a resolver algunhas preguntas que se fan os estudantes de tradución da Universidade de Vigo, e doutras facultades españolas, con respecto á complexidade do nomeamento de tradutores e tradutoras dos diferentes eidos institucionais. Non cabe dúbida de que a moitos dos nosos estudantes lles anda no caletre a idea de tentar chegar a traballar nalgunhas destas institucións.

Outra das dúbidas que se poden resolver é a diferenza entre tradución xurada e tradución xurídica. Como ben nos explican na introdución do libro, a tradución xurídica é un tipo de tradución especializada no eido do dereito, polo tanto, un tradutor xurídico adícase a traducir documentos que proveñen dos diferentes campos do dereito, a saber: dereito administrativo, dereito penal, dereito procesual, dereito internacional... Alén disto, a tipoloxía é moi variada e responde ás diferentes clases de textos que se forman na Administración de Xustiza, e que van dende o uso normativo na instrución de calquera proceso (penal, civil, administrativo...) ata a tramitación de asuntos ordinarios a petición dun cidadán.

Con todo, a tradución xurada non está circunscrita *a priori* a un eido de especialidade determinado xa que por ela se entende a tradución dun texto dunha lingua a outra na que un fedatario público, autorizado necesariamente polo Estado, dá fe de que esa tradución corresponde ó orixinal, tendo ademais os mesmos efectos xurídicos na Administración emisora que na solicitante da tradución xurada. Polo tanto, poden ser obxecto de tradución xurada documentos como os médicos (historiais, certificados...), administrativos (informes, certificados...), notariais (poderes, testamentos...) e incluso privados (cartas, declaracións...). No entanto, hai que dicir que un grande volume de documentos xurídicos son obxecto de tradución xurada.

Do mesmo xeito, o volume explica de forma pormenorizada os pasos que ten que seguir, e a quen hai que dirixirse para solicitar a habilitación de tradutor-intérprete xurado.

Grazas ó esforzo realizado pola Facultade de Filoloxía e Tradución de Vigo, e co apoio doutros colectivos como a Mesa pola Normalización Lingüística, os licenciados en Tradución e Interpretación obtiveron a habilitación de tradutor-intérprete xurado ó galego a outras linguas e viceversa.

Trala presentación e introdución das editoras, atopámonos coa primeira parte que versa sobre a tradución na Xunta de Galicia, o capítulo titúlase “A tradución institucional: O Servizo de Tradución da Xunta de Galicia”. María Miramontes e Ánxela Rodríguez, dúas profesionais da tradución ó servizo da Consellería de Presidencia da Xunta de Galicia, fálannos deste Servizo de Tradución, das modificacións que sufriu dende a data da creación ata os nosos días. As súas tarefas consisten, basicamente, na revisión, corrección e tradución do español cara ó galego e viceversa dunha serie de textos dos que ó longo das súas presentacións amósannos exemplos comentados. Alén do comentario dos diferentes textos traducidos tamén dan conta da composición do servizo e o sistema de contratación.

Neste mesmo apartado, Gabriel Rei-Doval, unha das catro persoas que obtiveron a habilitación de intérprete xurado polo Ministerio de Asuntos Exteriores para realizar traducións e interpretacións xuradas dende o español cara á lingua galega, fainos unha descrición do espazo que ocupan os traballadores autónomos para a Administración. Durante a súa presentación abórdanse varios temas, por exemplo, a historia profesional dos intérpretes, que non pode estar illada do aspecto sociocultural en que se inscribe o emprego dunha lingua minorizada en proceso de normalización lingüística, a cuestión das tarifas aplicables ás diferentes traducións... Tamén neste apartado se ofrece unha serie de textos representativos comentados polo propio tradutor.

No seguinte capítulo, titulado “Situación actual de la práctica de la traducción y de la interpretación en la Administración de Justicia”, foi redactado por catro tradutores-intérpretes do cadro de persoal de diferentes tribunais de xustiza: Paloma Aldea, Pilar Arróniz (as dúas da Audiencia Nacional), Juan Miguel Ortega (Tribunal Superior de Xustiza de Madrid) e Sonsoles Plaza (do

Tribunal Supremo). Neste capítulo, téntase ofrecer unha panorámica xeral do traballo en cada un dos tribunais. Ó longo deste capítulo, fálannos da igualdade de condicións que temos perante a Lei, incluíndo as condicións lingüísticas. Hai unha descrición da organización do servizo e das tarefas levadas a cabo polo tradutor-intérprete, sinalando a diferenza entre tradución xurídica e xurada, o modo de acceso á Administración, os medios e ferramentas lingüísticas con que contan os tipos de textos máis traducidos. O capítulo remata con traducións de catro comisións rogatorias, dúas procedentes de Francia e dúas do eido xurídico anglosaxón.

No penúltimo capítulo, Ingrid Cáceres Würsig preséntanos un apartado titulado “La Oficina de Interpretación de Lenguas: desde sus orígenes a la actualidad”. O capítulo comeza cunha breve historia da oficina, a cal data do século XVII, e é o servizo de tradución máis antigo de Europa que segue funcionando. O relatorio realiza unha breve viaxe pola historia da interpretación en España. Fálanos das funcións que desempeñaba esta oficina, o tipo de documentos que se traducían, o réxime laboral en que se atopaban os tradutores ata chegar ós nosos días. Neste apartado descríbese o seu papel actual na elaboración de traducións para as diferentes Administracións do Estado, a súa organización do traballo, e o acceso ó corpo de tradutores. Tamén aquí hai un apartado dedicado á cuestión dos intérpretes xurados cara á lingua española e dende ela, xa que é esta oficina a que se encarga de facer os exames para a súa habilitación e tamén homologa os títulos de licenciatura en Tradución e Interpretación para conseguir a habilitación, sempre e cando se cumpran unha serie de requisitos.

No último capítulo, titulado “Traducción institucional, el caso de la Comisión Europea”, dous tradutores do cadro de persoal da UE, Ramón Garrido Nombela e Miguel Ángel Navarrete, fan un resumo da construción europea, dende as súas orixes como unión económica ata a actual UE. Para introducirmos no sistema de traballo do Servizo de Tradución da Comisión Europea (SdT), os autores especifican o que se considera tradución institucional, diferenciándoa da administrativa e a xurídica. Entre outras cousas, neste capítulo existe un apartado específico dedicado á cuestión do réxime lingüístico, cuxa orixe se atopa no regulamento adoptado pola CEE en 1958, no cal se establecen as linguas oficiais (francés, alemán, italiano e neerlandés), ás que se foron engadindo outras novas, resultado das sucesivas incorporacións de novos países. O capítulo féchase con dúas traducións comentadas, unha do francés ó español e outra do inglés ó español.

Estas contribucións feitas por profesionais da tradución e da interpretación en diferentes eidos institucionais servirán, sen dúbida, para responder preguntas que se fan os estudantes de tradución e interpretación, formadores, profesionais e traballadores de servizos lingüísticos de todo tipo. Ademais, será unha obra de consulta para calquera cidadán interesado en descubrir as diferentes tarefas levadas a cabo por estas persoas.

O NACEMENTO DA INTERPRETACIÓN DE CONFERENCIAS

Silvia Mascuñán Tolón
Universidade de Vigo

Baigorri Jalón, Jesús. 2004. *De Paris à Nurembergh: Naissance de l'interprétation de conférence*. Ottawa: Presses de l'Université de l'Ottawa.

Tal e como indica o seu título, esta obra recolle un período histórico amplo (1919-1945) e sobre todo convulso e creativo, tanto polos propios acontecementos, guerras, posguerras etc, coma pola necesidade de dialogar, comunicar e crear institucións para este fin. Polo tanto, o percorrido que nos ofrece o presente ensaio permítenos observar o nacemento e/ou o asentamento dunha profesión fundamental para a dimensión internacional das comunicacións. A descrición do contexto histórico e ideolóxico, da relación entre os distintos interlocutores, intérpretes con interpretados e oíntes, oradores con oradores, intérpretes con outros intérpretes e profesionais, da selección e formación destes, da súa orixe, do seu perfil, das condicións de traballo, da lealdade cara ó discurso e cara ó orador, permite internarnos, por medio de experiencias e situacións reais no mundo da teoría e da práctica da interpretación; desta forma ilústrase, por medio de exemplos concretos, elementos teóricos que, na súa maior parte, seguen formando parte da reflexión e da investigación tanto do proceso coma do produto da interpretación, así como do ensino da teoría e da práctica da mesma. A teor disto, debo dicir que a formación en Historia de Jesús Baigorri canda a súa experiencia profesional como intérprete permítenos obter información senlleira a través dunha lectura fluída e dinámica sen caer na enumeración tediosa de datas e biografías, técnicas e modalidades de traballo.

Podemos sinalar algúns destes elementos que observamos tanto na parte máis teórica ou descritiva coma nos comentarios, testemuños e reflexións dalgúns dos implicados, usuarios ou profesionais da interpretación como:

- técnicas de interpretación,
- selección dos intérpretes,
- formación dos intérpretes,
- condicións de traballo físicas, temporais e espaciais,
- técnicas de traballo,
- documentación,
- relación co cliente,

- produción do discurso interpretado,
- avaliación do produto: o discurso interpretado,
- rivalidade entre tradución e interpretación e posteriormente entre interpretación consecutiva e simultánea.

Estes elementos son, na súa maior parte, recorrentes na investigación, e ás veces custa explicarllelos ós estudantes sen utilizar exemplos concretos, algunha “anécdota” ou experiencias prácticas que neste caso nos ofrece o autor, sobre todo cando tratamos a práctica profesional da interpretación.

A personalidade dos distintos participantes nas reunións internacionais e a súa influencia no propio proceso interpretativo tanto dos interlocutores coma do propio mediador (isto é, o intérprete) pódese observar desde un enfoque teórico nos capítulos máis técnicos sobre criterios de formación e selección, así como a partir dos testemuños directos e indirectos sobre o proceso e o produto da interpretación. Este dinamismo na descrición tamén se retransmite a través dos distintos capítulos, algúns máis históricos, outros máis descritivos, técnicos ou máis centrado nas persoas.

Da mesma maneira, obtemos información histórica sobre a xénese da creación de institucións internacionais, as negociacións internacionais, as negociacións internas e todo o barullo político e lingüístico, que xa coñecemos pero que percibimos desde outro enfoque máis práctico e humano. Deste xeito vemos bosquexarse a necesidade de deseñar unhas ferramentas que permitan unha comunicación interlingüística áxil e eficaz, onde desaparece a supremacía dunha lingua, e na que o elemento integrador é o intérprete. E do intérprete en consecutiva, figura visible e de renome durante ese período histórico, omnipresente na lectura do ensaio, ofrécenos un sucinto perfil biográfico onde podemos recoñecer os nomes de autores dos primeiros manuais e libros que tratan da teoría e da práctica da interpretación e descríbennos como se vai diluíndo nun equipo cada vez máis amplo, con máis combinacións lingüísticas e recursos técnicos e termina pechándose nunha cabina nun total anonimato.

A este respecto, parécese interesante a inclusión dunha referencia pouco coñecida sobre a achega de Jesús Sanz, profesor na *Escuela Normal* de Lleida que, a partir do testemuño de vinte intérpretes, elabora en 1931 un estudo sobre o mercado laboral, as súas condicións e esixencias, as técnicas de traballo, abrangendo deste xeito practicamente todos os eidos da interpretación. Trátase dun traballo bastante completo que recolle varios dos aspectos que se estudarán posteriormente en investigacións experimentais e observacionais así como a proposta da creación de escolas especializadas que culminarán na posta en marcha das actuais facultades de Tradución e Interpretación.

O capítulo sobre os intérpretes dos ditadores revélanos outra faceta interna deste período histórico, a faceta lingüística que unha vez máis esixe a presenza de intérpretes. Estes intérpretes teñen unha responsabilidade enorme

debido á delicadeza dos asuntos tratados e á personalidade dos interlocutores, igual cós seus compañeiros intérpretes de homes de Estado e dirixentes mundiais, e deben responder do seu traballo durante o mesmo e ás veces, incluso, posteriormente, cando caen as ditaduras. Unha vez máis, os testemuños directos e indirectos acerca da figura destes intérpretes describennos os sentimentos e a ansiedade que podía inspirar o feito de ter tal responsabilidade. No caso da interpretación de personalidades, que á súa vez dependen deles e deben confiar na súa correcta retransmisión das distintas intervencións, a cuestión da confianza, da lealdade inherente a todo intérprete, adquire maior importancia e lévanos á reflexión da fidelidade aínda debatida hoxe en día: ¿é o intérprete o dobre do orador? Unha vez máis, na resposta, o contexto, a situación, a personalidade e a ideoloxía dos participantes no acto comunicativo, interlocutores e intérpretes serán os que leven ó intérprete a tomar as decisións adecuadas. E ás veces, quizais se equivoque.

Xorde daquela un novo elemento de reflexión: ¿debe o intérprete corrixiu os erros do orador? A descrición dunha situación en que o intérprete corrixiu ou interpretou mal un erro ou o que el creu ser un erro do orador permítenos presentar un exemplo real e práctico, (e ademais protagonizado por un dos “grandes intérpretes”) de varios interrogantes que nos formulan os estudantes: ¿debe intervenir o intérprete? ¿debe responder á súa intuición? ¿debe permitir que a información recibida sexa distinta dependendo do idioma de recepción? E aínda presenta outro interrogante: ¿pode un óñte, intérprete ou non, describir o que pasou na mente do intérprete cando corrixiu ou se equivocou? E neste caso o autor quizais cometeu un erro moi común: intentar explicalo sen ter a versión do intérprete, que incluso ás veces nin sequera é consciente da súa elección. É difícil intuír e tirar conclusións ó caso e durante algún tempo os investigadores en interpretación mantiveron algunha polémica sobre a intuición como criterio de investigación.

Os testemuños inclúen a descrición das condicións de traballo tamén mencionadas de forma máis teórica en varios capítulos. Situacións ás veces extremas que inclúen ata unha estratexia para que o intérprete poida comer ofrécennos, malia parecer unha anécdota, unha visión real máis persoal do exercicio desta profesión. En efecto, o intérprete ten que estar en todas as situacións con necesidade de mediación interlingüística e cultural, e a interpretación na mesa, as comidas de traballo o os brindes son contextos habituais do oficio e forman parte da formación en interpretación consecutiva de conferencias.

En todo o ensaio, como xa comentei, o autor achéganos información sobre as técnicas de interpretación empregadas, hoxe en vigor, a súa evolución e adaptación parella ó progreso da tecnoloxía, que traballa ó servizo das necesidades da humanidade. Trátase neste caso de necesidades de comunicación que requiren o manexo de todas as técnicas de interpretación consecutiva longa, curta, *chuchotage*, tradución á vista, interpretación telefónica, con

relais ou sen el, en inversa e en directa para chegar finalmente á técnica de interpretación simultánea. Baigorri descríbenos por medio de experiencias e citas directas as técnicas de traballo utilizadas polos intérpretes, a súas estratexias: toma de notas, sínteses, interpretación literal e tradución a vista, a súa necesaria adaptación ó contexto do seu traballo tanto temporal e espacial como as combinacións lingüísticas utilizadas, ademais das interferencias, dificultades, dúbidas e erros que pode encontrar no exercicio do seu traballo, das súas reaccións e a dos seus óntes.

Por outra parte, e como algo inherente a todo o novo, as dúbidas, as expectativas e as reaccións dos implicados como tribunais de selección, candidatos, interlocutores, oradores, óntes, intérpretes, técnicos, cada quen no seu ámbito, conscientes ou non da súa participación nun fito da historia do século XX vista desde un enfoque diferente, no que se une o práctico e o técnico co ideolóxico: é dicir, cómo organizar eficazmente a comunicación interlingüística nun contexto con proxección internacional. O momento cume prodúcese durante os procesos de Nüremberg onde se fixo imprescindible e visible a celebración pública duns xuízos internacionais con varias combinacións lingüísticas que podían dificultala.

O capítulo sobre a interpretación durante o proceso de Nüremberg retoma todo o anteriormente descrito canda a algunhas das reflexións dos primeiros capítulos. Nesta ocasión trátase dun proceso que se prevé longo, coa dificultade engadida do uso de varios idiomas. Estas novas necesidades de comunicación e os avances tecnolóxicos levan a que se opte por utilizar outra vez, mellorándoa, xa que os primeiros intentos non daban bos resultados, a interpretación simultánea. As reticencias dos intérpretes de consecutiva, causada en parte pola perda da súa visibilidade e polo tanto do seu recoñecemento público así como por cuestións técnicas que inspiran dúbidas ante os posibles resultados desta técnica e o pouco tempo e o desexo de reciclarse e prepararse levan á procura doutros candidatos para desenvolver a nova modalidade.

Ó tratarse dunha técnica nova de interpretación, tense pouca ou ningunha información sobre as capacidades requiridas e cales son os candidatos axeitados que por falta de tempo non poderán formarse debidamente ante a inminencia dos xuízos. Unha vez máis, podemos visualizar a urxencia da situación, as necesidades de adaptarse ó contexto, as reflexións que cada un no seu ámbito fai sobre a súa participación no proceso, desde a selección dos candidatos, a súa preparación, a súa formación, as súas necesidades en documentación... ata a produción final, o discurso interpretado, reflexións todas elas aínda actuais e obxecto de estudos e proxectos de investigación tanto experimental como observacional e en fin, suxeitos de teses doutoramento.

O nacemento desta nova profesión supón a democratización das comunicacións: as técnicas e modalidades adáptanse ás necesidades temporais, espaciais e orzamentarias dos clientes. Tamén podemos comprobar a democratización no ámbito dos intérpretes que a través dunha formación, agora

universitaria, teñen acceso á profesión e pasan a traballar de forma anónima e por outra parte e, quizais debido a iso, ten a un número cada vez maior de mulleres entre os seus profesionais. Ademais, as linguas adquiren, dentro dunha reunión internacional, o mesmo estatuto e están xa en situación de igualdade.

O asentamento e a evolución desta profesión esixen tamén a adaptación e a reciclaxe dos intérpretes profesionais e dos profesores de interpretación que deben atender as necesidades do mercado de traballo. Tal e como podemos observar en cada páxina do ensaio, son esas necesidades as que, coa colaboración da tecnoloxía, levan a perfeccionar un método que permite traballar sen que a lingua sexa un obstáculo, e esixen por cuestións económicas o mellor servizo nas mellores condicións, sen esquecer que este mercado se ampliou a un marco que vai máis aló das institucións internacionais e por iso esixe respostas prácticas para o seu ámbito.

Este libro paréceme unha excelente contribución á historia da interpretación, unha boa introdución á historia contemporánea da interpretación de conferencia, con datos minuciosamente recollidos e distribuídos, intercalados con experiencias e testemuños persoais, desde todos os ámbitos que abranguen o proceso interpretativo, de xeito que a fluidez e a visualidade presentes nas súas páxinas permiten revivir eses momentos tan intensos de nosa historia, como europeos e como intérpretes.

VOCABULARIO DE ECONOMÍA

Xoán Montero Domínguez
Universidade de Vigo

DE ALMEIDA ALEXANDRE, Fernando Manuel; GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Eduardo Luís; LORES INSUA, Francisco Xavier e POLOMÉ, Philippe (coords.) 2005. *Vocabulario de Economía*. Vigo: Servizo de Publicacións de Universidade de Vigo.

A terminoloxía económica é cada vez máis usada na nosa comunidade. Pensemos que non a utilizan só persoas que traballan no sector da banca, como cabería pensar nun primeiro momento. Son moitos os profesionais que, hoxe en día, redactan documentos onde aparece esta terminoloxía (lingüistas, tradutores, intérpretes, asesores, administrativos, etc.) e que en non poucas ocasións atopan moitas dificultades á hora de escribir un texto en galego. Desde un punto de vista normativo, a case que inexistencia de glosarios especializados sobre terminoloxía económica fai que a nosa lingua non estea dotada dos instrumentos necesarios para defender os nosos intereses.

Cada vez son máis os intercambios comerciais existentes no noso país (citemos a modo de exemplo, o Eixo Atlántico); pero a pregunta é: ¿cantos dos profesionais galegos que expoñen o seu punto de vista financeiro o fan en galego? Ou o que é aínda peor: ¿cantos deses profesionais coñecen a terminoloxía financeira galega para poder utilizar a nosa lingua nos seus discursos? Por estas e por outras razóns, calquera investigación que traballe a prol da nosa lingua será ben recibida.

Salientemos antes de máis a importancia que estes proxectos teñen como ferramenta de axuda á docencia no ámbito da economía en galego. Son moitos os docentes das universidades galegas que imparten as súas aulas en español por non teren adquirido unha metodoloxía e un vocabulario necesario en galego e que, sen dúbida, poderán cambiar esta perspectiva grazas a traballos coma este que presentamos.

Mais tamén están os profesionais que traballan na empresa privada como auxiliares administrativos. Trátase dun sector que realiza unha función tradutora importante. Tradúcese do galego e do castelán cara ó francés, o portugués, o inglés ou o italiano un volume de terminoloxía considerable ó longo do ano. Porén, as dificultades terminolóxicas coas que se atopan no seu día a día son importantes, dado que na maioría dos casos os dicionarios bilingües que posúen non resolven os seus problemas. Por unha banda, estas persoas foron formadas para administrar unha determinada empresa (levar a contabilidade dos gastos e ingresos, nóminas do persoal...), mais non para redactar noutras linguas cartas comerciais. Pola outra, as súas eivas terminolóxicas, xa na súa propia lingua, son considerables.

Pensando nas necesidades das mediadoras e dos mediadores lingüísticos, temos que dicir que non só teñen dificultades aqueles profesionais que traballan no ámbito especializado da economía. Teñamos en conta que calquera tradutor pode atopar con terminoloxía económica no seu labor. Así por exemplo, o mediador lingüístico que traballe para o sector audiovisual pode encontrar no guión do filme que ten que traducir terminoloxía especializada.

A tradución, como apunta a doutora Ana Luna Alonso¹, en todos os seus ámbitos (literario, xurídico, económico, científico-técnico, etc.) constitúe unha actividade esencial para o desenvolvemento, difusión e promoción do coñecemento en tanto que garante e preservación da diversidade lingüística e, xa que logo, cultural. É fundamental conservar a propia identidade, pero tamén coñecer outras e para isto temos que ser quen de nos comunicar e entender. O tradutor desenvolve a función de axente mediador cultural, de ponte entre as diferentes formas de ver e expresar o mundo e debe ser moi consciente da súa responsabilidade.

Os tradutores que traballan cara ó galego coas linguaxes de especialidade atopan, por unha banda, os problemas inherentes a calquera tradución e, pola outra as dificultades derivadas da falta de documentación existente na nosa lingua. Así, o profesional da mediación lingüística que intente recorrer a manuais de estilo ou de redacción en galego, a dicionarios bilingües especializados, dicionarios monolingües científico-técnicos, etc. terá graves problemas, dada a súa escasa produción nuns casos (manuais de estilo), ou a inexistencia total, noutros (dicionario bilingüe francés-galego, ben sexa de lingua xeral ou de especialidade). Carlos Garrido apunta outras carencias².

Moitos dos nosos profesionais da mediación lingüística recorren ó portugués para resolver as dúbidas que aparecen nas súas encomendas; outros, cada vez menos, botan man do español.

O vocabulario

Este vocabulario comeza a súa andaina a principios dos anos 90, cando un grupo de especialistas realizaban estudos de posgrao en economía na Universidade Carlos III de Madrid. Os seus autores son Eduardo Luís Giménez Fernández, hoxe profesor da Universidade de Vigo; Francisco

¹ LUNA ALONSO, A. (2003) “Lingua e tradución na mundialización”, en Bringas López, A. e Martín Lucas, B. (eds.) *Nacionalismo e globalización: lingua, cultura e identidade*. Vigo: Servizo de Publicacións de Universidade de Vigo, pp. 99-115.

² [...] o caudal de documentos producidos na Galiza que poden ser utilizados na tradución como texto paralelos é escasso em geral e nulo em relação a certos tipos textuais. Finalmente, os manuais de estilo, redacción ou ortografía técnica em galego-português da Galiza faltam por completo. Perante estas circunstancias limitadoras, impom-se, mais umha vez, o recurso à bibliografia luso-brasileira [...] GARRIDO RODRÍGUEZ, C. (2001) *Aspectos teóricos e práticos da tradução científico-técnica (Inglês > Galego)*. A Coruña: AGAL. p. 65.

Xavier Lores Insua, tamén profesor da Universidade de Vigo; Fernando Manuel de Almeida Alexandre, profesor da Universidade do Minho e Philippe Polomé, profesor da University of Twente e da Université Catholique de Louvain. O proxecto comezou no ano académico 1997-98, cando Eduardo L. Giménez impartiu unha materia optativa de Introducción á Economía na licenciatura de Tradución e Interpretación na Universidade de Vigo. A doutora Iolanda Galanes, profesora do Departamento de Tradución e Lingüística de Universidade de Vigo, entrou no proxecto como asesora no traballo terminolóxico. A finais de 1998 existía xa unha primeira versión que circulou entre diversos economistas das universidades da Coruña, do Miño, Porto, Santiago de Compostela, Vigo, Autónoma de Barcelona, Carlos III de Madrid e Minnesota; mais foi no ano académico 2000-01 cando Francisco Xavier Lores, que daquela impartía a mesma materia optativa na licenciatura de Tradución e Interpretación, lle deu un novo pulo facendo que os seus estudantes se entusiasmasen revisando polo miúdo as diferentes entradas acordadas coas súas especialidades. Este traballo constitúe na actualidade unha ferramenta de axuda para os docentes que desexen impartir as súas materias deste eido en galego e para un grande abano de profesionais da mediación, ou de calquera outro ámbito que traballan coa nosa lingua como medio para se comunicaren.

O vocabulario está introducido por un limiar que dá conta da posta en marcha do proxecto. Apúntase tamén neste apartado que os creadores desta idea son docentes e investigadores que non teñen relación directa co ámbito da lingüística, senón da economía, algo que ó noso parecer, pode ser unha eiva para a fase de elaboración.

Segue unha guía de uso para dar paso ás entradas numeradas da 1 ata a 1.567. O esquema é o seguinte: entrada en galego numerada e en negra seguida das entradas para as outras linguas en inglés, español, francés e portugués:

á alza (loc. prep.)

<i>eng</i>	upward
<i>esp</i>	al alza (loc. prep.)
<i>fra</i>	à la hausse (loc. prép.)
<i>por</i>	ascendente (loc. prep.)

O vocabulario remata cun índice de termos en inglés, español, francés e portugués. Malia ser unha obra de consulta para os profesionais da mediación que manexan esta terminoloxía, debemos reparar nalgúns pormenores que, desde o noso punto de vista, deberían ser revisados en posteriores edicións:

- non hai definicións e non aparecen os termos contextualizados, nin con frecuencia de uso nas diferentes linguas, algo que dificulta a escolla;

- as entradas aparecen en galego, algo que debemos salientar; mais no traballo diario dun profesional, as palabras que este descoñece adoitan aparecer en inglés no texto orixe. Polo tanto, aínda que non sexa o habitual neste tipo de traballos, deberíase poñer ó comezo do vocabulario o índice de palabras das diferentes linguas que aparece ó final, para así facilitar o traballo á persoa que acuda a esta ferramenta;

- non existe unha división por campos, debido a inexistencia dunha árbore previa: economía pública, privada, financeira, aplicada, etc., algo que axudaría ós mediadores lingüísticos que acudisen a este vocabulario e que faría que estivesen presentes expresións como “ó por maior/por xunto” ou “ó por menor/polo miúdo” que non aparecen reflectidas no vocabulario;

- o termo da primeira entrada do Vocabulario: “á alza” ten como equivalente portugués *ascendente* (loc. prep.). Podemos comprobar que *ascendente* non é unha locución prepositiva e si o é *em alza* que, desde o noso punto de vista é o equivalente máis próximo. O mesmo acontece con *descendente*, que daría *em baixa*;

- o termo “borlista”, “pasaxeiro gratis”, “polisón” e “usuario gratuito”: “borlista” é un termo habitual en portugués para referirse a unha persoa que acostuma asistir a espectáculos sen pagar. Vemos polo tanto que é un termo que provén da expresión portuguesa *de borla*, gratuitamente. Todas estas formas poderíanse incluír mais establecendo unha frecuencia de uso na que as primeiras fosen as formas galegas máis comúns, “polisón” e “usuario gratuito”. Cómpre dicir igualmente que o equivalente portugués para “polisón” é *passageiro borlista*;

- “diñeiro”: esta entrada ten os seguintes equivalentes:

- *money* (inglés)
- *dinero, moneda* (español)
- *argent, monnaie* (francés)
- *moeda* (portugués).

Se a comparamos coa entrada “moeda” veremos os seguintes equivalentes:

- *currency* (inglés)
- *divisa, moneda* (español)
- *divise, monnaie* (francés)
- *moeda* (portugués).

Comprobamos, xa que logo, que estas dúas entradas fan referencia a termos diversos agás no caso do portugués, onde se mantén un único termo, *moeda*, cando existen, ó igual que acontece nas outras linguas outros como *dinheiro* ou *divisa*. Se formos a entrada «divisa» verificaremos que utiliza o mesmo termo para o portugués, *moeda*. Isto ocorre por non cruzar as entradas.

- “leiloeiro”: palabra habitual en portugués mais non en galego;
- “leilón”: a palabra galega habitual é “poxa” (que tamén aparece como entrada neste vocabulario) pero debería aparecer, dalgún xeito, cal ten maior frecuencia de uso;
- “folga”: aparece como entrada para galego; porén, non aparece “greve”. Sen ánimo de crear polémica, considero que debemos ser coherentes e se introducimos o termo “borlista”, “leilón” ou “leiloeiro”, debería aparecer igualmente o termo “greve”;
- “salario”: nesta entrada, no equivalente portugués aparece *ganhos* (lucro, proveito; antónimo de perda). Debería aparecer, como primeira acepción un destes termos: *vencimento*, *ordenado* ou *salário*. En caso contrario, debería explicarse o porqué desta determinada escolla.

Con todo, non pretendemos en absoluto deixar de realzar o valor positivo que ten esta ferramenta para o desenvolvemento do labor dos profesionais dos servizos lingüísticos, de docentes, tradutores ou intérpretes; mais tampouco podíamos deixar pasar a oportunidade que se nos ofrece sen facer uns breves comentarios que queren ser achegas positivas para a normalización da nosa lingua. Parabéns ós especialistas pola súa iniciativa.

OS PROCEDIMENTOS TÉCNICOS DE TRADUCIÓN (VOLTA TRAS VOLTA)

Xosé Manuel Dasilva
Universidade de Vigo

GONÇALVES BARBOSA, Heloísa. 2004. *Procedimentos Técnicos da Tradução (Uma nova proposta)*. Campinas: Pontes Editores, 2004. 2ª ed.

Non é cativo o número de páxinas que se ten dedicado no ámbito dos estudos tradutolóxicos ós procedementos, un concepto mesmamente central na consideración dalgúns autores. Semella que se trata dun asunto que pouco máis podería dar de si logo de tantas achegas, delas algunhas realizadas por tratadistas de recoñecido creto. Emporiso, a situación actual queda lonxe de ser esa. Unha proba palpable da vixencia desta cuestión é a publicación recente de varios artigos que versan sobre o tema. Por exemplo, cómpre mencionarnos a contribución “Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Funcionalist Approach” (*Meta*, XLVII, 2002, pp. 498-512), de Lucía Molina e Amparo Hurtado Albir, continuación, en certa forma, do estudo da segunda destas dúas autoras titulado “La cuestión del método traductor. Método, estrategia y técnica de traducción” (*Sendebarr*, 7, 1997, pp. 12-20). Habería que citar, por outra banda, o artigo “Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi” (*Quaderns. Revista de traducció*, 11, 2004, pp. 129-149), de Josep Marco.

Arestora farémonos eco da saída do prelo, en formato renovado, do que é unha análise de abondo peso verbo dos procedementos técnicos de tradución, inxustamente descoñecida, así a todo, polo feito de proceder dun espazo periférico no seo da tradutoloxía como segue a ser hoxe en día o Brasil, malia non poucos esforzos por inverter esa tendencia. A obra referida é a segunda edición do volume *Procedimentos Técnicos da Tradução (Uma nova proposta)*, de Heloísa Gonçalves Barbosa, publicado por primeira vez xa van quince anos.

Heloísa Gonçalves Barbosa é presenza común nos estudos de tradución brasileiros, como o avala unha traxectoria na que constan diversos artigos, algúns en solitario e outros asinados en compañía de B. F. Caldas ou A. M. S. Neiva. Ó presentar a nova versión do seu libro, labor ó que dedica o epígrafe “Posfácio: Os Procedimentos Técnicos da Tradução catorze anos depois”, a autora exhibe precisamente a bagaxe acumulada con posterioridade á primeira edición da obra, composta entón por unha tiraxe de dous mil exemplares que se esgotaron en catro ou cinco anos. Nestas páxinas, rememórase que a monografía foi na súa orixe unha “dissertação de mestrado”, defendida na Faculdade de Letras da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) en 1989, que xur-

dira do encontro co volume *Stylistique comparée du français et de l'anglais, méthode de traduction* (1958, 1977), de Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet. No mesmo capítulo, polo demais, realízase unha breve descrición das referencias bibliográficas máis importantes na investigación tradutolóxica brasileira, desde as obras pioneiras ata a actualidade.

Como non adoitan ser moi familiares para nós, coidamos oportuno reproducir aquí esa descrición polo menos no que atinxe ós principais autores, a comezar por Breno da Silveira (*A Arte de Traduzir*) e Paulo Rónai (*Escola de Tradutores, Guia Prático da Tradução Francesa, Babel e Antibabel, A Tradução Vivida*) –pertencentes ó que se denomina a “tradição humanista-beletrista”–, e continuando coas publicacións de Theodor Rosenthal (*Tradução, Ofício e Arte*), Agenor Soares dos Santos (*Guia Prático da Tradução Inglesa*) e Delton de Mattos (*A Formação do Tradutor em Nível Universitário, Estudos de Tradutologia, Cultura e Tradutologia*). Non hai que se esquecer, asemade, das abundantes teses e outros traballos académicos que agromaron nos últimos tempos, como os de Irene da Costa Alves (*Modalidades de Tradução: Uma Avaliação do Modelo Proposto por Vinay e Darbelnet*), Amarilis Gallo Coelho (*Incursões nos Meandros da Crítica Textual*), Irène Monique Harlek Cubriec (*Zazie no Metrô: Exercício de Estilo*), Durvali Emílio Fregonezi (*A Tradução: Uma Abordagem Lingüística*), C. A. R. Mendonça (*Reavaliação do Uso da Tradução na Aprendizagem de Línguas Estrangeiras*), Mário Galvão de Queirós Filho (*A Significação da Tradução*) e Jorge Wanderley (*A Tradução do Poema*).

O estudo de Heloísa Gonçalves Barbosa sométese a unha estrutura bipartita ben definida, o que fai que a clareza da exposición sexa notoria. A primeira parte céntrase no repaso detallado dos modelos de procedementos de tradución desenvolvidos por cinco autores clásicos: Vinay & Darbelnet –amentados antes–, Nida, Catford, Vázquez Ayora e Newmark. A segunda parte, á súa vez, constitúe a presentación dunha proposta propia que é compendio de todas as precedentes.

Non é esta a ocasión máis adecuada a fin de particularizar todas as obxecións apostas por Heloísa Gonçalves Barbosa ós autores referidos. En calquera caso, en bosquexo moi sinxelo dígase que de Vinay & Darbelnet –*Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1958, 1977)– se opina que os seus procedementos son insuficientes e que se discorda do feito de que estes se ordenen exclusivamente consoante dúas variantes esenciais (“tradución directa” e “tradución oblicua”). Con relación a Nida –“Principles of translation as exemplified by Bible translating” (1966) e, con Taber, *The theory and practice of translation* (1982)–, crese que a súa concepción da tradución como acto comunicativo resulta valiosa, mais que a listaxe de procedementos é limitada. De Catford –*A linguistic theory of translation* (1965)– determínase que as súas suxestións tampouco son satisfactorias, mentres que de Vázquez Ayora –*Introducción a la traductología* (1967)– afirmase que, sen se mostrar definitiva, se cadra a súa é

a proposta que máis ten que ver co que realmente acontece na cabeza do tradutor. Finalmente, canto a Newmark –*Approaches to translation* (1981) e *A textbook of translation* (1988)– reconécese que proporciona o catálogo de procedementos de máis utilidade, se ben é aínda susceptible de melloras.

Faise aconsellable, de modo especial, deterse nas conclusións xerais que Heloísa Gonçalves Barbosa tira logo do seu exame revisionista. En efecto, a autora declara, en primeiro termo, que ningún dos teóricos comentados relacionan os procedementos coas operacións mentais que se realizan no transcurso do acto tradutor. En segundo lugar, expresa que non hai que pensar que tales procedementos son recursos de tradución arteiros, posto que a súa relevancia é ben superior. Deseguido, Heloísa Gonçalves Barbosa salienta que os procedementos son algo máis que un inventario dos atrancos que o tradutor atopa diante dun texto. En cuarto lugar, rexistra que os autores que se dedicaron a afondar na proposta inaugural de Vinay & Darbelnet enfocaron o problema desde o punto de vista da teoría lingüística. Subliña, en quinto lugar, que tanto a xerarquización dos procedementos como a súa categorización están suxeitas, segundo aparece nos diferentes autores, a controversias. Por último, a autora brasileira apunta que existen confusións e disparidades, ó confrontar as propostas dos autores, na caracterización de varios procedementos.

A partir da *mise au point* descrita, Heloísa Gonçalves Barbosa consagra a segunda parte do volume a ofrecer un cadro de procedementos, a xeito de recapitulación de todas as formulacións dos autores comentados, que é diáfano e, sobre todo, de moito servizo. De tal maneira, en relación con aqueles repertorios unhas veces engádense procedementos e outras, en dirección oposta, reagrupáanse ou elimínanse algúns por seren reiterativos. Os procedementos definidos suman, en total, un número de trece –a cultura brasileira, débese anotar, tamén atribúe a esta cifra connotacións agoireiras, aínda que en asociación cos venres e non cos martes–, o que supón unha cantidade ben manexable que dá conta dun extenso abano de posibilidades. Amais diso, convén advertir que, en decisión moi atinada, certos procedementos aparecen delineados por Heloísa Gonçalves Barbosa botando man de exemplos reais procedentes da súa propia experiencia como tradutora.

Antes de pór cabo a esta sucinta noticia acerca da nova edición de *Procedimentos Técnicos da Tradução (Uma nova proposta)*, parécenos indispensable resaltar a súa proxección pedagóxica na formación de tradutores. Non é casualidade, nese sentido, que Heloísa Gonçalves Barbosa optase por transcribir no seu estudo a seguinte cita da reputada tradutóloga brasileira Rosemary Arrojo:

(...) a única abordagem realista ao ensino de tradución debe se concentrar no esforço de fornecer aos futuros profesionais un aparato crítico que lhes permita descubrir que tipo de estratexia deve ser empregada em cada projeto tradutório que decidirem realizar.

BAIXO O IMPULSO DA REPETIÇÃO: HISTORIA DE LA TRADUCCIÓN EN ESPAÑA

Anxo Fernández Ocampo
Universidade de Vigo

Lafarga, Francisco e Pegenaute, Luis (eds.). 2004. *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Editorial Ambos Mundos. Prefacio de Roman Álvarez e M^a Carmen África Vidal, con introducción de Francisco Lafarga e Luis Pegenaute.

Un volume de 872 páxinas, con 11 capítulos a cargo dos autores que seguen:

- La traducción en el ámbito de la cultura castellana:
- La Edad Media (J.-C. Santoyo)
- La época del Renacimiento y del Barroco (J. M. Micó)
- El siglo XVIII, de la Ilustración al Romanticismo (F. Lafarga)
- La época romántica (L. Pegenaute)
- La época realista y el Fin de siglo (L. Pegenaute)
- De las vanguardias a la Guerra Civil (M. Gallego Roca)
- De la Guerra Civil al pasado inmediato (M. Ángel Vega)
- La situación actual (L. Pegenaute)
- La traducción en otros ámbitos lingüísticos y culturales:
- El ámbito de la cultura catalana (J. Pujol, J. Solervicens, E. Gallén, M. Ortín)
- El ámbito de la cultura gallega (C. Noia)
- El ámbito de la cultura vasca (X. Mendiguren)

O relevo investigador dos autores e da autora dos capítulos, persoas todas elas especializadas no ámbito da historia da tradución literaria, garante a calidade do exposto ó longo deste traballo colectivo. En moitos casos elas levan abondos anos producindo obras de referencia na materia e sinalando a urxencia de reservarlle á historia das traducións un lugar que merece na organización académica da universidade española. Por outra banda, o volume semella dar unha resposta diferida á *Historia da tradución en Occidente* de Van Hoof, propoñendo o coñecemento dos espazos literarios traducidos do Estado español ó mesmo nivel do que o francés ou o inglés.

Se a publicación trataba (p. 16) de

presentar adecuadamente, seguindo un orden cronolóxico, la situación de la traducción [literaria] en España en distintos perío-

dos históricos, combinando las referencias a la actividad traductora con las necesarias alusiones a las poéticas vigentes o generalmente aceptadas en cada período,

daquela o obxectivo desta presentación pode considerarse cumprido. Mais se se trataba de facer unha historia da tradución que non se limitase a abordar contidos de estudos literarios, a proposta, na nosa opinión, é un fracaso. Vexamos por qué.

En primeiro lugar non se advirte ningunha toma de posición respecto da metodoloxía da ciencia histórica aplicada ó campo de saber da tradución e da interpretación nin tampouco en xeral ós demais campos humanísticos. Se atendemos a transdisciplinabilidade do campo do saber da tradución, fáltanos na obra algunha referencia á necesidade de desenvolver métodos de enquisa e debullado de datos tirados da multiplicidade dos documentos escritos xerados pola sociedade, como poden ser censos, epitafios ou gravacións: en definitiva aquelas caixas de follalata do mundo privado nas que se conta a historia dos usos sociais e da comunicación escrita. Como veremos nesta curta recensión, a *Historia de la traducción en España* non trata a escritura das clases populares, eludindo dese xeito o tema da desigualdade social como vector fundamental da análise histórica, e esta quizais sexa a súa eiva principal.

Por outra banda, un erro metodolóxico habitual na caracterización de determinados espazos históricos consiste en atribuírle a unha suposta falla de eséxese o que é simple ausencia de verbalización da reflexión sobre a tradución. Sen unha adecuada metodoloxía investigadora, que non se limite á consulta dos repertorios existentes e que tente reconstruír experimentalmente as condicións de produción textual no pasado, a falla de materiais só proba que non se conservaron ou que non existiron rexistros escritos. Unido a este fenómeno encóntrase o cliché da polarización entre Idade Media e Idade Moderna que serve de chave de paso entre algúns capítulos.

Na descrición do modelo de traballo proposto para cada un dos autores, inclúese o epígrafe «eventuales alusiones a traducciones de textos no literarios» (p. 16), coma se a oposición entre textos traducidos literarios e textos traducidos non literarios fose unha distinción construtiva e un criterio suficiente para que prevaleza como obxecto de estudo preferente a tradución literaria. Quen si explicita casos de traducións de textos xurídicos ou non literarios é Santoyo, como o ten feito xa en anteriores artigos dedicados á historia das traducións. Mais a maioría dos capítulos teiman en considerar que a tradución é un modo de alimentar as literaturas nacionais e basean a investigación unicamente no testemuño escrito filtrado e categorizado pola Filoloxía, o cal non é suficiente para desenvolver unha historia das traducións. Esta debería pola contra basearse nas actitudes e accións do espectro social, todo el concernido polo *habitus* da tradución e da interpretación.

No capítulo proposto por Pegenaute dáse a entender que a tradución de textos pragmáticos é un fenómeno máis ben propio da época actual. Conforme ós obxectivos xerais do proxecto, no seu itinerario pola situación contemporánea Pegenaute propón como medida o formato da tradución editorial, o cal, como vimos, non serve para entender o conxunto dos fenómenos tradutivos da historia pasada e contemporánea. A sucesión de datos tirados de estudos diferentes afoga o que podería ser un fío argumentativo máis claro e máis atrevido da situación profesional contemporánea. Como mostra da sedimentación do capítulo debemos sinalar que unhas liñas dedicadas á figura de tradutor independente na páxina 584 se repiten máis adiante na páxina 593. A ONU, a Unión Europea, a administración e as altas institucións aparecen como importantes fornecedores do mercado, mais non se establece no capítulo o peso tanto absoluto como relativo que segue exercendo a grande masa e fluxo de textos traducidos, que se resolven grazas ó exercicio libre e externo da profesión.

No canto dunha narración máis elástica e integradora, moitas partes son o resultado dun denso e sostido *name-dropping*. Mais do conxunto das contribucións unha deles sorprendeunos moi negativamente pola súa falla de rigor. Parecéronos inaceptables algunhas reflexións puristas de Vega que, con alusións á «virgen archimandrita» creada por Astrid Lindgren ou ó «infumable» Harry Potter (p. 557) dificilmente cumpren cos supostos de obxectividade e de obxectivación necesarias neste estudo. Deseñar un canon de autores e perpetuar a súa orde xamais debería ser tarefa da tradutoloxía nin da tradución, por moito que se queira facer dela un “xénero de escritura” (Vega, p. 577). Vega, quen semella herdar directamente de Bossuet a súa visión do exótico e do pasado, tampouco renuncia ó presunto dereito de prescribir modos de tradución, como acontece no seu exemplo do Corán.

O capítulo «El ámbito de la cultura gallega» representa a área cultural e lingüística galega do mosaico da obra, ofrecendo nel a doutora Camiño Noia un calidoscópico estado da cuestión cunha liña argumentativa de corte histórico. Do discurso da especialista intúese que as grandes nacións precisan dispoñer de libros e poder estudalos na súa lingua. Coidamos que o atesouramento dun patrimonio literario editado expresa a necesidade de compoñer un depósito de textos traducidos nunha determinada lingua, acolléndose en certa maneira á definición da *translatio studii* como afirmación da autoridade da lingua vernácula. Este principio de carácter xeral é ben vello, aplicándose ás tentativas dun sistema para fundar o dereito da súa lingua para acoller a sabedoría, insistindo na viabilidade mesma da traducibilidade na súa lingua. Pero este traballo suscita o problema común da actual historiografía da tradución literaria, dominada polo impulso da repetición e pola ideoloxía da tradución entendida como mecanismo de produción dun repertorio de textos –ás veces por importación, outras veces por lexitimación de traducións “asumidas”–, e preguntámonos: como se comunica ó conxunto dos axentes sociais a lexitimidade conseguida a través da tradución do produto literario? Por sorte, o

alcance prospectivo dunha recensión é suficientemente limitado para que renunciemos a achegar unha resposta inmediata sobre esta cuestión.

Por outra banda, admitir e acollerse a conceptos derivados da idea de séculos escuros impide percibir a translación de produtos dende e para o galego que por necesidade tivo que darse. Botamos en falta alusións á función da tradución na literatura gris que, no caso galego como no dos demais sistemas periféricos da península, é especialmente representativo da tensión entre linguas na loita polo espazo e polo propio dereito a traducir. Limitándonos ó ámbito da literatura o mesmo se pode dicir: por exemplo, por que non explicar en termos de tradución, e xa non só simplemente por diglosia, as versións híbridas en galego dos romances da épica castelá? Os temas populares e grises concirnen de feito toda a dimensión escrita do galego, dende a correspondencia dos emigrantes ata a sobreimpresión paratradutiva dos sinais institucionais da toponimia nos anos oitenta. Diremos finalmente que a densidade e o alto número de feitos de tradución referidos neste capítulo provoca, como é natural, imprecisións no detalle da información. Así, por exemplo, o «largo poema narrativo del antiguo dialecto de Cornualles en versión bilingüe» (pp. 757-758) traducido por Núñez Bua só mide en realidade 36 versos, e de feito o dialecto do que se trata é o de “Cornualla”, non “Cornualles”.

Na bibliografía final do volume observamos que falta a referencia á enciclopedia de estudos da tradución de Routledge (Baker 1998), do que a metade do volume vai dedicada á historia das traducións por estados e/ou linguas. Certos aspectos das áreas temáticas da bibliografía son pouco actualizados (Pegenaute emprega a etiqueta arcaica e ó noso ver inexacta de “tradución subordinada”, p. 587). Tamén é patente nela a ausencia de recursos multimedia e en rede especializados en historia da tradución, activos dende hai algúns anos, e tamén de estudos especializados na historia de sectores profesionais diferentes dos editoriais –do que un bo exemplo saíría do prelo de feito no mesmo ano: o monográfico da revista *Hermeneus Historia de la traducción en la administración y en las relaciones internacionales en España*, de Cáceres Würsig. Por outra banda, e no que atinxe a historia das traducións como disciplina, a *Historia de la traducción en España* non tira abondo proveito da orientación por temas –en certa maneira oposta á nacional– de Delisle e Woodsworth 1995, que lembraban daquela a importancia no deseño curricular de formar estudantes “xeneralistas”.

O paratexto do libro, continuista coa ideoloxía xeromía, traduce certo clima de repetición. O libro preséntase a si mesmo como Historia: como manifestación do seu carácter de autoridade o volume toma a semellanza dun libro impreso do século XVI ou XVII, do que as costuras do lombo axiña sobresaen ó pouco tempo de manexado. O propio San Xerome apadriña a edición e preside na cuberta, revalidando a consagrada dualidade da palabra e do senso, do literal e do libre, do fiel e do infiel; en definitiva revalidando a trampa binaria da que, dende Cicerón, o discurso tradutolóxico clásico non soubo saír.

En resumo, a obra constitúe unha completa e meritoria ferramenta de estudo e de coñecemento enciclopédico deseñada para os estudos literarios, pero –e isto non é ningún paradoxo– un lastre para os obxectivos da tradu-
loxía contemporánea.

AS RECENSIÓNS DE *BIVIR*

Moisés R. Barcia

JAMES, Henry. *Daisy Miller*. Tradución de Carmen MILLÁN VARELA. Texto dixital traducido: <http://www.bivir.com/bvdaisymiller.html>. Texto dixital orixinal: <http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/JamDais.html>

A versión galega do texto que hoxe nos ocupa amosa acertos tradutolóxicos, que sinalamos a continuación.

Advírtese certo empeño en buscar equivalencias léxicas específicas, como ocorre en *a deep border of embroidery* > “ancho reberete bordado”, onde *border* atopa unha tradución máis exacta que os “bordo” ou “marxe” que nos veñen á cabeza nun primeiro momento.

Noutro exemplo, ó adxectivo *good* engádeselle un adverbio para reproducir o uso máis habitual do galego en certas ponderacións: *I don't think sugar is good for little boys* > “non creo que o azucre sexa moi bo para os rapaces”.

Realízase a miúdo unha incorporación de elementos fraseolóxicos non presentes no orixinal que melloran a recepción por parte do lector galego. É o caso de *poor little spindleshanks*, que se traduce como “perniñas longas e fracas coma dous garabullos”, sendo o sintagma comparativo final un engadido que lle proporciona á frase galega resultante maior naturalidade.

Constatado, pois, o intento de producir un texto traducido enxebre, decatámonos de que esa vontade fai que ás veces se abuse dalgunhas fórmulas galegas, como ocorre coas construcións de infinitivo do tipo *haber, hai...*, que abren dous parágrafos consecutivos: *There are, indeed, many hotels* > “Haber, en efecto, hai moitos hoteis”; *I hardly know* > “Saber de certo non sei”.

Por outra banda, a incidencia máis habitual na tradución do inglés ó galego, consistente en verter literalmente fórmulas fraseolóxicas ou sintácticas inglesas, ten tamén varios exemplos neste texto: *after all* tradúcese sistematicamente por “despois de todo”; o café “bébese” (*drinking a small cup of coffee*), en vez de “tomarse”; algúns adverbios sitúanse incorrectamente por reproduciren a súa posición no orixinal inglés (*carefully selected* > “coidadosamente seleccionou”); e frases exclamativas como *Ah, you are cruel!* fanse equivaler a un desconcertante clon (“Ah, ¡vostede é cruel!”) en vez de buscar unha opción máis natural na lingua meta (por exemplo, do estilo de: “Ai, ¡que cruel é vostede!”).

Nalgún caso constátanse erros debidos a unha lectura incorrecta ou precipitada, aínda que cómpre indicar que estas non son incidencias estritamente tradutolóxicas: *little Swiss pension of an elder day with its name inscribed*

in German-looking lettering > “pequena e enxebre pensión suíza con nome de aspecto alemán” (máis ben, “co seu nome gravado en caracteres de aspecto alemán”); *in the angle of the garden* > “en ángulo co xardín” (mellor: “nun recanto do xardín”).

Máis grave nos parece a limitación léxica que supón facer equivaler distintos termos do texto orixinal cun só na lingua meta. Hai un exemplo que o ilustra ben, e que se manifesta nos distintos significados que se fan coincidir no adxectivo *estranho* e outras palabras coa mesma raíz léxica:

awkward summerhouse > “estranho cenador”

upstart neighbors > “estraños veciños”

singularly honest and fresh > “estrañamente honestos e puros”

I shouldn't wonder > “non me estrañaríaa”

the queerest creatures in the world > “as criaturas máis estrañas do mundo”

a little strange tone > “nun ton un pouco estranho “

Un caso concreto: America e Estados Unidos

É sabido que os estadounidense se refiren a si mesmos como *americans* e ó seu país como *America* (abreviatura de *United States of America*), reservando para o resto do continente o nome de *Americas*. Con todo, nos últimos anos, tanto na tradución ó galego coma a outras linguas hispánicas e europeas, estes conceptos véñense substituíndo por outros máis exactos, de maior corrección política e tamén léxica: o país é *Estados Unidos*, e o seu xentilicio, *estadounidense* ou *norteamericano*.

No texto que analizamos, a tradutora usa sistematicamente o xentilicio “estadounidense”, o cal, ó noso entender, neste caso concreto fai que se perda un xogo de palabras existente no orixinal, o que Henry James establecera entre *American candy* por un lado e *American boy* / *American man* / *American girl* por outro. O primeiro elemento tradúcese ó galego por “caramelo estadounidense”, e os outros, salvo nun caso, por “estadounidense” a secas, co resultado que se pode ver a continuación:

“American candy's the best candy.” (...)

“And are American little boys the best little boys?” (...)

“I don't know. I'm an American boy,” said the child. (...)

“Are you an American man?” (...)

“American men are the best,” he declared. (...)

“Here comes my sister!” cried the child in a moment. “She's an American girl.”

Os caramelos estadounidenses son os mellores. (...)

¿E os rapaces estadounidenses son tamén os mellores? (...)

Non sei. Eu son estadounidense –dixo o neno. (...)

¿É vostede estadounidense? (...)

Os homes estadounidenses son os mellores –declarou. (...)

¡Aquí vén miña irmá! –berrou o rapaz de súpeto–. É estadounidense.

Recapitulando, a versión galega de *Daisy Miller* necesitaría unha revisión máis polo miúdo que a depurase, en primeiro lugar, de formas non normativas e incidencias ortotipográficas. Na análise tradutolóxica advírtese a vontade de elaborar un texto meta próximo ó lector galego, e son frecuentes as pasaxes que serven de exemplo de adaptación do texto á idiosincrasia e ós procedementos expresivos tipicamente galegos. Con todo, vemos dous obstáculos que se interpoñen a esa vontade. Primeiro, o afán enxebriante (ás veces excesivo) ten a súa contrapartida na pobreza léxica que se demostra noutras ocasións. Segundo, o celo por superar certos conceptos que hoxe en día se consideran traducibles, impídelle ver á tradutora que quizais nalgúns casos é máis conveniente mantelos; non obstante, ese celo non se aplicou onde máis cumpría, para evitar os erros típicos por tradución excesivamente literal.

AS ONDAS

Vanessa Silva Fernández
Universidade de Vigo

WOOLF, Virginia. 2004. *As ondas*. Vigo: Galaxia, 2004. Tradución de María Cuquejo.

«Publicada en 1931, *As ondas* converteuse na obra maior de Virginia Woolf», así atrae ós lectores a contraportada da súa tradución que publicou recentemente Galaxia. Malia que o isco é innecesario para calquera que teña lido xa algunha das obras da gran novelista británica e coñeza a súa mestría verbal, *As ondas* sen dúbida fai xustiza a este afago. A obra nace da vontade de Woolf de facer algo radicalmente novo, de conxugar prosa, poesía e drama dun xeito innovador e experimental. O resultado é unha *novela*? na que nove interludios poéticos preceden a outros nove episodios. Nos interludios, seguimos os cambios nunha paisaxe costeira, dende o amencer ata o anoitecer, no que a variación constante da posición do sol acompaña o ritmo desas ondas que continuamente baten contra a costa e lle dan á obra non só un título senón tamén un marco que permite observar os acontecementos da novela como relativos, non importantes na progresión cíclica da natureza. Os episodios están formados polos soliloquios de seis personaxes, por medio dos cales chegamos a coñecer o seu percorrido vital e mental dende a nenez ata a madurez. Pero os descubrimentos non quedan por aí, e así atopamos a través dos pensamentos destes personaxes historias de «matrimonio, morte, viaxe, amizade, [...] da cidade e o campo, os fillos» (194) e aínda da caída dun imperio e unha cultura exhaustos. Estes son os roteiros que lles tocará camiñar ós lectores, e que agora abandonamos para centrarnos nalgunhas cuestións acerca da tradución da obra ó galego.

A tradución respecta o estilo visual do orixinal, no que os interludios aparecen en cursiva e os episodios só recollen os soliloquios, saltando dun a outro sen máis interrupción que a aclaración «dixo...» seguido do nome do personaxe. O texto recoñecido de partida é o orixinal de 1931, pero as notas finais están baseadas nas que Kate Flint introduciu na edición de 1992 (malia que este dato non aparece recoñecido na tradución). Das 78 notas que Flint engadiu, só 16 pasan á tradución galega, e refírense sobre todo a alusións literarias agochadas no texto e algúns datos históricos de relevancia. Estas explicacións son de agradecer pero quizais se poderían ter introducido algunhas máis que permitiran enmarcar este complexo texto, sobre todo no que atinxe, por un lado, ás referencias temporais (eliminadas coa idea de reflectir a anar-

quía da propia vida) e, por outro, ás referencias culturais descoñecidas para os lectores. Algúns exemplos destas referencias non explicadas serían as referidas á raíña Alexandra. Mentres están aínda xuntos na súa primeira infancia, os nenos pensan nos distintos modelos que, por razóns de sexo, recibirán ó chegar á escola. Jinny é quen de prever que, tras a súa separación, os rapaces terán «mestres con cruz e gravata branca», namentres que elas terán «unha mestra nunha escola da Costa Leste que senta baixo un retrato da raíña Alexandra» (22). Neste senso, saber que esta raíña era a esposa do rei Eduardo VII, que reinou entre os anos 1901 e 1910, permitiría enmarcar con bastante exactitude a idade dos protagonistas.

Á hora de traducir unha obra modernista como *As ondas* hai que ter en conta que neste tipo de textos o que importa non é tanto o que se conta (o percorrido vital de seis personaxes) coma o xeito en que se conta (o estilo). No caso da narrativa de Woolf, o léxico, a sintaxe e as imaxes invocadas son froito dun coidadoso proceso de (re)elaboración (do que os diarios da autora son testemuño); as palabras do orixinal son exactamente aquelas que a autora escolleu por ser as que producían o efecto máis próximo á súa concepción da escrita moderna. Na tradución, o estilo de Woolf é polo xeral respectado, e a tradutora consegue a miúdo atopar na nosa lingua un equivalente a esas “palabras xustas” da autora. Na novela é común atopar unha serie de palabras ou imaxes que se repiten varias veces nun mesmo episodio. Estas repeticións permítenlles ós lectores achegarse ó mundo interior dos protagonistas e coñecer tan proximamente os seus intereses ou as súas obsesións que chega a non ser necesario ver a indicación do nome do personaxe para saber cal é a mente á que accedemos. Dese xeito, as referencias a antigos imperios e poderosos animais van sempre unidas a Louis, obsesionado pola súa condición de estranxeiro dentro da propia cultura (sendo fillo dun banqueiro australiano non se sente quen de “pertencer”), namentres que a visión do corpo como flor que se abre e se pecha (ou onda que se afasta e se achega) é característica de Jinny. Ó mesmo tempo, todas estas repeticións, paralelismos ou reminiscencias van tecendo unha rede de sensacións e percepcións que poden ser xerais ou particulares para cada personaxe. A tradutora recrea este efecto, por exemplo, coa figura do director Crane no segundo episodio, ó reflectir como afecta de xeito distinto ós personaxes. Así, Bernard, nota primeiro que o director «cambalea lixeiramente» (31) e, a medida que o seu desdén cara a Crane aumenta, veo «cambaleando bastante para os lados» (31). Pola súa banda, Louis, que admira a autoridade que Crane representa, tamén percibe ó principio que este cambalea «lixeiramente, mais só por mor do seu propio ímpeto» (32) para velo, na súa despedida, «bambeando un pouquiño» (50).

Con todo, algúns efectos similares conseguidos no orixinal pérdense na tradución, ó optar, ante unha palabra elixida por Woolf, por un par de equivalentes en galego, que se ben conservan o significado fan que o patrón repetitivo perda forza (un exemplo sería a tradución de *window* alternativamente

por *fiestra* ou *ventá*). Outro tanto ocorre coas cores e cos animais, algúns símbolos de entre os moitos que abundan na novela e teñen connotacións distintas segundo o personaxe que pense neles (por exemplo, o tigre representa o poder ansiado por Louis, pero tamén o medo experimentado por Rhoda ó enfrontarse a descoñecidos). É importante conservar o léxico asociado a eses símbolos dun xeito literal, para que cada lector lle poida dar a súa interpretación. Iso é o que fai a tradutora na maioría dos casos; malia todo, hai efectos que se perden na tradución. Así, cando a sinestesia orixinal *The yellow warmth in my side turned to stone when I saw Jinny kiss Louis* pasa a ser «**A covarde cordialidade** que me rodeaba petrificouse cando vin a Jinny bicando a Louis» (15), o lector perde a oportunidade de ter que cuestionarse sobre aquilo que esa determinada cor lle engade ós sentimentos de Susan, e, o que é máis importante, recibe xa unha solución no galego que lle fai pensar na anterior actitude da nena en termos negativos.

Un exemplo máis que ten que ver coas peculiaridades de estilo da autora refírese á sintaxe que esta emprega e que se corresponde coa súa concepción da vida. No seu ensaio “Modern Fiction”, de 1919, Woolf consideraba que a vida non debía ser vista como “unha serie de focos dispostos simetricamente”, senón máis ben como “un halo luminoso, unha envoltura semitransparente que nos rodea desde o principio da consciencia ata a fin”. Rompía así coas barreiras entre o consciente e o inconsciente, e recoñecía que a realidade viña creada polo subxectivo, non o obxectivo. Traducida á súa escrita, esta concepción rompía fronteiras, como a que hai entre a forma e o contido, impedindo que se disociase aquilo que se está a contar da forma en que se conta, e tamén barreiras, como as que as xerarquías sintácticas lle impoñen á lingua. *As ondas* está escrita desde esta perspectiva, que se reflicte nos casos en que palabras ou imaxes aparecen xustapostas no orixinal dando unha idea de caos ou de progresión conxunta máis ben que lineal. Transformar esas xustaposicións en coordinacións, como a miúdo pasa na tradución, implica ter que renunciar ós efectos creados por Woolf e ás imaxes que a autora evoca a través da lingua. Por iso, nos seguintes fragmentos, o orixinal reproduce mellor a barafunda da cidade a través do ritmo e a velocidade do texto, conseguidos a través da selección dun léxico no que proliferan os monosílabos e do uso da xustaposición:

*The roar of London [...] is round us. Motorcars, vans, omnibuses pass and repass continuously. All are merged in **one turning wheel of single sound**. All separate sounds – wheels, bells, the cries of drunkards, of merry-makers – are churned into one sound, steel blue, circular.*

O rebumbio de Londres [...] rodéanos. Automóbiles, furgonetas, autobuses que pasan e volven a pasar continuamente. Todos se fon-den **numha única roda que xira producindo un único son**. Todos

os sons por separado (rodas, campás, os berros dos borrachos e dos que andan de esmorga) bátense nun só son, de cor aceiro azul e circular (115)

Antes de pasar a comentar aquelas que considero as solucións máis acertadas da tradución, detereime en mencionar un erro que quizais sexa tipográfico, pero que, así e todo, afecta dun xeito moi importante á comprensión do texto. Ó remate do sexto episodio, Neville aparece consumido polas dúbidas e o receo de que o seu amante lle sexa infiel. Diríxese a este en segunda persoa, sen usar nomes, e Woolf xoga aquí coa vantaxe da ambigüidade do inglés, ó non ter que marcar explicitamente o sexo dese amante (aínda que si o fai implicitamente ó comparalo a outros homes ideais coma «Alcibades, Ájax, Héctor e Percival» (154). Nesa liña segue o orixinal cando Neville lle advirte a ese “ti” que se lle é infiel: *I shall [...] seek another, find another, you;* non obstante, na tradución o sexo biolóxico do amante é expresado de xeito explícito, perdéndose a ambivalencia e mesmo guiando a interpretación: «buscarei, atoparei, a **outra** ti» (154).

En ocasións, reconécese o esforzo da tradutora por facer algo máis familiar a escrita de Woolf e aproximala ós lectores galegos. Ás veces, faino introducindo algúns detalles que tentan achegar as emocións británicas ás nosas. Así cando Woolf asocia a emoción e a ansia de descubrimento de Bernard co culinario no terceiro episodio —*Every hour something new is unburied in the great bran pie*—, a tradutora replica con algo un tanto máis enxebre: «Cada hora desentérrase algo novo deste enorme roscón de Reis» (67). Noutras, teno algo máis fácil, como acontece coas descrições da paisaxe nos interludios. Dalgún xeito, poderíamos dicir que o mar ten no galego un aliado e a prosa poética á que Woolf aspiraba neses interludios reproducíase na nosa lingua coa mesma beleza e vitalidade ca no orixinal. Así, falando das ondas no terceiro interludio, a experiencia do mar en ambas as culturas fai que os mesmos símiles poidan ser utilizados sen resultar artificiais:

Their quivering mackerel sparkling was darkened; they massed themselves; their green hollows deepened and darkened and might be traversed by shoals of wandering fish.

As faíscas que desprenden as ondas, **tremolantes coma xardas**, foron escurecendo. Amoreáronse. Os seus buracos verdes profundáronse e escurecéronse e semellaba que **errantes cardumes** os atravesaban (63) .

É, polo tanto, á hora de poñer en palabras as imaxes da natureza cando autora e tradutora parecen competir en mestría. A tradutora logra reproducir os efectos pretendidos por Woolf, como ocorre cando Rhoda foxe da confusión que lle produce o contacto cos demais reafirmándose como parte do universo natural. O galego recrea magnificamente a rápida progresión de Rhoda,

desde o sentimento de estar á deriva, á reivindicación de poder, ata, por último, volver ó illamento:

Like a ribbon of weed I am flung far every time the door opens. The wave breaks. I am the foam that sweeps and fills the uttermost rim of the rocks with whiteness; I am also a girl, here in this room.

Coma se fose un anaquiño dunha alga, son lanzada lonxe cada vez que se abre a porta. Rompe a onda. Son a xerfa que barre e enche de brancura os máis arredados ocos das rochas. Son tamén unha rapaza, aquí, neste salón (91).

En conclusión, o panorama literario galego non pode quedar menos que enriquecido pola tradución de *As ondas*. Permitirá ós lectores galegos acceder ó universo experimental da narrativa de Woolf, fundamentalmente no que respecta á ausencia de narradores (se non se pensa nos interludios como intervención dun narrador externo) e ó contacto directo coas mentes dos personaxes, a submersión na súa (sub)consciencia. É, sen dúbida, unha lectura que facer devagar, deixando que as voces dos personaxes vaian chegando e deixando a súa marca en todos os recunchos da nosa mente, inundándoa de imaxes. O lector pronto se verá tentando descubrir cántos aspectos distintos da vida simbolizan esas ondas, que transcenden a súa función estética como paisaxe para converterse nun marco inmutable, que non se ve afectado polas obsesións e frustracións cotiás, nin tampouco polas “grandes” conquistas imperiais, deixando á vista que todo na vida moderna é relativo. As ondas son as grandes protagonistas da novela, e este feito atopa no deseño da cuberta, un fragmento dun dos cadros de Castelao (*Praia*), unha magnífica tradución visual ó galego, que recolle e combina os elementos estético e o político que tamén se agochan na escrita de Woolf.

A ESCRITURA RESISTE A BARBARIE?

Xoán Manuel Garrido Vilariño

Universidade de Vigo

Ana Frank (2004) *Diario de Ana Frank*. Pontevedra: Kalandraka Editora. Tradución ó galego de Tomás Ruibal. Fotografías de Andrés Pinal (2004).

“Querida Kitty: onte pola noite, por Radio Orange, o ministro Bolkestein dixo que despois da guerra farase unha recolección de xornais e cartas relativos á guerra. Por suposto que todos se abalanzaron sobre o meu diario. ¡Imaxina o interesante que sería editar unha novela sobre A Casa de Atrás! O título faría pensar que se trata dunha novela de detectives. Pero falemos en serio. Seguro que dez anos despois de que teña rematado a guerra, resultará cómico ler cómo vivimos, comemos e falamos oito xudeus escondidos.”

Mércores, 29 de marzo de 1944

(*Diario de Ana Frank*, p.226)

Este chamamento feito pola radio é o que decide á moza Ana Frank a realizar unha versión do diario íntimo que estaba escribindo con vistas a unha posible edición. A escritura dese diario comezara sendo tamén un chamamento, neste caso o da pulsión de vida dun ser que traslada á escrita as súas inquedanzas, medos e ledicias de nena e que conforme avanza as follas se converten en reflexións dunha adolescente-muller que pola súa intensidade poderían aparecer en calquera tratado de Historia ou de Filosofía. En efecto, a descrición do suxeito confrontado consigo mesmo e coa sociedade do seu momento, tanto na vida cotiá como no máis transcendente e en condicións de cativerio, constitúe o retrato da perturbadora pregunta que o século xx nos deixou sen contestar: como foi posible a aniquilación sistemática de seres humanos por seren considerados diferentes?

Para actualidade da moza Ana Frank nese mes de marzo de 1944, a alocución radiofónica do ministro Bolkestein representa o primeiro e único recoñecemento público que a autora tivo en vida, aínda que ese público estivese constituído unicamente polas sete persoas de confesión relixiosa xudía que compartían con ela o cativerio forzado polo totalitarismo e racismo nazi. Confesa que a partir dese momento todo o mundo se volveu para o seu caderniño escolar e que iso mesmo a fixo sentirse alguén importante dentro da comunidade agochada, porque ata ese momento non tomara en serio o valor das súas confesións, pero ó mesmo tempo serve de detonante para decidirse a reescribir o texto con vistas á súa publicación, é dicir, en realidade toma conciencia de que é unha

escritora que debe depurar o seu relato da inmediatez coa que volcou os seus máis segredos pensamentos dirixidos a unha amiga imaxinaria desde o 12 de xuño de 1942. Antes desta data consumárase a guerra, a ocupación alemá, a ameaza da deportación para todos os xudeus do territorio holandés –Ana tamén o era- e a segregación dos demais seres humanos. Semella nun primeiro momento que Ana non se deixa abater por esta traxedia que atinxe a toda Europa, sofre e padece o illamento, as limitacións de liberdade, a perda das amizades, só ata o momento en que algo que non pertence ó mundo cotián se quebra e decide aprender a resistir o mal, terrible e incomprendible das leis raciais nazis, que lle negan a posibilidade de vivir unha mocidade normal coa axuda da súa xoia: o seu diario.

Sesenta anos despois de que Ana Frank escribise a derradeira entrada do seu diario (1 de agosto de 1944) en que a autora se declara ser un “mañuzo de contradicións” (*Diario de Ana Frank*, p. 309) a editorial Kalandraka fai posible que se poida incorporar ó acervo da nosa cultura a voz en galego dunha moza xudía aniquilada, a través do labor realizado polo mediador, o tradutor, Tomás Ruibal canda unha pertinente exposición fotográfica realizada por Andrés Pinal.

As traducións soen dicir máis da sociedade que as recibe que das sociedades que xeran o texto orixinal. Que di de nós esta tradución? Que di da nosa cultura? Pois pola demora no tempo en que se tardou en verter este texto ó galego, a tradución di de nós que estamos nunha situación culturalmente anómala. Claro que o que nun principio é unha desvantaxe, pódese volver en algo de proveito. Cando o pai de Ana Frank edita o diario da filla quere ofrecer unha narración de carácter universal, sen insistir concretamente na especificidade xudía das vítimas. Ana Frank podería ser perfectamente a filla do veciño dunha zona residencial da clase media europea ou americana, aínda que esta se pregunte algunhas veces a si mesma sobre as causas da persecución e do illamento ó que se ve sometida e outras, sobre o que significa ser xudía, en realidade non se distinguía das demais mozas holandesas da súa idade. Quizais niso resida a popularidade do diario, en relación con outras narracións de testemuñas do Holocausto. Durante os anos sesenta, coa entrada en escena dunha nova forma de etnicidade xudía e do discurso universalista sobre o Holocausto, Ana Frank, a través das súas memorias, pasa a converterse en metonimia dos seis millóns de xudeus asasinados e segue estando na actualidade como unha icona cultural contemporánea.

Como dicimos, hai dúas tensións na recepción do diario de Ana Frank: a universalista e a da exclusividade xudía. E aínda unha terceira, a da inflexión de civilización que produce o exterminio premeditado de seres humanos. A primeira ve a unha Ana Frank como unha moza inocente, intelixente, chea de vida e con espírito optimista que non perde a esperanza na humanidade. A segunda contempla o diario como un emocionante testemuño persoal no momento en que se está producindo a aniquilación dos xudeus de Europa e centra a traxedia nos límites do mundo xudeu, co que se consegue certa deshistorización da

narración de Ana Frank ó presentala unicamente como unha xudía emblemática durante o período nazi. Esta tendencia á idealización do diario coa imaxe positiva e dentro da tensión xudía-universal tivo un éxito rotundo nos EEUU, e de aí trasladouse ó resto de Occidente. O diario entraría dentro do corpus da chamada literatura do Holocausto, da Shoah ou do Hurban (destrución).

A recepción do diario como un documento que dá conta da crise de civilización occidental atopámola na primeira recensión da obra realizada por Jan Romein en 1946:

“Para min, non obstante, neste diario de aparencia insignificante, dunha nena, neste “de profundis” balbucido por unha voz infantil, aparece inserido todo o horror do nazismo, máis ca todos os actos dos xuízos de Nuremberg postos xuntos. Para min, no destino desta rapaciña xudía xúntase o delito máis grave do que as mentes máis execrábeis de todos os tempos se renderon culpábeis. Porque o delito máis grave non é a destrución da vida e da cultura en si mesma: estas poden caer vítimas tamén dunha revolución que produce cultura, o delito máis grave é a destrución da vida e do talento por puro desexo de destrución. Se esta rapaza puido ser derrubada e asasinaada, para min, é a proba do feito de que perdemos a loita contra a besta que existe no home. E perdémola porque non lle contrapuxemos nada positivo. E por iso a habemos de perder outra vez con calquera forma de deshumanidade que nos volva asediar, se non estamos en condicións de contraporlle algo positivo. A promesa de endexamais esquecer nin perdoar non abonda. Nin tampouco abonda manter esta promesa. O rexeitamento pasivo e negativo é demasiado pouco, é como nada. A democracia ‘difusa’, activa e positiva, política, social, económica e cultural, ha ser o único medio de salvación: a construción dunha sociedade na que o talento endexamais ha ser destruído, quebrado ou perseguido, senón descuberto, cultivado, sostido, onde queira que se presente. Desta democracia nós, con todas as boas intencións, aínda estamos tan lonxe como o estamos antes da guerra.”¹

¹ Tradución propia do italiano ó galego da recensión de Jan Romein, reproducida por Gerrold van der Stroom no artigo “I diari, ‘L’Alloggio segreto’ e le traduzioni” (p. CII), en: Frank, Anne. 2002. *I Diari di Anne Frank*. Turín : Giulio Einaudi editore. Título orixinal *De Dagboeken van Anne Frank*.1986. Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie, Amsterdam/The Netherlands para os estudos da introdución e as notas. 1986. Anne Frank-Fonds, Basle/Switzerland para todos os textos de Ana Frank.1947. Uitgeverij Contact, Amsterdam/Netherlands para *Het Achterhuis*. 1986. Anne Frank-Fonds, Basel/Cosmopress SA, Geneva/ Switzerland para todas as fotos. Os dereitos de tradución da presente obra pertencen a Anne Frank-Fonds, Basle/ Switzerland, representado por Literary Agency Liepman AG, Zürich/Switzerland. Tradución do neerlandés de Laura Pignatti. 1954 by Giulio Einaudi editore, Torino para a versión “c”, traducida por Arrigo Vita.

A alerta que proclaman as palabras de Jan Romein non só vai dirixida contra o risco dunha nova barbarie totalitaria como a que se acababa de sufrir, senón que é un chamado para que as democracias non deriven en democracias totalitarias que teñan como ideoloxía a anulación do “talento” humano e a negación do “outro”, do diferente. Polo tanto, non se debe contemplar o diario como unha especie de espello no que aparece o retrato dunha rapaza nova que medra e se converte en muller (como se fixo durante moito tempo), ou polo menos non unicamente, porque o escenario real no que se move a súa vida e a dos outros sete confinados da casa de atrás é a ameaza da deportación e a do exterminio racial dos hebreos.

Nesta cita está recollida un dos verdadeiros “significados” do diario en tanto que manifesta a quebra de civilización que se produciu. Esta é a lectura que deba prevalecer e non as apropiacións interesadas ideoloxicamente que fixeron as institucións culturais, dependentes de determinados estados, de grupos de presión, etc. Isto leva a preguntarnos cal debe ser considerado o auténtico orixinal do diario: a primeira versión ou a segunda, escritas ambas por Ana, a versión que publica o pai por primeira vez en 1947 e onde aparecen censuradas as referencias sexuais e as críticas que contén sobre a nai ou a edición que prepara Mirjam Pressler en 1991 e que será a base das traducións que se venden na actualidade en moitas linguas. Será pertinente falar de orixinal? Quizais non; de feito as sucesivas versións en holandés déronlle pé ó movemento negacionista e revisionanista, xurdido a finais dos setenta en Europa, a dicir que o diario era un documento falso e, a partir de aí, negar que existise o exterminio.

Para acalar estas acusacións, en novembro de 1980 o instituto para documentación bélica dos Países Baixos (Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie) recibiu dun notario de Basilea (Suíza) os apuntamentos manuscritos de Ana Frank datados desde o 12 de xuño de 1942 ata o primeiro de agosto de 1944, cuxos dereitos de edición e explotación foran cedidos á fundación ANNE FRANK-Fonds de Basilea por Otto Frank e que se encargaría de xestionalos tras a morte deste, tamén no ano 1980. Daquela fixérase evidente para o instituto a necesidade dunha publicación íntegra dos diarios, tanto desde o punto de vista científico (a publicación dunha interesante fonte histórica) como por motivos de carácter social (os ataques sobre a autenticidade dos diarios), en tanto que había dúbidas sobre a autoría e sobre a relación entre os orixinais e as numerosas traducións, non sempre iguais entre si e tamén no que atinxía aos contidos publicados en moitos países.

O instituto para a documentación bélica dos Países Baixos publicou a edición completa dos diarios en 1986 co título *De Dagboeken van Anne Frank*. Esta edición recolle os escritos de Ana Frank, restituíndo integramente a figura da moza desde a guerra e o racismo antisemita ata que é deportada a Auschwitz, e máis adiante a Bergen-Belsen, onde atopará a morte nos primeiros meses de 1945, xunta á súa irmá, Margot.

O interese da edición reside sobre todo na publicación en paralelo das tres diferentes versións dos diarios de Ana Frank : a versión que se designa coa letra “a”, dá conta dos diarios íntimos², que ata daquela endexamais foran publicados; a versión “b”, permite ler integramente o diario preparado pola propia Ana para o público lector, amosando o traballo realizado por ela para transformar unha historia privada nunha vivencia pública; e para rematar, a versión “c”, preparada polo pai, Otto Frank, despois da guerra e a través da cal se poden comparar as censuras e modificacións operadas sobre os materiais orixinais da filla. Os editores holandeses tamén propoñen diferentes ensaios realizados por especialistas que reconstrúen a historia da familia Frank, as características xerais da ocupación nazi e da deportación desde Holanda, os pasos dados para demostrar a autenticidade dos diarios (con estudo caligráfico incluído) e mesmo os derradeiros escritos de Ana atopados en 1998.

Fóra das apropiacións ideolóxicas máis ordinarias como as que empregan os negacionistas, os textos orixinais dos diarios de Ana Frank, son antes que nada, un testemuño, un documento ancorado no seu tempo. Con todo, non é o reflexo puro e simple dun período, senón que expresa en primeiro lugar as ideas e as categorías mentais dos axentes produtores, no noso caso, a mesma Ana. A isto, cómpre engadir as ideas e categorías mentais dos novos creadores que manipularon a obra, en primeiro lugar, Otto Frank e logo Mirjam Pressler para as versións holandesas, ás que lles hai que sumar as diferentes traducións nas distintas linguas. De aí que digamos que se esvae a idea dun único orixinal firmemente fixado e prefiramos falar dun palimpsesto no que se van sumando as distintas versións tanto de creación como de recreación baixo a forma de traducións en varias linguas. A denominación de palimpsesto na súa acepción etimolóxica grega de “raiar ou raspar para volver escribir outra vez” acáelle ben ó diario polo que significa de reescritura que dá conta das crenzas e valores que rexen unha sociedade. Así, se Otto Frank eliminou as referencias ó sexo na primeira edición de 1947, foi porque llo pediu a casa editorial (Contact), coñecedora da ideoloxía xeral da sociedade que ía recibir o produto de creación, e non por vontade propia, como no caso das disputas que Ana tiña con súa nai. O mesmo ocorreu coa primeira tradución alemá dese “orixinal”, onde se eliminan todas as referencias pexorativas aos alemáns que aparecen no diario, en especial, o trato salvaxe que estes lles infrinxían aos xudeus, porque a sociedade que o ía recibir aínda non estaba preparada para

² O 12 de xuño 1942 Ana Frank fixera trece anos e, entre outros agasallos, recibiu un caderno “case cadrado”. Neste caderno comezará a escribir o seu diario. Este será o *Diario 1* que comprende o período que vai desde o 12 de xuño ata o 5 de decembro de 1942. En 1943 e 1944 Ana engadiu algo máis usando algunhas páxinas que deixara en branco no propio diario. Logo comeza un segundo diario, o *Diario 2*, un caderno de escola que comenza o 22 decembro de 1943 máis dun ano despois da última descrición de 1942 no *Diario 1*. Débese supor que un caderno ou máis quizais se perdese.

enfrentarse co seu pasado máis inmediato. A tradución inglesa de *Het Achterhuis. Dagboekbrieven van 12 juni 1942 – 1 augustus 1944*³, chega ó mercado americano en 1952 co título *Anne Frank: The Diary of a young Girl*; ¿que nos di este cambio de título? Primeiro, que non é unha tradución do título orixinal, poderíamos cualificalo de “paratradución”, isto é, adaptación ideolóxica do título por parte da industria cultural americana conforme a un estudo de mercado da sociedade que o vai recibir (quen actúa por delegación desa sociedade, son os editores de Doubleday & Co de Nova York, quen ademais lle encargan un limiar a Eleanor Roosevelt, quen pola súa autoridade referencia a obra; os primeiros son “paratradutores”, a segunda sería a “mecenas”). Segundo, que se lle presenta á sociedade americana o diario dunha adolescente, non unha autobiografía dos tempos do xenocidio xudeu, non un libro de memorias de guerra, e terceiro, que é tal o poder cultural americano que ese tipo de título consegue impoñerse nas traducións a outras linguas occidentais e, en consecuencia, dirixir ideoloxicamente a lectura. Trátase dun caso en que unha tradución consegue influír sobre o orixinal, non o borra, ráñao como se faría nun pergamiño destinado a palimpsesto, para volver escribir de novo e orientar a lectura.

Tamén deberíamos considerar palimpsesto as adaptacións teatrais e cinematográficas porque non borran de todo o texto do que parten, pero escriben por enriba del e adáptano ás condicións ideolóxicas que a sociedade receptora vaia aceptar, converténdose á súa vez en novo “orixinal”. A lectura que o escritor xudeu americano, Meyer Levin, lle propón a Otto Frank, en 1953, para o guión de teatro, é a de destacar a condición xudía de Ana e presentala como símbolo do martirio xudeu en Europa. O pai de Ana non está de acordo e retíralle os dereitos para a representación teatral que lle cedera un ano antes; e é tal o enfrontamento que se ten que dirimir nos tribunais americanos. Aquí comeza a loita entre a representación do diario como algo universal ou como algo exclusivamente xudeu. A representación cinematográfica do director George Stevens (1959) sitúase no ronsel universalista parcial contribuíndo á idea dunha Ana, moza sentimental que plasma os problemas que sofre unha adolescente no camiño á idade adulta. De aí que non apareza representado o dramático episodio en que o ministro holandés no exilio realiza o chamamento dirixido aos seus compatriotas para que escriban diarios que dean conta da ocupación nazi. Neste tipo de representación, elimínase a inserción histórica da obra, non xa o carácter xudeu, senón o contexto en que se crea; e, unha vez máis, con intención de dirixir ideoloxicamente a lectura.

Nos Estados Unidos e tamén no resto do mundo occidental, o diario tivo unha recepción popular inmensa, moito antes de que se publicasen en inglés as obras da Literatura do Holocausto máis importantes ou de máis impacto.

³ Título orixinal en holandés editado por Contact (1947): *A casa de atrás. Diario epistolar desde o 12 de xuño de 1942 ó 1 de agosto de 1944*.

Isto ocorreu durante a década dos cincuenta en que a substancia do diario foi sentimentalizada para consumo masivo. É dicir, primaba a representación do Holocausto para o consumo popular deixando á marxe a importancia histórica do exterminio xudeu. Signo daqueles tempos e da guerra fría que mudará a mediados dos setenta con condicións políticas e culturais que valorarán máis a parte memorialística do diario.

A tradución galega publicouse no 2004 e vese libre, nun principio, das apropiacións ideolóxicas e manipulacións sucesivas como as que fomos describindo. Ademais, o Holocausto é un asunto que non atinxe directamente á comunidade galega xa que semellamos estar emocionalmente menos implicados. Con todo, aquí si que temos cultura do Holocausto porque foi introducido pola industria cultural americana desde mediados dos anos setenta e estamos nun momento político en que se intenta recuperar a figura dos vencidos (mortos e exiliados) da guerra civil. Estamos nun momento en que podemos recuperar a memoria da vítima, porque, ata agora, a historia oficial, a memoria do verdugo reinou con dominio absoluto. De aí que a cultura do Holocausto, na súa vertente de recuperación da memoria da vítima, marque en certa forma a recuperación da nosa propia memoria.

No contexto político e cultural da nosa actualidade saudamos a versión galega do *Diario de Ana Frank* porque nos permite incorporarnos á nómina de linguas e culturas que escoitan falar a Ana na súa propia lingua; saudamos a iniciativa de Kalandraka polo labor editorial realizado que se manifesta na coidada presentación do texto e na creación duns paratextos icónicos en forma de álbum fotográfico que individualiza a tradución galega fronte ás demais e lle dan ese carácter único.

Como dicíamos ó comezo, a tradución galega tamén di de nós que estamos nun momento conflitivo en canto á recuperación da nosa lingua e da nosa cultura; nese sentido, cómpre tomar a referencia á nosa “anormalidade” da que falabamos antes, porque non é normal que un dos libros máis editado e traducido no mundo despois da *Biblia* tarde máis de medio século en ver a luz en galego. Tamén di de nós que somos unha comunidade de falantes pequena e que levar a cabo un proxecto deste tipo é traballo arduo porque a nosa industria cultural non ten o poder de creación e recreación doutras e, claro, malia a boa vontade dos editores, cométese erros e incoherencias que non se entenden. Dicimos *editores*, porque a eles en exclusiva lles compete a xestión dos dereitos de tradución e súa tamén é a responsabilidade de que queden ben reflectidos na correspondente páxina de dereitos. Aquí podemos ler:

Título orixinal en alemán : **Het achterhuis** by **Anne Frank**

© da edición orixinal: 1982, 1981, 2001, by the ANNE FRANK-Fonds, Basel together with the original Dutch title of the said Work.

Switzerland printed with previously unpublished material.

Quere dicir isto que a tradución se fixo do alemán? Non debe ser en todo caso da tradución do holandés ó alemán que fixo Anneliese Schütz en 1950 porque a versión galega non contén as omisións e censuras que realizou esta tradutora para a versión alemá. O erro é manifesto, porque malia dicir “título orixinal alemán”, reproducéase o mesmo en holandés.

Visto que a nosa tradución chega tan tarde, ¿non sería interesante facela desde a que propón o instituto holandés para a documentación de guerra onde o público galego disporía das dúas versións autógrafas de Ana Frank amais da que publica o pai dela en 1947? A resposta pode ser igual de retórica cá pregunta, claro que sería interesante, pero a nosa industria cultural privada non ten a capacidade económica para realizar esta tarefa. Debemos conformarnos con recibir unha tradución en galego dun suposto orixinal holandés, establecido a finais dos oitenta por Mirjam Pressler e que se quere presentar desde os intereses comerciais de Basilea como definitiva.

Falamos de suposto orixinal porque non fomos quen de concretar desde que versión se traduce ó galego. Polo que levamos dito, esta cuestión carece de importancia, dado que cada versión, sexa no medio que for, é unha nova reescritura do diario, e a competencia do mediador debe medirse na capacidade de recrear na lingua e na cultura galega. Pois ben, aquí tamén se amosa a nosa relación conflitiva coas identidades que posuímos, a que se manifesta en castelán e a que se manifesta en galego, e como sempre, a que sae perdeno é a galega, pola interferencia inmisericorde da primeira.

En efecto, o comportamento tradutivo da versión galega revela problemas de identidade cultural porque non é quen de ofrecer un produto de xinea galega. Agora máis ca nunca, sabemos que non se traducen formas lingüísticas, senón formas culturais e que estas se adaptan conforme a cada cultura de recepción. Ademais de que a forma lingüística da versión galega posúa máis castelanismos morfolóxicos e sintácticos dos desexables [“xoves” por “mozos” (p.69), expresións do tempo meteorolóxico con estruturas do tipo “fai sol” por “vai sol” (p.171) ou cronolóxico como “fai unha hora” por “hai unha hora” (p.123), non empregar o pronome átono “lle/s” para a expresión do CI (p.13), etc. Existe un absoluto recurso á expresión en castelán de referentes idiosincráticos que deberían denominarse en galego. Así, nunha caracterización que a narradora realiza dun dos seus compañeiros de clase, “Rob Cohen [...] é un *Donxoán*” (cursiva no orixinal, p.12), cabe preguntarse se en galego non haberá sinónimos co que denominar a alguén que lle fai as beiras a unha moza ou mocea, sen ter que recorrer a rancia figura do mito español. Nin que dicir ten, que tal cualificativo non aparece en ningunha versión holandesa, nin doutras linguas que consultamos, aínda que si na última versión en castelán. A alienación á que se ve sometida a nosa identidade lingüística ten mesmo repercusións ortográficas; así, en vez de grafar a festividade xudía “Hanucá” ou “Hanuká”, faise como en castelán “Januká” (p.69, 140) cun grafema alleo ó noso alfabeto. Desde logo, este non é o procedemento para incor-

porar a alteridade á nosa identidade cultural recorrendo a unha lingua interposta con préstamos innecesarios e demostrando que o noso sistema é subsidiario do castelán. Outros casos que non deixan ver que este texto vén ó galego desde fóra, son as adaptacións de elementos idiosincráticos holandeses como certo tipo de alimentos e mesmo frases feitas: unha especie de embutido ou salchicha da provincia de Güeldre (sic), aparece traducida como “longaínza” (p.71), igual ca na versión castelá, cando cen páxinas máis adiante hai unha referencia concreta á provincia de “Güeldres” (p.164); e ¿non haberá maneiras máis galega de dicir “...fai que *unha saia de guatemala e entre en guatepeor*.”? (cursiva no orixinal, p.185). Onde tampouco se ve moita pescuda é na maneira de grafar as onomatopeas, bastante abundantes ó longo de todo o diario e que ortografan coma se fose en castelán. Se hai alguén que saia en defensa dos resultados que se ofrecen na versión galega, poderá sempre argumentar que se pretende buscar a aceptabilidade do público receptor, pero non cremos que a solución sexa amosando a dependencia do sistema castelán. Polo demais, a versión galega tende á concisión na expresión lingüística; isto é, as frases teñen menos palabras se o comparamos coas traducións que presentan outras linguas, isto non é ningún demérito xa que, en realidade, non se perde calidade ou información importante.

Cómpre outorgarlle ó texto traducido a mesma entidade ca se fose un texto de creación propia porque ambos teñen idéntica función social: individualizar a nosa cultura pola súa autenticidade e falar ben de nós. De todos os xeitos, a tradución galega deixa ver o talento e o carácter “auténtico” da obra de arte que é o diario porque recupera a memoria dunha vítima, pero a escritura galega non dá conta do carácter “auténtico” da nosa cultura neste momento presente:

O traballo da tradución tamén é un traballo da memoria porque traducir consiste en lembrarse do texto orixinal da mesma maneira que a conciencia histórica consiste en lembrarse dos momentos do pasado.⁴

Cando Ana Frank tomou a decisión de preparar outra versión do diario para a publicación fixo un exercicio de transmutación e mesmo de tradución do que lle estaba a ocorrer. Nesta decisión sublíñase a conciencia que ten a autora da distancia irremediable que existe entre a palabra e a realidade

⁴ Tradución propia do francés ó galego de NOUSS, A. (2005) «Walter Benjamin ou le messianisme traductologique [Walter Benjamin ou o mesianismo tradutolóxico]». 4ª conferencia do seminario titulado *L'horizon philosophique de la traduction*. Discurso recollido, gravado, dixitalizado e posto en liña por José YUSTE FRÍAS, Vigo: Universidade de Vigo, Grupo de investigación TRADUCCIÓN & PARATRADUCCIÓN. [Documento MP3 en liña]: <http://webs.uvigo.es/paratraduccion/seminarioNOUS/PARATRADUCCIONseminarioNOUSS04.mp3>

e na escolla que realiza é consciente de que se pode converter nunha testemuña do pasado (*Diario de Ana Frank*, p.145). Xerar testemuños, xerar memoria consciente para continuar a vida da propia historia e non só para revivila era un dos soños de Ana.

A REPÚBLICA DOS SOÑOS

Anxos García Fonte

Piñón, Nélica (2005) *A república dos sonhos*. Tradución galega de Carmen Torres París e M^a Dolores Torres París. Vigo: Editorial Galaxia.

A escritora Nélica Piñón (Río de Janeiro 1937) é unha intelectual de recoñecido prestixio en todo o mundo e vén desenvolvendo un inxente labor cultural desde hai máis de catro décadas en diversos ámbitos: xornalismo, literatura, docencia, como membro da Academia Brasileira das Letras. Ten recibido numerosos premios internacionais pola súa obra, doutoramentos *honoris causa* e distincións en diferentes países.

Na novela *A república dos sonhos*, que acaba de publicar a editorial Galaxia en galego, a autora fai unha homenaxe emocionada á terra dos seus devanceiros, Galicia, e á súa propia, Brasil, a través da epopea de tres emigrantes galegos, Madruga, Eulalia (que representan ós seus avós) e Venancio. *A república dos sonhos* é a historia dunha familia, desde o avó Xan ata a tataraneta Breta, que será a encargada de transmitirnos as vellas lendas galegas que van esmorecendo lonxe da súa terra e, ó mesmo tempo, de explicarnos as grandezas e miserias dese gran país que é o Brasil. Ó longo de máis de novecentas páxinas, Nélica Piñón traza un vivo retrato da sociedade brasileira: a aristocracia crioula dos que chegaron primeiro na expedición de Cabral, os emigrantes acabados de chegar a principios do século xx que, coma Madruga, intentan desesperadamente triunfar economicamente primeiro e ser aceptados pola elite social despois, ou os que, coma Venancio, non o conseguen e acaban a un paso da marxinação e, por suposto, os negros, representados pola enigmática Odete. Tamén a historia do Brasil e especialmente os avatares políticos do século xx teñen un importante espazo na novela, interrompendo con frecuencia o fío argumental, case sempre da man da voz dun narrador omnisciente. Con respecto á importancia da análise da historia do Brasil na novela, chama a atención aqueles capítulos onde se reproducen as memorias de Venancio, nas que este novo narrador fai unha especie de relato ambientado no século xix que ten como protagonistas a Madruga, Eulalia, Odete e a el mesmo, nun intento de explicar as fortísimas relacións que os uniron durante toda a vida e, ó mesmo tempo, a influencia das condicionantes sociais e ambientais do país (a escravitude e a forza indómita do trópico) sobre todos eles.

É unha obra moi ambiciosa e, con todo, decepciona un pouco o seu conservadorismo formal, as súas maneiras decimonónicas, con esa (ou esas, aínda

que sempre parece a mesma) voz narrativa que o sabe todo, que comenta ata o cansazo as actitudes dos personaxes, que homoxeneiza as súas voces cando falan, que informa dos acontecementos históricos e mesmo analiza as diferentes políticas económicas dos presidentes do Brasil. Poderíamos dicir, aínda que sexa un atrevemento, que nesta novela o importante obxectivo de contar-nos a emigración desde o país de recepción, o desgarrado emocional das familias que se separan, da tradición cultural que se rompe (simbolizada no avó Xan e en D. Miguel), o triunfo económico e a frustración familiar, de todas estas cousas que ninguén tivera a valentía de afrontar, deixou en segundo plano os medios para contalo cunhas formas literarias máis en consonancia coa contemporaneidade.

Malia o que acabo de dicir, que non deixa de ser unha apreciación moi persoal, considero que é unha obra necesaria para o lector galego porque aborda sen prexuízos un fenómeno crucial da nosa experiencia colectiva, a emigración, insuficientemente tratado na nosa narrativa.

Outra cuestión é se é necesario traducir literatura portuguesa e brasileira ó galego. En principio non sería necesario e poderíamos pensar que os que temos o hábito de ler en galego tamén somos capaces de ler libros en portugués e en brasileiro. Así é: unha parte dos lectores en galego sono tamén habitualmente de obras portuguesas e brasileiras. Debemos tamén admitir que, para moitos outros, ler en portugués e en brasileiro é un esforzo que os pode desanimar a achegarse a certas obras literarias. Pensemos, por exemplo, cantos libros se venden en Galicia do escritor José Saramago en portugués e cantos en castelán. E ben sei que, ademais de vencer hábitos e de dificultades de comprensión plena dunha lingua literaria, habería moito que falar acerca da política educativa, da cultural e dos intereses comerciais das editoriais en castelán. É un tema complexo, desde logo, sobre o que non pretendo sentenciar, pero, neste caso, felicito a iniciativa da editorial Galaxia de ter achegado á inmensa maioría esta interesantísima novela.

A tradución, a cargo de Carmen Torres París e M^a Dolores Torres París é, en xeral, boa, pero, en ocasións, presenta pasaxes escuras, erros tipográficos, erros gramaticais, imprecisións léxicas e mesmo algún castelanismo. Quero deixar claro que non é a tónica xeral da tradución e, se cadra, débese ó apuro á hora de fixar a versión definitiva.

Así, por exemplo, interpretamos que non pode ser outra cousa ca simple despiste ler na páxina 18 *Entremetres, non había nada que lle traese á porta o rostro nítido da realidade*; na páxina 19 *Case lle dixo, síntoo moito, mis preciso antes do prazo previsto por ti (...)* De súpeto decatouse de que non lle doería tanto abandonalo. Nin el nin á familia ou tamén na páxina 35 (...) *o lento proceso de disolver unha sólida matriz formada pola lingua, las lendas e o alimento*; na páxina 255 *Lucía a pulseira que Madrugá lle regalara, e a alianza*; na páxina 430 *A imaxe da irmá, porén, esvaeuse axiña ante o entusiasmo que sentiu canto lle sobreveu a súbita certeza de que lle cumpría esbo-*

zar unha realidade propicia aos seus intereses; na páxina 463 *Sei onde nacín, mais son sei onde a morte me vai espreitar*. Máis grave parece utilizar; caer no castelanismo léxico coma na páxina 36 *Agachaba as cacerolas (...)* e na páxina 534 *Odete rechazou o pano de man de Venancio*. Da mesma maneira interpreto os erros na escolla do pronome de dativo en vez do de acusativo na 246 *Tenche que ver un médico, hom*, e na páxina 355 *Sobre todo ao obrigarllo a enfrontar a realidade, (...)*; na páxina 485 atopamos tamén un mal uso do pronome átono de dativo *Acéptoche de volta no meu leito, pero vaite facendo á idea de que non penso ir ao teu enterro*; na páxina 503 *Calquera diría que lle trae ao pairo a eventualidade de que os seus homes lle desvalixen a nave*; na páxina 689 *nunca che vexo cun libro na man*; na páxina 811 *¿Non che estarei escandalizando, Madruga?*; e, ó revés, uso do acusativo en vez do dativo *Pase o que pase nada te ha faltar*; na páxina 822 *Non te prohibo ver a túa filla, Eulalia*. Erro é tamén a utilización do infinitivo conxugado na páxina 451 (...) *que tamén querían presentárense perante o fillo*. Por último, atopei algúns casos en que o texto en galego non acaba de ter sentido, como pasa na páxina 874 onde se afasta da literalidade do orixinal inexplicablemente, privando de sentido ó texto: *-Se é para humillarme, non me busques nunca máis, Miguel. ¡Querías morto! E así seguirás para min mentres sexas o meu verdugo*. Comparemos co texto orixinal, páxina 699: *-Se é para me humilhar, nunca máis me procure, Miguel. Enquanto for o meu carrasco, estou pronta a matá-lo. E o proíbo de me procurar (...)*

Ó compararmos a versión traducida co orixinal, comprobamos que Nélica Piñón ten un estilo que non é frecuente no galego escrito: a interrupción dunha oración composta mediante un punto e seguido, de maneira que o sentido completo da oración queda en suspenso ata o seguinte período na páxina 21: *O própio Xan deu-me o nome, talvez pelo privilégio de ser o primeiro a segurar-me nos braços, mal saído do útero de Urcesina. Embora sob os protestos da mae, inconformada que o sogro lhe agarrasse o primogênito com o corpo sujo de terra*. O normal no galego literario é manter a unidade da oración nun período longo, como entenderon, coido que acertadamente, as tradutoras na páxina 27: *...nada máis saír do útero de Urcesina, malia as protestas da miña nai, enfadada porque o sogro collese o primoxénito co corpo todo emporcallado de terra*. Outro exemplo claro do que acabamos de dicir atopámolo na seguinte secuencia na páxina 27: *Sentado á mesa, antecipando o pracer da comida, o pai passava em revista os parcos bens. Para melhor manobrar o futuro. Ceferino e Urcesina eran os seres que me pariram entre gestos descuidados, francos diretos*. Na tradución podemos ler na páxina 35: *Sentado na mesa, antecipando o pracer da comida, meu pai pasaba revista aos escasos bens, para mellor gobernar o futuro. Ceferino e Urcesina paríranme con xestos descoidados, francos, directos*. Neste caso evítase a sorpresa que podería causar no lector galego o corte entre a oración principal e a subordinada final, e, con todo, non atopo ningunha xustificación para trocar

as preposicións orixinais nas secuencias *sentado á mesa* e *pariram entre gestos descuidados, francos, directos* nin tampouco para eliminar a secuencia: *eran os seres que (me pariram)*.

O estudo comparativo co orixinal acláranos algunha pasaxes escuras debido ó descoido e á falta dunha revisión atenta; así na páxina 198 da tradución lemos: *Non lle quixen dicir a Breta que o meu desexo de traela a Sobreira se debía a que eu, dalgún xeito, coñecera a humillación de vender*, mentres que no orixinal temos na páxina 154: *Não disse a Breta, porém, que a havia trazido a Sobreira porque, de certa forma, eu sofrera a humilhação de vender*. Atopamos tamén cambios no sentido do texto orixinal e omisións inexplicables: *Bastaba irnos a Madrid, para Breta impacientarse. Seguindonos sob protestos. Com que direitos eu a privara de Sobreira, onde havia tanto que fazer? E que ja amava. De tanto ela insistir, voltavamos no primeiro trem noturno* (páxina 156). Na versión galega lemos: *Abondaba con que eu organizase unha viaxe a Madrid para que Breta protestase. Acompañábanos a contragusto. ¿Con que dereito a privaba de Sobreira, onde tantas cousas quería facer? De tanto porfiar, regresabamos no primeiro tren nocturno* (páxina 201). No texto escrito por Nélida Piñón non se di nada acerca de quen organiza a viaxe e sublíñanse os lazos de amor que unían a Breta con Sobreira; a tradución traizoa nesta pasaxe o texto orixinal.

Para rematar, quero deixar de novo constancia do enorme acerto que tivo a editorial Galaxia ó facer posible que os lectores galegos teñan á súa disposición na súa lingua unha obra como esta, tanto polo tema que trata como pola importancia da súa autora a quen se lle concedeu recentemente o premio Príncipe de Asturias de Literatura, circunstancia que, sen dúbida, lle dará unha enorme popularidade entre o gran público.

BABEL ENTRE NÓS.
ESCOLMA DOS TEXTOS SOBRE A TRADUCCIÓN EN GALICIA.

Antón Palacio Sánchez
Universidade de Vigo

O Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo editou en 2003 este volume que contén textos sobre aspectos da tradución, sobre o proceso de traducir ou sobre a tradución ó galego. Antes del, bastantes outros de características similares viron a luz nos últimos anos; así pois, en canto á idea e ó contido, non estamos falando dun libro orixinal, que si o é, en cambio, se nos cinguimos ó ámbito galego, como sinala o profesor Alonso Montero nunha das solapas da cuberta, cando escribe –con palabras tomadas do ditame que emitiu sobre a primeira versión do traballo– que se trata dunha obra “no esencial sen precedentes na bibliografía galega”.

Resulta xa un tópico resalta-la comodidade que, á hora de consultalos, proporcionan estas compilacións de textos, adoito ciscados en revistas e en libros moitas veces difíciles de atopar. No caso que nos ocupa, son todos eles escritos paratextuais como prólogos, epílogos, notas da editorial, dedicatorias, anuncios, cartas, conferencias, recensións, entrevistas, artigos en libros de actas e de homenaxe e artigos xornalísticos. A nómina de publicacións periódicas en que estes textos viron a luz por primeira vez é ampla: predominan as galegas (*A Nosa Terra, Lar, Nós, La Noche, Grial, o Boletín da Comisión Provincial de Monumentos de Lugo, El Pueblo Gallego, Faro de Vigo, La Voz de Galicia, El Ideal Gallego, a Gran Enciclopedia Gallega, El Correo Gallego, Diario 16 de Galicia, o Boletín de Novidades de Xerais...*), abundan as madrileñas (o diario republicano *El Porvenir, o Boletín da Real Academia Española, Estudios Clásicos, Ínsula, La Estafeta Literaria, Pueblo, Triunfo, El Mundo del Siglo XXI*), non faltan as americanas –representadas por *La Tierra Gallega*, da Habana, cun texto de Curros sobre *Caldo de grelos*, de Armada Teijeiro, e tamén polas bonaerenses *A Fouce*, cun curioso texto moi crítico en contra da tradución de poemas de Camões ó galego, e *Galicia: Revista del Centro Gallego*¹– nin as portuguesas –representadas nun texto

¹ Son dous os textos seleccionados provenientes desta revista: “Celtas e Romans Cantan en Galego”, de R. Carballo Calero, e “A obra mais urgente da galegitude: o Dicionario da Lingua”, de M. Rodrigues Lapa, que figuran na antoloxía cos números 79 e 80, respectivamente. En ámbolos casos, o editor dá os textos como publicados en *Galicia*, Día de Galicia, 1952, sen indica-lo número nin o lugar de edición. En realidade, o título completo desta revista editada en Buenos Aires, que apareceu no ano 1926 chamándose *Galicia: Revista del Centro Gallego de Buenos Aires: Mutualidad-Cultura-Beneficencia*, é *Galicia: Revista del Centro Gallego* e os dous artigos citados publicáronse no nº 466, Ano XXV.

sobre a tradución que Iglesia Alvariño fixo dos *Carmina* de Horacio e outro sobre os *Versos de alleas terras e de tempos idos*, de Cabanillas, recollidos en *Evpfrosyne*, a revista de estudos clásicos da Universidade de Lisboa–, sen esquecer un texto de Fernández del Riego sobre “Literatura universal na lingua galega” lido na BBC en abril de 1955.

Neste sentido, o volume que presentamos ha de ser de grande utilidade, en primeiro, lugar para os alumnos da licenciatura de Tradución e Interpretación da facultade viguesa onde o compilador, o doutor Dasilva, é profesor, e, en segundo lugar, para outros interesados polo mundo da tradución. Ademais, e para dicilo tamén con palabras de Alonso Montero, o libro interesa a “tradutólogos, comparatistas e especialistas en discursos literarios formulados en linguas minorizadas”.

Este goso volume, de 441 páxinas, inclúe un limiar (páx. 5-16), unha ampla escolma de 210 textos pertencentes a máis de 50 autores, ordenados cronoloxicamente pola data de publicación (páx. 17-412), unha bibliografía dividida en dúas partes (páx. 413-431) e mailo índice dos textos seleccionados (páx. 433-441).

O resultado é un libro variado. Hai textos que son reflexo dunha época triste da historia externa do galego, como a ameazadora carta aberta que Juan Aparicio publicou no madrileño *Pueblo* en 1951 co título “Quien tiene el hie-ro...” (texto nº 72 da escolma) e o informe-denuncia sobre a precaria situación do galego, redactado por Ramón Piñeiro para presentar na Unesco (texto nº 84), pero hai outros ben amenos e divertidos, que se len cun sorriso, como o de Borobó, que imaxina a Horacio descendendo do tren expreso na estación de Ourense, onde o reciben, entre outros, Otero, Risco, Cuevillas e Ferro Couselo, que o van acompañar deica o domicilio de Rey Soto –que o agarda, enfermo–, onde se vai aloxar (texto nº 68). O humor está presente tamén, por exemplo, nos textos nº 90, en que José María Castroviejo anuncia a aparición de “Don Merlín en castellano”, e nº 101, titulado “Más lacifrachas”, de Álvaro Paradela, que fai “traducións” e comentarios sobre as greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Outros textos son á vez tristes e xocosos, como a famosa “Carta aberta a Alianza Editorial”, do ano 1972, en que Carlos Casares denunciaba as barbaridades aparecidas mo libro *Ocho siglos de poesía gallega. Antología bilingüe*, que a editorial terminou retirando das librerías.

Os textos reproducense na lingua e coa grafía en que se publicaron por primeira vez; os máis deles (144) están en galego, mentres que hai 60 en castelán e 4 en portugués. O criterio manifestado por Dasilva de antologa-la «primeira publicación de cada documento» obrígaos a ofrecernos en castelán o artigo titulado «Traducción, traición» que Filgueira Valverde publicou no *Faro de Vigo* en abril de 1976. O editor fai ben en aterse, sen facer excepcións, ó criterio que previamente estableceu, pero é unha pena que non tivese en

conta, ademais, o criterio da lingua, que, conxugado co outro, lle permitiría, por exemplo, ofrecérno-la versión galega do texto que acabo de citar, titulada «Falcatrúas de tradutores», que Filgueira publicou en *Adral* tres anos máis tarde, e que a nós nos parece moito máis fermosa.

Tamén é mágoa que o criterio cronolóxico obrigue ó antólogo a ofrece-la versión que Alonso Montero publicou en *La Voz de Galicia* do artigo titulado «Cabanillas traduce *A Internacional*», pois sería preferible publica-la reelaboración aparecida en *Ponte Norga (Revista de Estudios Sociolingüísticos)*, algo posterior.

Parécenos que Dasilva puido facer con estes dous textos –o de Filgueira e o de Alonso– a mesma excepción que fixo co coñecido “A recuperación literaria do galego” de Rodrigues Lapa, que cita como publicado en *Grial*, 41, 1973, cando en realidade vira a luz antes no número 13 de *Colóquio/Letras*, como se pode comprobar na resposta que lle fixo Ramón Piñeiro na súa, tamén famosa, “Carta a don Manuel Rodrigues Lapa”, publicada no seguinte número de *Grial*, e tamén antologada por Dasilva. Se ben é certo que non se trata exactamente do mesmo caso –posto que en *Grial* reproduciron exactamente o texto publicado na revista lisboeta, mentres que as segundas versións dos textos de Filgueira e Alonso son diferentes das primeiras (polo idioma, a de Filgueira, e polo contido, a de Alonso)– parécenos que a inclusión daquelas non violentaría moito o criterio que o antólogo se impuxo.

O primeiro e máis antigo dos textos seleccionados é do ano 1868 e reproduce íntegras as 18 liñas que Saco e Arce escribiu como palabras preliminares das «Poesías escogidas» que colocou ó final da súa *Gramática Gallega*. Se prescindimos do que poida ter de inaugural, estraña que se escolme este texto, no que, por máis que o lemos, non atinamos a atopar nada que o poida relacionar co mundo da tradución. Ademais, cumpriría unha explicación do antólogo sobre o que di na páxina 8 do limiar do libro, cando afirma que ese breve escrito de Saco «serve para introducir algunhas traducións da súa man que son pioneiras», pois dos once poemas seleccionados polo sacerdote ourensán –entre os que se atopan composicións ben coñecidas² de Rosalía, García Mosquera, Pondal, Alberto Camino, Feijoo Montenegro, Marcial Valladares e Luís Corral– soamente hai dous dos que se poida dicir que son traducións, e, en todo caso, de ningunha delas se pode afirmar con certeza que sexa da man de Saco.

² Son dous “cantares” de Rosalía de Castro (“Miña santa Margarida” e o popular “Adios ríos, adios fontes”); o poema escrito con ocasión da visita da real familia a Santiago asinado por José García Mosquera; “A campana de Anllóns”, de Pondal; “O desconsolo” e “Nai chorosa” de Alberto Camino; “A boa memoria d’Azara”, de Vicente María Feijoo Montenegro; “A fonte d’o Pico Sacro”, de Marcial Valladares e “A noite de Navidá”, de Luís Corral, todos eles escritos orixinariamente en galego.

A primeira destas traducións é a fermosa versión³ do «Beatus ille» de Horacio que García Mosquera publicou co título de «A vida d'o campo», e non hai ningunha dúbida sobre a autoría desta versión galega do poema latino. O propio volume que comentamos inclúe máis de media ducia de textos⁴ que se refiren a esa tradución, sempre en termos moi eloxiosos (“sorprendente pulcritud y no superada fidelidad al texto original”, “modelo esgrevio [...] rexa e limpa versión”; “perfeita”, “tan axustada ao orixinal, na idea e na expresión, como enxebre na elocución galega”, etc) , e sempre con cita do nome do tradutor, aínda que dúas veces aparece como José (ou Xosé) María Mosquera (o que sen dúbida se debe á similitude fónica entre *María* e o *García* do seu primeiro apelido) e outra como Mosquera, a secas. Hai dous destes textos que reproducen versos da versión: trátase do asinado por Julio B. Jaimes Répide, que inclúe 8 versos (p. 165) e mailo de Filgueira Valverde, que inclúe 16 (p. 332).

Excluída “A vida d'o campo”, só nos queda a posibilidade de que as palabras de Dasilva se refiran ó poema titulado «A Pontevedra», que aparece como «traducción del francés» co nome de Juan Manuel Pintos ó pé do poema (páx. 308 da 1ª edición da gramática de Saco) e tamén atribuída a el no índice (coas palabras «“A Pontevedra”, por D. Juan M. Pintos»). Uns anos máis tarde da publicación do poema, reproducírao *O Tío Marcos d'a Portela* no “Parrafeio 21” (6-IV-1884) coa indicación de que se trata dunha tradución do francés, mais sen especificar autor nin do poema nin da tradución. Así pois, con estes datos, non se alcanza a ve-la razón de atribuírle a Saco a tradución deste poema francés, unha suposición que tamén asume González Gómez, quen no seu libro *Álvaro Cunqueiro traductor* asegura que «na súa *Gramática gallega*, Saco y Arce, traduce varios poetas do francés ou de [sic] latín, ou ben lle apón traductor (o poema que dá de E. M. Vogue di que está traducido por J. M. Pintos)». Insisto en que non se deu razón ningunha para supoñer que se trata dunha tradución de Saco –como afirma González Gómez e parece admitir Dasilva acriticamente–, e menos aínda para atribuírle a autoría do poema. A profesora Ríos Panisse, que ten no prelo un libro coa edición de tódolos poemas de Pintos que non están n'A *gaita gallega*, atopou en *La Perseverancia* o texto orixinal, en francés, deste poema en versos alexandri-

³ No subtítulo do poema, García Mosquera utiliza a expresión “versión gallega d’oda d’Horacio”, o que xa indica que non é, propiamente, unha tradución.

⁴ Son os titulados “Una oda de Horacio traducida a la lengua gallega”, de Roberto Blanco Torres [p. 87-88], “Horacio en Orense”, de Julio Sierra [p. 111]; o “Limiar” sen sinatura (pero de Arturo Cuadrado) ó libro *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego* [p.115]; “O Horacio galego de Iglesia Alvariño” de Otero Pedrayo [124], “Horacio inmortal (A propósito de una traducción de las *Odas* del gran clásico latino, al gallego), de Julio B. Jaimes Répide [p. 163], o “Adro” á *Escolma de poetas líricos gregos e latinos voltos en linguaxe galego*, de Avelino Gómez Ledo [p. 262] e “A traducción dos clásicos no *Rexurdimento galego*”, de Filgueira Valverde [p. 329].

nos, asinado con iniciais que non son as de Eugéne Melchior de Vogüé e perfectamente datado en La Corogne anos antes da edición da *Gramática gallega* de Saco; no mesmo número da mencionada publicación periódica pontevedresa apareceron a tradución ó castelán e maila tradución ó galego –asina da esta por Pintos–, datadas ambas no Burgo de Pontevedra aproximadamente un mes máis tarde. Esta investigación da profesora Ríos Panisse –aínda que non aclara a autoría do poema (pois non se sabe a quen corresponden as iniciais que o asinan e que, como dixen, non cadran coas do vizconde francés)– despexa definitivamente o enigma da tradución e bota por terra a idea de que fose feita por Saco pero atribuída por el a Pintos: o que parece certo é que Saco se limita a inserir no volume da súa gramática a tradución que Pintos publicara no xornal pontevedrés sete anos antes.

O derradeiro texto seleccionado na escolma que comentamos é o titulado «La traducción: todo un milagro» e constitúe unha reflexión⁵ de Suso de Toro acerca da experiencia de traducir ó castelán as súas propias obras, publicada como artigo no xornal *El Mundo* en setembro de 1999. Así pois, *Babel entre nós* recolle textos que cobren o amplo espazo temporal de 131 anos: desde 1868 ata 1999.

Como ocorre no primeiro texto seleccionado, hai outros en que resulta difícil de entende-la razón pola que se incluíron no libro. Isto ocorre, por exemplo, co texto número 50, que se refire a *Arredor de si* e non a ningún aspecto relacionado coa tradución; neste caso, ademais, a nota a pé de páxina non nos indica a data de publicación, pois en realidade corresponde ó texto seguinte, o nº 51, referido ás églogas de Virxilio traducidas por A. Gómez Ledo, este si de inclusión plenamente xustificada.

Se temos en conta que o editor non parece que limite moito o número de textos dun mesmo autor (así, Alonso Montero figura con 18 textos, Risco con 11, Filgueira con 9...) estraña que só se escolme un texto de Cunqueiro (o titulado «A recuperación literaria do galego») e se deixen fóra outros, como os titulados «Shakespeare en galego», «Unha traducción ao galego de Ho Chi Minh» e «Traducir ou non traducir», que –sobre todo o último– tratan moito máis especificamente có texto antologado o tema da tradución.

Polo que respecta á bibliografía, a primeira das dúas partes que a compoñen («Antoloxía de textos sobre traducción», páx. 413-414) antóllasenos en certo modo prescindible e pouco axustada ó título do libro: son referencias de 19 obras ou textos traditolóxicos cataláns, franceses, españois, ingleses, italianos, portugueses e alemáns, todos eles xa citadas por Dasilva no «Limiar» do volume que nos ocupa. En todo caso, é cómodo atopar ordenados alfabeticamente os mesmos traballos que no limiar se citaban seguindo a orde cronolóxica da súa publicación.

⁵ O antólogo prefere denominala “declaración” (páx. 8).

A segunda parte da bibliografía («A traducción en Galicia», páx. 414-431) comprende 219 referencias de traballos sobre aspectos da tradución en Galicia e, completan, en certo modo, os textos seleccionados. Esta bibliografía, case completa, inclúe traballos que ben poderían figurar na escolma con máis dereito ca algúns dos seleccionados.

No índice de textos antologados (páx. 433-441) figuran 22 que se publicaron orixinariamente «Sen sinatura», Dasilva consegue reducir a 20 a cifra mencionada e aclara quen son os autores de dous deles: o 71 («Sen sinatura [Arturo Cuadrado]») e o número 84 («Sen sinatura [Ramón Piñeiro]»).

Por último, referirémonos a algúns aspectos editoriais que revelan que o Servizo de Publicacións carece dun editor que emende os despistes que tódolos autores cometen. Así, resulta pouco frecuente que, para indica-las supresións parciais dun texto, se utilicen os puntos suspensivos encerrados entre parénteses curvas (...) en lugar de facelo, como aconsellan as normas ortotipográficas e é hoxe habitual, entre parénteses cadradas ou corchetes [...]. Do mesmo xeito, resulta rechamante que, nas datas que figuran nas notas a pé de páxina indicadoras en cada caso da orixe do texto escolmado, os nomes dos meses figuren en maiúscula, o que tamén vai en contra das normas ortotipográficas usuais no noso país. Ademais dalgunhas grallas como *falalamos* (p. 129), *ctalán* (p. 145), *documeatación* (p. 327), etc, algúns dos textos reproducidos revelan que se tomaron con escáner e non foron despois debidamente repasados; así, no texto 134 atopamos «felto», «antlgüidade», «lixreira», «alfí», «fíxonolo», «espallamento» e «abalar» palabras en que o aparato interpretou como un I maiúsculo o que eran un -i- ou un -l- minúsculo. No 170, vemos «lle», «língua» e «porlugués». Nas páxinas 334-335 lemos «Millán González-Pardo», «Ítricos gregos e Iatinos», «latexan», «Ífrica» e «lle». Estas grallas reproducense nalgúns outras páxinas («linguas», p. 338, «lle», p. 339, etc.). A mesma orixe parece te-la *indentificación* que lemos na páxina 331.

O texto nº 68, titulado “Horacio en Orense”, vén asinado por Julio Sierra, de quen o editor aclara –no encabezamento, na nota e mais no índice– que se trata dun pseudónimo de Raimundo García Rodríguez; como se sabe, o segundo apelido do xornalista de Pontecesures –que utilizaba máis frecuentemente o pseudónimo Borobó– era Domínguez, e non Rodríguez.

Por último, esa ausencia dunha man editora profesional nótase nos erros que se advirten nalgúns casos nas notas que indican o lugar de publicación e a data dos textos, como ocorre, por exemplo coa que leva o número 58, referida a un texto de Antón Villar Ponte sobre «Dous folk-dramas de W. B. de Yeats» –que se inclúe como texto nº 56, neste caso coa nota axeitada– cando se trata dun texto do mesmo autor referido a Manuel Antonio e titulado «Recordando a un poeta del mar» (p. 97). Tamén os textos 110 (“Iglesia Alvariño: poeta e humanista” e 119 (“*O cemeterio mariño* de Paul Valery”)),

ambos de Salvador Lorenzana, levan a mesma nota, que corresponde ó primeiro deles. E outro tanto ocorre con dous textos de Filgueira Valverde que tamén reproducen a mesma nota: trátase do 190 (“Na presentación do Misal galego”, que está ben, na p. 365) e do 193 (“A nova versión da Biblia en galego”, p. 373) que reproduce a nota do primeiro deles. A nota 199 corresponde en realidade ó texto anterior, o nº 198 –da mesma autora–, que aparece sen nota, co cal quedamos sen saber en que lugar se publicou este. O feito de que en tódolos casos estes erros se produzan con pares de textos pertencentes ó mesmo autor parece indicar que se trata de erros cometidos por quen fixo a maqueta do libro, que lle pasaron inadvertidos ó editor cando a corrixiu. En todo caso, cómpre sinalar que, en tódolos artigos citados, o índice final (sen erros deste tipo) permite coñecer onde e cando se publicaron os textos.

No caso dos libros, o lugar de edición aparece en tódalas notas a pé de páxina, e este é un dato que fai evidente a amplitude, tamén territorial ou xeográfica –ademais de cronolóxica– das reflexións sobre a tradución en Galicia, que tamén se produciron alén das nosas fronteiras. Pero o dato está ausente cando se trata de traballos que viron a luz en publicacións periódicas. Nalgúns caso, o mesmo título da publicación faino innecesario (como no caso da ducia de traballos provenientes de *Faro de Vigo* e dos dous que apareceran no *Boletín de Comisión Provincial de Monumentos de Lugo*) e noutros trátase de publicacións tan coñecidas que se pode escusar: *Nós, A Nosa Terra, El Pueblo Gallego, La Noche, Grial*, etc. Pero hai algúns outros casos –como os citados de *El Porvenir*, de *Estudios Clásicos* e mailos das revistas arxentinas, da cubana e incluso o da portuguesa– en que, sen dúbida, a indicación do lugar de edición resultaría útil para os lectores non filólogos, como poden ser os alumnos e licenciados en Tradución e Interpretación, que han ser, tamén sen dúbida, lectores interesados nesta publicación. Ademais, deberíase ter en conta que moitos lectores non galegos poden descoñecer algunhas das publicacións citadas.

Todas estas son pequenas grallas e inconvenientes que non empecen a utilidade do libro. Cóstanos que o prolífico investigador Dasilva prepara xa outro volume semellante en que vai amplia-lo ámbito territorial dos textos que seleccionou no libro que comentamos e estamos seguros de que ha saír sen os pequenos “erros” mencionados.



Informacións

Traducións ao galego no ano 2004: unha boa colleita.

Gonzalo Costenla Bergueiro

Traspassando fronteiras. Traducións do galego a outras linguas.

Leandro García Bugarín

O éxito de *A república dos soños* en Galicia (xunto cunha reflexión de Nélica Piñon sobre o feito tradutor).

Xosé Manuel Dasilva

IV Premio Plácido Castro de tradución (2005).

V Simposio galego de tradución: *En voz allea*.

Notas para os autores.

TRADUCIÓNS AO GALEGO NO ANO 2004: UNHA BOA COLLEITA

Gonzalo Constenla Bergueiro
Universidade de Vigo

As traducións ao galego publicadas durante o ano 2004 medraron en cifras globais, e mesmo nalgúns dos xéneros, respecto aos últimos, unha tendencia que consolida os bos resultados acadados en 2003, superándoos e sitúandoos nos mellores do último decenio (1995-2004).

Como de cotío, a tradución de obras de carácter xuvenil e infantil é a que, con moito, ocupa o primeiro lugar en número de propostas, mentres que por linguas é o español a da maior parte dos orixinais e tras del, a moita distancia e por esta orde, o catalán e o inglés. Tocante ás editoriais, neste 2004 Xerais, Kalandraka e Galaxia sitúanse entre as de maior número de títulos, cunha presenza maioritaria das dúas primeiras no xénero infanto-xuvenil. Moi destacábel é tamén a actividade doutras editoras pola súa especialización en distintos xéneros literarios. Tal é o caso de Toxosoutos e Laiovento no de ensaio, a de Galaxia en narrativa e poesía ou a de Baía e Edelvives nos textos para os máis novos.

A oferta de textos narrativos para persoas adultas destaca pola súa pluralidade de linguas, subxéneros e épocas. Así pois, o galego adaptou en 2004 a clásicos como Kafka (*Un médico de aldea*), Anna Frank co seu *Diario*, a ciencia ficción de Bradbury (*Crónicas marcianas*), Rabelais (*Cuarto libro*) ou Virginia Wolf (*As ondas*); a figuras da literatura universal do momento presente, como Néliida Piñon (*A república dos soños*) ou Tabucchi (*Tristano morre*) –esta última publicada a un tempo en catalán, español e galego; a autores peninsulares xa consagrados como Bernardo Atxaga (*O fillo do acordeonista*), ou novas revelacións como Unai Elorriaga (*O pelo de Van't Hoff*), ambos os dous pertencentes á literatura en lingua éuscara, e mesmo a escritores de máxima difusión universal, aínda que cun dubidoso talento literario, como pode ser o caso de Dan Brown (*O código da Vinci*)

En poesía, prodúcese unha boa recuperación en canto ao número de títulos publicados respecto ao ano pasado, cando caera estrepitosamente, e ofrécesenos, por unha banda, outravolta a voz poética de clásicos da literatura universal de todos os tempos: *Antoloxía do doce estilo novo*; *Carmina Burana*; unha antoloxía dunha das mellores poetas da literatura inglesa, ás veces nomeada como a Rosalía estadounidense, Emily Dickinson, ou as *Metamorfoses* de Ovidio. Xunto a estes e outros títulos, destacan tamén tres colectáneas que recollen o alento lírico de, como a nosa, catro nacións sen Estado de Europa, dúas delas pertencentes á Península e presentadas conxuntamente nun único volume, *Galeusca. Antoloxía poética*, e as dúas outras pro-

cendentes das irmáns célticas do País de Gales (*No país da brétema: Gwlad y cymylau. Antoloxía da poesía galesa contemporánea*) e da mítica Eirín, desta volta en voz feminina (*Pluriversos. Seis poetas irlandesas de hoxe*), con orixinais en galés e gaélico irlandés respectivamente.

No tocante ás obras dramáticas, 2004 foi un ano cativo para as traducións ao galego, seguindo unha tónica de estancamento que se vén apreciando nos últimos anos e que neste se circunscribe a orixinais da literatura francesa, entre os que sobrancea o *Rinoceronte*, de Ionesco.

Con moito, o xénero ensaístico foi a revelación no campo das traducións á nosa lingua neste 2004, acadando as mellores cifras de todo o decenio e mesmo incrementado o pulo que experimentara o ano pasado. Outravolta, a cuestión nacional e a percura da identidade volve estar presente desde unha perspectiva lingüística (*Linguas e nacións do mundo, Por unha ecoloxía das linguas dos mundo*). O legado da chamada cultura celta achega boa parte dos títulos (*Os celtas da antiga Gallaecia, O cabalo na cultura celta, A necrópole celtibérica de Viñas de Portugal, Druídas*) xunto coas reflexións político-filosóficas (*Un digno herdeiro. Blair e o thacherismo, Manifesto comunista, O século XXI. Socialismo ou barbarie?, O espectro segue a roldar: Actualidade do Manifesto Comunista, feministas (Xénero e poder: olladas desde América Latina, Vindicación dos dereitos da muller)*), pasando pola reflexión literaria e do xénero dramático (*O campo literario, Escenografía, A arte do teatro*) ou, entre outros, clásicos do xénero ensaístico (*Eloxio da loucura, O sistema do mundo*) e do ensaio de carácter histórico (*A viaxe de san Brandán, O cronicón de Hidacio, bispo de Chaves*).

Por último, os títulos dirixidos aos máis novos da casa, alén de seren os máis numerosos (aínda que boa parte deles non superen as 30 páxinas e non se chege ao *record* do 2003), achegan títulos e autores clásicos ben coñecidos (Dahl, Ende, Rodari), autores premiados reiteradamente (caso de M. Landa, premio nacional de literatura infantil e xuvenil 2003; T. Núñez, I premio nacional M^a José Jove de escritura teatral infantil ou J.A. Portillo, premio nacional de edición e nominado aos premios Max) outros xa recorrentes e familiares para os adolescentes galegos (como pode ser o caso de S. Calleja, E. Lindo, Sierra i Fabra), xunto coa autora de literatura infantil indiscutibelmente máis coñecida neste momentos a nivel internacional, J.K. Rowling.

En definitiva, unha boa colleita a deste ano 2004 que a seguir presentamos na súa totalidade de autores, títulos, linguas de orixe, xéneros, tradutores e editoriais.

1. NARRATIVA

ATXAGA, B. *O fillo do acordeonista*. Trad. de Ramón Nicolás [éuscaro].

Vigo: Xerais, 2004

BRADBURY, R. *Crónicas marcianas*. Trad. de M^a Magdalena Fernández Pérez [inglés]. Vigo: Xerais, 2004.

- BROWN, D. *O código da Vinci*. Trad. de Carlos Acevedo Díaz, Eva Almazán García e Fernando Moreiras Corral [inglés]. Barcelona: El Aleph, 2004.
- CASTRO TAIBO, J. *Historias e recetas para Rosiña*. Trad. de J. Castro Taibo [español]. Vigo: Trymar. Sociedade Cooperativa Galega, 2004.
- ELORRIAGA, U. *O pelo de Van't Hoff*. Trad. de Unai Elorriaga e X. Carballo Soliño [éuscaro]. Vigo: Galaxia, 2004.
- KAFKA, F. *Un médico de aldea. Narracións completas I*. Trad. de Luís Fernández [alemán]. Vigo: Galaxia, 2004.
- FRANK, A. *Diario de Ana Frank*. Trad. de Tomás Ruibal [nerlandés]. Pontevedra: Kalandraka, 2004.
- LILLO REDONET, F. *Teucro. O arqueiro troiano*. Trad. do autor [español]. Noia: Toxosoutos, 2004.
- PIÑÓN, N. *A república dos sonhos*. Trad. de Dolores Torres París [portugués]. Vigo: Galaxia, 2004.
- POSSE, A. *O inquietante día da vida*. Trad. de G. dos Santos [español]. Vigo: Grupo de Comunicación Galicia en el Mundo, 2004.
- RABELAIS, F. *Cuarto libro*. Trad. de Henrique Harguindey [francés]. Santiago de Compostela: Laiovento, 2004.
- RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ, J. *Chapero*. [español]. Vigo: Trymar. Sociedade Cooperativa Galega, 2004.
- TABUCCHI, A. *Tristano morre*. Trad. de Leandro García Bugarín [italiano]. Vigo: Galaxia, 2004.
- WOLF, V. *As ondas*. Trad. de María Cuquejo [inglés]. Vigo: Galaxia, 2004.
- ZWEIG, S. *Novela de xadrez*. Trad. de Patricia Buján Otero e Saleta Fernández Fernández [alemán]. Vigo: Ir Indo, 2004.

2. POESÍA

- Antoloxía do doce estilo novo*. Trad. de Darío Xohán Cabana [italiano]. Vigo: Galaxia, 2004.
- Carmina Burana. Poemas de amor*. Trad. de J. Carracedo Fraga [latín]. Vigo: Galaxia, 2004.
- DICKINSON, E. *Dickinson*. Trad. de Carlos Coira Nieto [inglés]. Lugo: Tris Tram, 2004.
- Galeusca. Antoloxía poética*. [catalán/éuscaro]. Pamplona: Pamiela, 2004.
- No país da brétema: Gwlad y cymylau. Antoloxía da poesía galesa contemporánea*. Trad. de Xavier Frías Conde [galés]. Xixón: VTP, 2004.
- OVIDIO NASÓN, P. *Metamorfoses*. Trad. de X. A. Dobarro [grego clásico]. Vigo: Galaxia, 2004.
- PADORNO NAVARRO, E. *Paseo antes do trebón*. Trad. de Xesús Portas Ferro [español]. A Coruña: Espiral Maior, 2004.
- Pluriversos. Seis poetas irlandesas de hoxe*. Trad. de Arturo Casas e Manuela Palacio [gaélico irlandés]. Santiago de Compostela: Follas Novas, 2004.

3. TEATRO

- IONESCO, E. *Rinoceronte*. Trad. de Henrique Harguindey [francés]. Santiago de Compostela: Laiovento, 2004.
- LABICHE, E. *Un chapeau de palla italiana*. Trad. de Ana Luna Alonso [francés]. A Coruña: Universidade d'A Coruña, 2004.
- SARRAZAC, J.-P. & MIRJOL, C. *Cantiga para JA. Place de la Revolution*. Trad. de Manuel Guede [francés]. Vigo: Xerais, 2004.

4. ENSAIO

- ABERRO RODRÍGUEZ, M. *Os celtas da antiga Gallaecia*. Trad. de Ramón Blanco Fernández [español]. Noia: Toxosoutos, 2004.
- BAGGIONI, D. *Linguas e nacións na Europa*. Trad. de F. Vázquez e Maario J. Herrero [francés]. Santiago de Compostela: Laiovento, 2004.
- BARRY, T. *A constitución da Irlanda contemporánea: días de guerrilla en Irlanda*. Trad. de Carlos Castro Piñón [inglés]. Noia: Toxosoutos, 2004.
- BOURDIEU, P. *O campo literario*. Trad. de Carlos Pérez Varela [francés]. Santiago de Compostela: Laiovento, 2004.
- CALVET, L.-J. *Por unha ecoloxía das linguas do mundo*. Trad. de Alfredo Iglesias Diéguez [francés]. Santiago de Compostela: Laiovento, 2004.
- CHRISTINE DE PISAN. *A cidade das mulleres*. Trad. de Susana Blanco [francés]. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Sotelo Blanco, 2004.
- DAVIES, S. & JONES, N.A. *O cabalo na cultura celta*. Trad. de Ana M^a Valladares Fernández [inglés]. Noia: Toxosoutos, 2004.
- DIXON, K. *Un digno herdeiro. Blair e o thatcherismo*. Trad. de Carlos Alhogue Leira [inglés]. Santiago de Compostela: Laiovento, 2004.
- ERASMO DE ROTTERDAM *Eloxio da loucura*. Trad. de M.E. Vázquez Bujan [latín]. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2004.
- FUENTES MASCARELL, C. *A necrópole celtibérica de Viñas de Portugal*. Trad. de Carlos Castro Piñón [español]. Noia: Toxosoutos, 2004.
- GONZÁLEZ MARRERO, J.A. & LILLO REDONET, F. *A viaxe de San Bradán (Navigatio Sancti Brendani)*. Trad. de Ramón Blanco Fernández [español]. Noia: Toxosoutos, 2004.
- HIDACIO. *O cronicón de Hidacio, bispo de Chaves*. Trad. de César Candelas Colodrón [latín]. Noia: Toxosoutos, 2004.
- HOWARD, P. *Escenografía*. Trad. de Manuel F. Vieites [inglés]. Vigo: Galaxia, 2004.
- MARX, K. & ENGELS, F. *Manifesto comunista*. Trad. de M. Lindares Nogueira [alemán]. Santiago de Compostela: Abrente, 2004.
- MÉSZÁROS, I. *O século XXI. Socialismo ou barbarie?* Trad. de Rafael Villar [inglés]. Vigo: A Nosa Terra, 2004.

- NEWTON, I. *O sistema do mundo*. Trad. de J.M. Díaz de Bustamante [latín]. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- RAUBER, I. *Xénero e poder: olladas desde América Latina*. Trad. de Rafael Villar González [español]. Vigo: A Nosa Terra, 2004.
- RICCOBONI, F. *A arte do teatro*. Trad. de Roberto Salgueiro [francés]. A Coruña: Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña, 2004.
- ROSE, A. *Druídas*. Trad. de M^a Ana Valladares [inglés]. Noia: Toxosoutos, 2004.
- WOLLSTONECRAFT, M. *Vindicación dos dereitos da muller*. Trad. de M^a Fe Fonzález Fernández [inglés]. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Sotelo Blanco, 2004
- ZIZEK, S. *O espectro segue a roldar. (Actualidade do Manifesto Comunista)*. Trad. de Francisco Sampedro [francés]. Santiago de Compostela: Laiovento, 2004.

5. INFANTIL E XUVENIL

- ALAPONT, P. *O segredo de Cristina*. Trad. de J. Ignacio Chao Castro [catalán]. Vigo: Xerais: 2004.
- _____. *O inferno de Marta*. Trad. de J. Ignacio Chao Castro [catalán]. Vigo: Xerais: 2004.
- _____. *Vitor vai de excursión*. Trad. de J. Ignacio Chao Castro [catalán]. Vigo: Xerais: 2004.
- ÁLVAREZ GONZÁLEZ, B. *Búscase mozo principesco*. Trad. de Ricardo Fernández Sabín [español]. A Coruña: Rodeira-Edebé, 2004.
- _____. *As fontes do destino*. Trad. de Ánxela Gracian [español]. Madrid: Edelvives, 2004.
- BICHONNIERE, H. *O monstro peludo*. Trad. de Antón Cortizas [francés]. Madrid: Edelvives, 2004.
- BORDÓNS GANGA, P. *Meu avó o presunto*. Trad. de Pilar Saborido Otero. A Coruña: Rodeira-Edebé, 2004.
- Brancaleves*. Trad. de Equipo de Normalización Lingüística-Literaria de Baía Edicións [español]. A Coruña: Baía, 2004.
- BUENO ERRANDORREA, R. *Blóbló*. Trad. de Marisa Núñez Álvarez [éuscaro]. Pontevedra: Kalandraka, 2004.
- CALLEJA, S. *Naiyakay. Lendas africanas*. Trad. de X. Carballo Soliño [español]. Vigo: Galaxia, 2004.
- Caparuchiña vermella*. Trad. de Equipo de Normalización Lingüística-Literaria de Baía Edicións [español]. A Coruña: Baía, 2004.
- CASTILLO MARTÍNEZ, B & MARTÍNEZ VALERO, F. *A lenda dos gnomos*. Trad. de Equipo de Normalización Lingüística-Literaria de Baía Edicións [español]. A Coruña: Baía, 2004.
- _____. *A maxia dos trasnos*. Trad. de Equipo de Normalización Lingüística-Literaria de Baía Edicións [español]. A Coruña: Baía, 2004.

- _____. *Marabillas das fadas*. Trad. de Equipo de Normalización Lingüística-Literaria de Baía Edicións [español]. A Coruña: Baía, 2004.
- _____. *O legado do elfos*. Trad. de Equipo de Normalización Lingüística-Literaria de Baía Edicións [español]. A Coruña: Baía, 2004.
- CURTO, R. M. & SARDÁ GIL, R. *Gústame esconderme*. Trad. de Xoán Babarro [catalán]. Barcelona: Combel, 2004.
- DAHL, R. *A marabillosa medicina de George*. Trad. de Moisés R. Barcia [inglés]. Vigo: Xerais, 2004.
- DESCLOT, M. *Amor de mar*. Trad. de J. Ignacio Chao Castro [catalán]. Vigo: Xerais, 2004.
- ENDE, M. *Tranquila Trabaleguas*. Trad. de X. A. Palacios [alemán]. Santiago de Compostela: Obradoiro, 2004.
- FLOURY, M.-F. *Coelliño Branco bota de menos á súa mamá*. Trad. de Susana Lamela [francés]. Pontevedra: Kalandraka, 2004.
- _____. *Coelliño Branco celebra o seu aniversario*. Trad. de Susana Lamela [francés]. Pontevedra: Kalandraka, 2004.
- _____. *Coelliño Branco está enfermo*. Trad. de Susana Lamela [francés]. Pontevedra: Kalandraka, 2004.
- _____. *Coelliño Branco pérdese*. Trad. de Susana Lamela [francés]. Pontevedra: Kalandraka, 2004.
- FLUIXÁ, J.A. *A cabeza máxica*. Trad. de J. Ignacio Chao Castro [catalán]. Vigo: Xerais, 2004.
- FUTRELLE, J. *A máquina pensadora*. Trad. de Carlos Coira Nieto [inglés]. Pontevedra: Kalandraka, 2004.
- GIL, M.J. *Mellor falar que pelexar*. Trad. de Equipo Lingüístico-Literario de Baía Edicións [español]. A Coruña: Baía, 2004.
- _____. *O valor da amizade*. Trad. de Equipo Lingüístico-Literario de Baía Edicións [español]. A Coruña: Baía, 2004.
- GIRIN, M. *A praia das tartarugas*. Trad. de J. Ignacio Chao Castro [francés]. Madrid: Edelvives, 2004.
- GÓMEZ GIL, R. *O cazador das estrelas*. Trad. de J. Ignacio Chao Castro [español]. Madrid: Edelvives, 2004.
- GREGORI, J. *A bruxa tola*. Trad. de J. Ignacio Chao Castro [catalán]. Vigo: Xerais, 2004.
- GREGORI SOLER, T. *O osiño de Tania*. Trad. de J. Ignacio Chao Castro [catalán]. Vigo: Xerais, 2004.
- HÄRTLING, P. *Muletas*. Trad. de Dolores Romay [alemán]. Pontevedra: Kalandraka, 2004.
- HERNÁNDEZ, P.J. *A tripulación do pánico*. Trad. de Diego Dopico Silva [catalán]. A Coruña: Rodeira-Edebé, 2004.
- HIDALGO, M. *Renato*. Trad. de Marisa Núñez [español]. Pontevedra: Kalandraka, 2004.
- JANER MANILA, G. *O cabalo*. Trad. de J. Ignacio Chao Castro [catalán]. Vigo: Xerais, 2004.

- JENININGS, P. *¡Vaiche boa!* Trad. de Dolores Martínez Torres [inglés]. Vigo: Galaxia, 2004.
- KRAHN, F. *¿Quen viu as tesoiras?* Trad. De X. Couto Palmeiro [español]. Pontevedra: Kalandraka, 2004.
- LANDA, M. *Un crocodilo debaixo da cama.* Trad. de Dolores Martínez Torres [éuscaro]. Vigo: Galaxia, 2004.
- _____. *Unha formiga orixinal.* Trad. de J. Ignacio Chao Castro [éuscaro]. Vigo: Xerais, 2004
- _____. *A miña bicicleta testalana.* Trad. de J. Ignacio Chao Castro [éuscaro]. Madrid: Edelvives, 2004
- LE THANH, T.-M. *Babiaga.* Trad. de M^a P. Jiménez Aleixandre [francés]. Madrid: Edelvives, 2004.
- LINDO, E. *Manolito ten un segredo.* Trad. de X. Antón Palacio [español]. Santiago de Compostela: Obradoiro, 2004.
- LIONNI, L. *Frederick.* Trad. de X. M. Fernández “Oli” [inglés]. Pontevedra: Kalandraka, 2004.
- LLUCH, E. *A avoa de Rosa.* Trad. de J. Ignacio Chao Castro [catalán]. Vigo: Xerais, 2004.
- _____. *A ra.* Trad. de J. Ignacio Chao Castro [catalán]. Vigo: Xerais, 2004.
- LOBEL, A. *Sopa de rato.* Trad. de Xosé M. González “Oli”. Pontevedra: Kalandraka, 2004.
- LÓPEZ MARTINEZ, M.C. *A avioneta: Saleta, a simpática avioneta.* [español]. Vigo: Edicións do Cumio, 2004.
- _____. *A avioneta: Saleta, a simpática avioneta.* [español]. Vigo: Edicións do Cumio, 2004.
- _____. *O coche: Fermín, o coche cantarín.* [español]. Vigo: Edicións do Cumio, 2004.
- _____. *O barco: Pepiño, o barquiño de cariño.* [español]. Vigo: Edicións do Cumio, 2004.
- LÓPEZ NARVÁEZ, C. *Endrina e o segredo do peregrino.* Trad. de Silvia Gaspar e Mercedes Doallo [español]. Vigo: Galaxia, 2004.
- LOSANTOS, C. *O zoolóxico.* Trad. de B. Fraya Cameán [español]. Vigo: Galaxia, 2004.
- _____. *A praia.* Trad.. de B. Praga Cameán [español]. Vigo: Galaxia, 2004.
- MACFARLANE, A. & McPHERSON, A. *Guía para xoves maniáticos.* Trad. de Monteserrat Paz [inglés]. Vigo: Xerais, 2004.
- MÓ GARCÍA, M.R. *Soños de Xulieta.* Trad. de M. Núñez Álvarez [español]. Pontevedra: Kalandraka, 2004.
- MOTA, A. *Se eu fose moi alto.* Trad. de Marisa Núñez [portugués]. Pontevedra: Kalandraka, 2004.
- MOURE, G. *Eu, que matei de melancolía ao pirata Francis Drake.* Trad. de Ignacio Chao. Vigo: Xerais, 2004.
- MUÑOZ PUELLES, V. *O soño do libro.* Trad. de J. Ignacio Chao Castro [español]. Vigo: Xerais: 2004.

- MURAIL, E. *O mundo de papá*. Trad. de Ánxela Gracián [francés]. Madrid: Edelvives, 2004.
- NADO SANJUÁN, V. *A bufanda verde*. Trad. de J. Ignacio Chao Castro [catalán]. Vigo: Xerais: 2004.
- NÚÑEZ, T. *A fada do abano verde*. Trad. de Rosa Moreiras Cuñarro [español]. A Coruña: Everest Galicia, 2004.
- O parruliño feo*. Trad. de Equipo de Normalización Lingüística-Literaria de Baía Edicións [español]. A Coruña: Baía, 2004.
- PELLICER, M.D. *Como soa*. Trad. de J. Ignacio Chao Castro [catalán]. Vigo: Xerais: 2004.
- . *O que vexo*. Trad. de J. Ignacio Chao Castro [catalán]. Vigo: Xerais: 2004.
- Pinocho*. Trad. de Equipo de Normalización Lingüística-Literaria de Baía Edicións [español]. A Coruña: Baía, 2004.
- PORTILLO, J.A. *Artefactes*. Trad. de X.A. Ballesteros [español]. Pontevedra: Kalandraka, 2004.
- RAMÍREZ LOZANO, J.A. *Sopa de soño e outras receitas de cocociña*. Trad. de Victoria Ballesteros Rey [español]. Pontevedra: Kalandraka, 2004.
- RIO GALVÉ, C. & LÓPEZ IBARRA, L. *Non está ben dicir mentiras*. Trad. de Equipo Lingüístico-Literario de Baía Edicións [español]. A Coruña: Baía, 2004.
- RIVERA FERNER, M. *A bufanda de dona Melosa*. Trad. de Irene Penas Murías [español]. A Coruña: Everest Galicia, 2004.
- RODARI, G. *Confundindo historias*. Trad. de X.A. Ballesteros [italiano]. Pontevedra: Kalandraka, 2004.
- RODRÍGUEZ CUETO, M. *A pedra da serpe*. Trad. de Pilar Saborido Otero [español]. A Coruña: Rodeira-Edebé, 2004.
- ROSELL GÓMEZ, J. F. *Paxaros na cabeza*. Trad. de Victoria Ballesteros [español]. Pontevedra: Kalandraka, 2004.
- ROVIRA CELMA, A. & TRÍAS DE BES MINGOT, F. *A boa sorte*. Trad. de Daniel Rozados Grela [catalán]. A Estrada: Xixirín, 2004.
- ROWLING, J.K. *Harry Potter e o preso de Azkabán*. Trad. de Eva M. Almazán [inglés]. Vigo: Galaxia, 2004.
- SALAS SALLÁN, C. *Tito o mago*. Trad. de Equipo Edebé [español]. A Coruña: Rodeira-Edebé, 2004.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, E. *Asasinato dun siareiro*. Trad. de Diego Dopico Silva [español]. A Coruña: Rodeira-Edebé, 2004.
- SEMPÉ & GOSCINNY *As vacacións do pequeno Nicolasiño*. Trad. de M.L. Álvarez Santamarina [francés]. Santiago de Compostela: Obradoiro, 2004.
- SIERRA I FABRA, J. *Pablo. Son especial para os meus amigos*. Trad. de Iria García Silva [catalán]. A Coruña: Rodeira-Edebé, 2004.
- SLEGGERS, L. *Uxía e a barriguíña de mamá*. Trad. de Mercedes Pérez Gómez [nerlandés]. Madrid: Edelvives, 2004.

- _____ *Uxía na casa con Iria*. Trad. de Mercedes Pérez Gómez [neerlandés]. Madrid: Edelvives, 2004.
- _____ *Uxía ten un irmanciño*. Trad. de Mercedes Pérez Gómez [neerlandés]. Madrid: Edelvives, 2004.
- _____ *Uxía vai facer a compra*. Trad. de Mercedes Pérez Gómez [neerlandés]. Madrid: Edelvives, 2004.
- SOLER COBO, T. *Pirata*. Trad. de J. Ignacio Chao Castro [catalán]. Vigo: Xerais: 2004.
- URCARAY RODRIGUEZ, A. *Dende abaixo*. Trad. de Irene Penas Murías [español]. A Coruña: Everest Galicia, 2004.
- _____ *Contando estrelas*. Trad. de Irene Penas Murías [español]. A Coruña: Everest Galicia, 2004.
- URIBE URBIETA, K. *Eu son loira*. Trad. de Hadrián Loureiro [éuscaro]. Vigo: Galaxia, 2004.
- VASCONCELOS, J.M. *A miña planta de laranxa lima*. Trad. de Isabel Cornes Ríos. A Coruña: Primeira Persona, 2004.
- VIANA, M. *Os tres amigos*. Trad. de J. Ignacio Chao Castro [catalán]. Vigo: Xerais: 2004.
- WESTERA, B. *Avoa, xa non estás soa*. Trad. de Antón Cortizas [neerlandés]. Madrid: Edelvives, 2004.
- ZUBIZARRETA, P. *No parque*. Trad. de J. Ignacio Chao Castro [éuscaro]. Vigo: Xerais: 2004.

TRASPASANDO FRONTEIRAS. TRADUCIÓNS DO GALEGO A OUTRAS LINGUAS

Fonte de consulta: *Index translationum* (UNESCO)¹

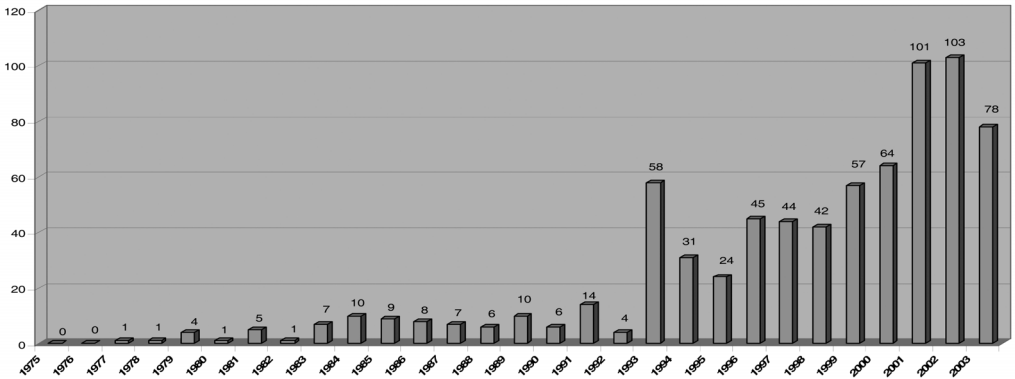
Leandro García Bugarín
Asociación de Tradutores Galegos

Este traballo constitúe unha achega simplemente cuantitativa ao tema das traducións da nosa literatura a outras linguas; non pretende, daquela, ser un estudo exhaustivo nin aínda menos un ensaio sobre este aspecto da tradución que xulgamos necesario (*vid.* Ana Luna Alonso en *Grial* 167, Galaxia, Vigo, 2005). Desexamos que os datos que aquí se amosan poidan ser utilizados para un achegamento a esta cuestión.

Pouco a pouco vaise coñecendo e recoñecendo a nosa literatura fóra do noso país. Se no ano 1975 (por tomar como punto de referencia unha data importante para a nosa historia, o final da ditadura franquista e o comezo da recuperación decidida da nosa cultura) non se traducía aínda ningunha obra de literatura galega a ningunha outra lingua, como tampouco así no ano seguinte, paseniñamente foron aparecendo cada vez máis traducións. Daquela, no ano 1977 atopamos, segundo as fontes de datos que manexamos, a primeira tradución do galego a outras linguas, en concreto ao castelán. Trátase dunha tradución realizada por Germán Cid Justo: *Cantigas en galego traducidas al castellano*, editada polo propio autor. Paralelamente ao moderno rexurdir da nosa literatura, logo de termos pasado pola longa noite de pedra, van aparecendo, timidamente, iso si, cada vez máis traducións de obras galegas a outras linguas. O teito témolo no ano 2002, con 103 obras traducidas, pero, a falta de datos do ano 2004, semella que este camiño ascendente queda truncado no último ano do que contamos con datos, o ano 2003, no que se rexistran soamente 78 traducións, un 24% menos que no ano anterior. Ignoramos polo de agora, coa información da que dispoñemos, cal será a tendencia en 2004 e 2005 e cal será a de anos futuros, pero posiblemente estea nas nosas mans facer que esas estatísticas tomen un camiño ascendente.

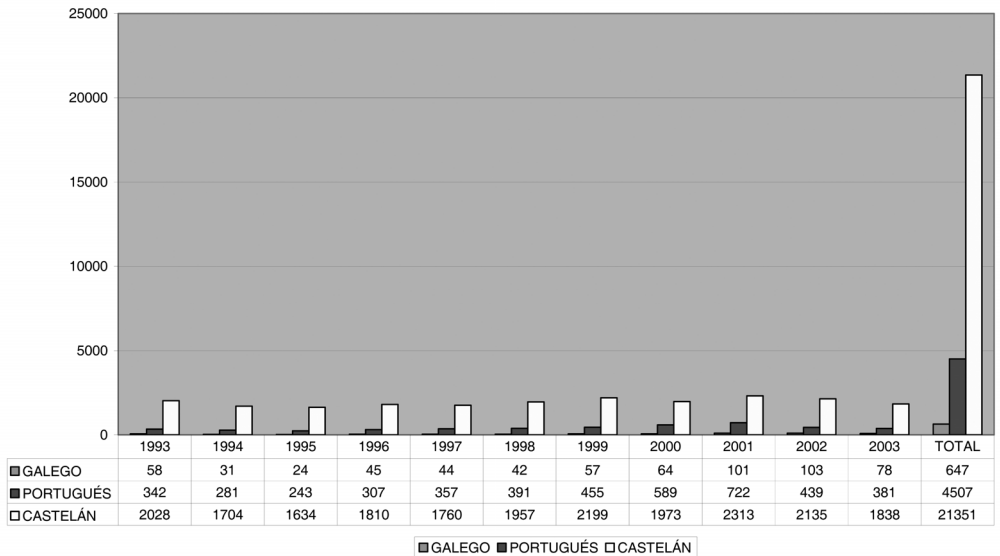
¹ Os datos manexados para a elaboración deste traballo foron tirados da páxina web do Index Translationum da UNESCO [<http://databases.unesco.org/xtrans/xtra-form.html>]. Existen máis posibles fontes das que nos podíamos ter servido, pero esta pareceunos a máis fiable e axeitada; iso non quere dicir que esta fonte non presente grallas ou erros, pero, polo que podemos observar na nosa análise dos datos, son mínimos. De aí, por exemplo a non coincidencia de números totais de traducións entre os datos que aquí presentamos e os fornecidos pola antedita fonte. Nos nosos datos están xa depuradas as supostas grallas.

Nº de traducións do galego a outras línguas 1975 - 2003



GRÁFICA 1. Nº de traducións do galego a outras línguas. Período 1975-2003

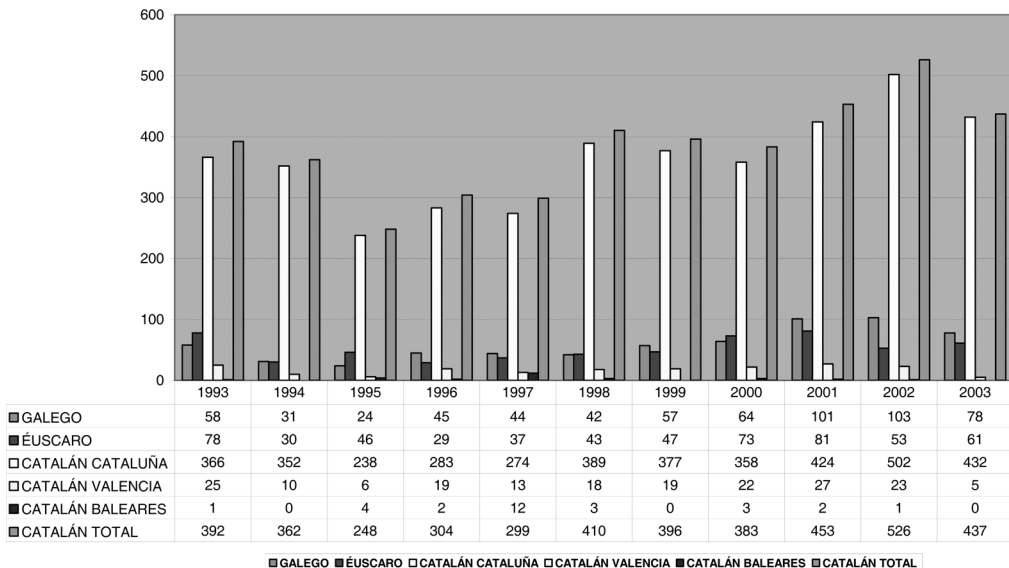
Non obstante, as traducións da nosa literatura a outras línguas están moi distantes en canto a cantidade, por exemplo, das traducións das nosas dúas línguas veciñas con Estado, do castelán nomeadamente, e aínda moi distante tamén das traducións do portugués, como podemos observar na gráfica.



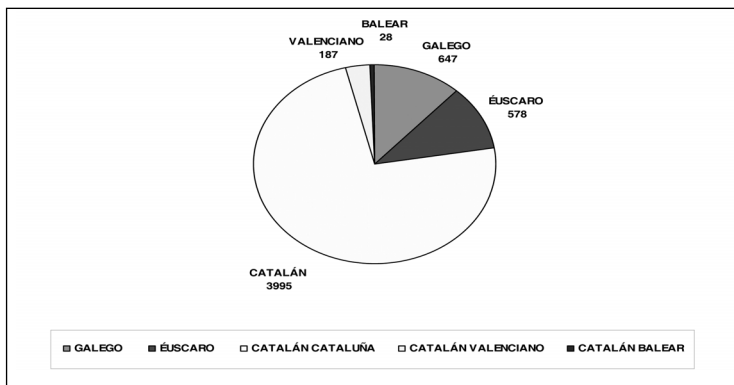
GRÁFICA 2. Gráfica comparativa de tradución de galego, portugués e castelán a outras línguas: 1993-2003

Na comparación do número de traducións das outras linguas do Estado con status, o éuscaro e mais o catalán (incluíndo as distintas variedades desta última lingua) observamos un paralelismo entre o portugués e mais o catalán, malia ser a primeira unha lingua con Estado e a segunda non; e unha lixeira vantaxe do galego sobre o éuscaro, posiblemente debido á maior dificultade do coñecemento do vasco.

Traducións de galego, éuscaro e catalán a outras linguas



TOTAIS 1993 - 2003



GRÁFICA 3. Gráfica comparativa de traducións de galego, éuscaro e catalán a outras linguas: 1993-2003

No tocante ás linguas de destino das traducións da nosa literatura, observamos que a meirande parte delas son vertidas ao castelán; o catalán, o vasco e linguas que están comezando a ter produción literaria propia como o asturiano, o valenciano e mais o aragonés, nesta orde, son tamén destinos das traducións da nosa literatura. Isto fainos pensar en que practicamente só se nos coñece no noso ámbito estatal; moi pouco, polo de agora, fóra das nosas fronteiras, se exceptuamos o en certa medida salientable número de traducións ao inglés. O resto das linguas non deixa de ter unha presenza meramente testemuñal, como é o caso do francés ou do portugués, ou anecdótica, como nos casos do bretón, do croata ou do noruegués.

Debemos sinalar tamén o progresivo aumento de traducións ás linguas estatais ano a ano, agás o estancamento xa comentado do ano 2003.

TÁBOA DE TRADUCIÓNS DO GALEGO A OUTRAS LINGUAS QUINQUENIO 1999-2003

	1999	2000	2001	2002	2003	Total
español	31	37	52	66	53	239
catalán	9	13	23	18	7	70
vasco	6	5	19	9	5	44
inglés	4	5	2	7	4	22
asturiano	3	2	4	—	4	13
francés	—	1	—	2	2	5
portugués	1	—	—	1	1	3
valenciano	2	—	—	—	—	2
aragonés	—	—	—	—	1	1
bretón	—	1	—	—	—	1
croata	—	—	1	—	—	1
múltiples l.	1	—	—	—	—	1
noruegués	—	—	—	—	1	1
Total	57	64	101	103	78	403

Resulta moi reveladora tamén a análise realizada tendo en conta os temas das obras traducidas. Partindo da base de que sabemos que a catalogación en xéneros literarios é unha convención e que como tal pode ser obxecto de discusión, xulgamos porén operativa esta clasificación para clarificar o estado da cuestión. A chamada Literatura Infantil e Xuvenil (LIX) é a que rexistra o maior número de traducións das nosas letras, seguida, a unha considerable distancia xa, do xénero que demos en chamar Narrativa (“literatura para adultos”, para entendernos) e, sorprendentemente, do xénero que chamamos

Artes. A poesía e mais o ensaio teñen unha presenza significativa e o resto de temas amosan unha presenza tamén anecdótica, como a Filosofía, a Historia, a Xenética ou a Teoloxía, por poñer uns exemplos.

A Literatura Infantil e Xuvenil, como dicíamos, é a que conta con maior número de traducións. Aquí, paralelamente ao que ocorre coas traducións doutras linguas ao galego, o mundo do ensino pode ser o que mova esta tendencia de traducións, así como os proxectos compartidos entre distintas editoriais do Estado que intercambian a súa produción nas distintas linguas. Hai outra razón se cadra, a nosa produción literaria neste eido vén adquirindo unha progresiva calidade e especialización, merecente da atención de editoras foráneas ou estranxeiras.

TÁBOA DE TRADUCIÓNS POR XÉNEROS QUINQUENIO 1999-2003

	1999	2000	2001	2002	2003	Total
Lit. inf. xuv.	24	30	67	70	36	227
Narrativa	16	16	18	11	13	74
Artes	4	6	1	11	9	31
Poesía	3	2	5	2	5	17
Ensaio	2	3	7	4		16
Teatro	1			1	3	5
Pedagogía	1	3				4
Cómic	1				3	4
Xeografía				1	2	3
Xornalismo			1	1	1	3
Camiño Santiago	2					2
Dereito				1	1	2
Viaxes	2					2
Biografía					1	1
Filosofía					1	1
Heráldica	1					1
Historia					1	1
Informática			1			1
Lit. mediev.		1				1
Medicina		1				1
Ecoloxía					1	1
Organización empresarial			1			1
Psicoloxía					1	1
Teoloxía				1		1
Urbanismo		1				1
Xenética		1				1
Total	57	64	101	103	78	403

Fornecemos a seguir unha táboa onde constan as autoras e autores máis traducidos no último quinquenio. En cada ano computado aparecen na primeira columna o número de traducións de cada un dos autores e en segundo lugar o número de títulos traducidos, pois na meirande parte dos casos unha obra é traducida a máis dunha lingua, especialmente entre as distintas linguas do Estado español. Aparecen ordenados autoras e autores pola última columna do total, correspondente ao número de títulos traducidos; a primeira columna do total corresponde ao número de traducións.

AUTORAS E AUTORES TRADUCIDOS QUINQUENIO 1999-2003

	1999		2000		2001		2002		2003		Total	
	trad.	títul.	trad.	tít.	trad.	tít.	trad.	tít.	trad.	tít.	trad.	tít.
Fina Casalderrey	4	4	3	3			13	5	7	4	27	15
Manuel Rivas	8	6	7	3	4	4	5	4	3	3	27	8
Agustín Fdez. Paz	4	4	5	4	8	4	5	5	4	3	26	13
Xoán Babarro					8	4	9	4			17	4
Marilar Aleixandre	8	2	2	1	2	2	1	1	2	2	15	5
Marisa Núñez			4	2	9	3	2	2			15	3
Xosé Ballesteros	1	1	2	1	4	3	7	3			14	6
Gloria Sánchez			3	3			3	2	5	4	11	8
Paula Carballreira			3	1	5	2	2	2			10	3
Suso de Toro			2	2	2	2	2	2	2	2	8	5
Álvaro Cunqueiro	2	2							4	3	6	6
X. Mª Á.Caccamo			1	1	4	1					5	2
X. Mª Heras Varela			2	1	1	1	2	1			5	3
Miriam Sánchez					3	1	1	1			4	1
Raquel Méndez					2	1	2	1			4	2
Carlos Casares			1	1					2	2	3	3
Charo Pita							3	1			3	1
Clodio Glez. Pérez									3	1	3	1
Eva Mejuto							3	1			3	1
Mar Costa Alfonso									3	1	3	1
Oli (Xosé M. Glez.)					3	1					3	1
Tareixa Alonso							3	1			3	1
Xelís de Toro	3	1									3	1
Alfredo Conde							2	2			2	2
An Aalfaya					2	1					2	1
Kiko Dasilva							2	1			2	1
Mª Dolores Hermida					2	1					2	1
Mª X. Queizán	2	1									2	1
Manuela Rodríguez									2	1	2	1
Pintor N. / López G.							2	1			2	1
X. A. Neira Cruz									2	1	2	1
X. Couto Palmeiro					2	1					2	1
X. L. Méndez Ferrín	2	2									2	2

Presentamos unha derradeira táboa que relaciona as obras máis traducidas no último quinquenio, onde volvemos constatar a presenza maioritaria de traducións de obras galegas de Literatura Infantil e Xuvenil.

OBRAS MÁIS TRADUCIDAS NO QUINQUENIO 1999-2003

OBRA	XÉNERO	AUTOR/A	nº trads.
<i>O lapis do carpinteiro</i>	Narrativa	Manuel Rivas	9
<i>¿Que me queres, amor?</i>	Narrativa	Manuel Rivas	8
<i>Lapadoiras, Sacaiñtos e Cocón</i>	LIX	Marilar Aleixandre	6
<i>A cebra Camila</i>	LIX	Marisa Núñez	6
<i>O pito cairo</i>	LIX	Marisa Núñez	6
<i>A banda sen futuro</i>	LIX	Marilar Aleixandre	5
<i>O boneco de neve</i>	LIX	Xoán Babarro	5
<i>Mateo</i>	LIX	Paula Carballeira	5
<i>Ela, maldita alma</i>	Narrativa	Manuel Rivas	5
<i>Dinosaurio Belisario</i>	LIX	X. M. ^a Álvarez Cáccamo	4
<i>O lazo de patinar</i>	LIX	Xoán Babarro	4
<i>A néboa das escondidas</i>	LIX	Xoán Babarro	4
<i>Paco</i>	LIX	Paula Carballeira	4
<i>Un can no piso</i>	LIX	Fina Casalderrey	4
<i>¿Onde perdeu Lúa a risa?</i>	LIX	Miriam Sánchez	4
<i>O avó sae de paseo</i>	LIX	Fina Casalderrey	3
<i>A avoa ten unha menciña</i>	LIX	Fina Casalderrey	3
<i>A avoa non quere comer</i>	LIX	Fina Casalderrey	3
<i>O avó é sabio</i>	LIX	Fina Casalderrey	3
<i>Avenida do Parque, 17</i>	LIX	Agustín Fernández Paz	3
<i>O laboratorio do doutor Nogueira</i>	LIX	Agustín Fernández Paz	3
<i>No corazón do bosque</i>	LIX	Agustín Fernández Paz	3
<i>O arco da vella</i>	LIX	Xoán Babarro	3
<i>Lucinda e o inspector Vinagre</i>	LIX	Marisa Núñez	3
<i>Tío lobo</i>	LIX	Xosé Ballesteros	3
<i>O coelliño branco</i>	LIX	Xosé Ballesteros	3
<i>O frutista de Hamelin</i>	LIX	Xosé Ballesteros	3
<i>Poucapalla</i>	LIX	Xosé Ballesteros	3
<i>O trompetista e a lúa</i>	LIX	Xelís de Toro	3
<i>A moeda de ouro</i>	LIX	Mar Costa Alfonso	3
<i>Compostela, a historia dunha lenda</i>	Cómic	Clodio González Pérez	3
<i>O galo Quirico</i>	LIX	Tareixa Alonso	3
<i>Igor</i>	LIX	Charo Pita	3
<i>A casa da mosca chosca</i>	LIX	Eva Mejuto	3
<i>Once damas atrevidas</i>	LIX	Oli (Xosé M. González)	3

Á vista do panorama de obras galegas traducidas a outras linguas, e comparando estes parámetros cos das nosas linguas veciñas, con Estado ou sen el, podemos concluír en primeiro lugar que a nosa Literatura Infantil e Xuvenil goza de boa saúde e que está recoñecida fóra das nosas fronteiras. Cando falamos de Literatura Infantil e Xuvenil temos que facer referencia tamén ás nosas ilustradoras e ilustradores, gañadores de premios de recoñecida sona fóra do noso país e cuxos traballos constitúen unha parte indivisible das obras traducidas.

Debemos cuestionarnos, non obstante, que ocorre coa nosa “literatura para adultos”, coa narrativa, o ensaio, a poesía, o teatro... ¿Por que estes títulos non se traducen coa mesma profusión que se traduce a nosa literatura infantil e xuvenil? As razóns poden ser moitas e moi variadas e complícase máis a cuestión de analizarmos un por un os xéneros literarios. O problema radica, probablemente, na difusión destas obras, non, evidentemente, en termos xenéricos, na súa calidade. Moi pouca xente coñece a nosa literatura fóra das nosas fronteiras e só agora comezan a soar Manuel Rivas, Suso de Toro, Álvaro Cunqueiro, Carlos Casares, Alfredo Conde ou Méndez Ferrín, entre outros, como podemos observar (e por esa orde) na nosa táboa de autores máis traducidos. Unha das posibles razóns desta escaseza de traducións nestes casos concretos pode ser a xa mencionada, referente a que estes xéneros literarios non forman parte daqueles proxectos editoriais comúns entres distintas editoras do Estado e, así, non aparecen estes autores en catálogos en castelán, por exemplo.

Como vemos, só cruzan as fronteiras algúns dos nosos narradores, pero nada ou case nada se traduce do noso ensaio (¿se cadra porque boa parte do que se publica só trata temas de noso?), da nosa poesía (isto sorprende máis ao ser este xénero o que tradicionalmente representou nun principio a nosa literatura; hoxe só se fai eco da nosa poesía case exclusivamente o mundo editorial catalán) ou do noso teatro (con ser este se cadra o xénero que máis pulo adquiriu nos últimos anos).

Algo falla no sistema que fai que caíamos nunha sorte de autofagocitose literaria, non porque non bebamos de fontes alleas, que afortunadamente e grazas aos esforzos de tradutores e de editoriais si sabemos o que se escribe polo mundo, senón porque só nós consumimos a nosa propia literatura. ¿Por que títulos que acadan un elevado recoñecemento entre nós non chegan a lectores doutros países?

Descartando, como dixen con antelación, a falta de calidade da nosa literatura, é evidente que a eiva está na difusión. ¿E como se consegue unha boa difusión, á parte de coa realización de grandes investimentos? Pois non é unha cuestión de doada solución nin de solución inmediata, pero seguramente axudaría unha política de “promoción externa da nosa cultura”, como parece que se quere abordar desde as novas instancias do noso goberno, por exemplo co anunciado Instituto de Cooperación Rosalía de Castro. Haberá que agardar a

ver en que sentido se plasman esas intencións e conceder un tempo prudencial para ver os resultados de tal política. Axudaría tamén un afianzamento e consolidación dos plans específicos de difusión da nosa literatura nas 41 cátedras de lingua galega ou similares en Universidades estranxeiras, formando especificamente o alumnado para que poida traducir as nosas autoras e autores ás súas propias linguas e cun plan de acompañamento para as relacións coas casas editoriais dos diversos países onde existan estudos sobre a nosa lingua e literatura. Froitos do bo desenvolvemento destas políticas son, por exemplo, as traducións auspiciadas polos distintos obradoiros de tradución existentes na Gran Bretaña (Oxford, nomeadamente), tales como unha escolma de relatos breves de X. L. Méndez Ferrín, *Vento ferido*, de C. Casares; *Cousas*, ou *Sempre en Galiza* (en preparación este último por parte de Craig Patterson) de Castelao.

Pero tamén axudaría unha maior fluidez na comunicación entre as editoriais do país e as foráneas, tanto as do Estado coma as do resto do mundo coas que tradicionalmente mantemos relación. Así como un máis fluído intercambio de “material”. ¿Por que non probamos a abrir o noso mercado ofrecendo a nosa literatura máis escolmada, tanto a “clásica” (os nosos autores máis “universais”, polos temas que tratan) como a actual (cada vez con máis pulo nesta segunda etapa dourada das nosas letras) a editoras doutros países coas que mantemos unhas máis ou menos fluídas relacións editoriais?

Se cadra a maior eiva neste sentido sexa a total ausencia de axencias literarias no noso país que sexan quen de facer coñecer as nosas autoras e autores, que sexan quen de promocionar os nosos *boom* literarios para que non queden unicamente en éxitos de venda no noso país. Temos que darnos a coñecer. As nosas institucións culturais teñen moito que facer aínda neste sentido, mesmo auspiciar esas axencias literarias das que falabamos.

O ÉXITO DE *A REPÚBLICA DOS SOÑOS* EN GALICIA (XUNTO CUNHA REFLEXIÓN DE NÉLIDA PIÑÓN SOBRE O FEITO TRADUTOR)

Xosé Manuel Dasilva
Universidade de Vigo

Hai poucos meses saíu do prelo a versión na nosa lingua de *A República dos Sonhos*, a obra máis coñecida de Nélida Piñón, publicada, en decisión digna de todas as gabanzas, pola editorial Galaxia. Non era o primeiro texto da escritora galego-brasileira traducido en Galicia, xa que no ano 1990 aparecera nas páxinas da revista *Dorna* o conto “Finisterre”, pertencente ao volume *O Calor das Coisas*. Nesa ficción breve, Nélida Piñón situaba o argumento nunha illa sen nome –retrato literario da Illa de Arousa–, territorio primixenio ao que a protagonista volvía para se encontrar de novo cos seus ali- cerces. Como esta personaxe dicía: «Por isso vim à Ilha, recolher força e origem, terei então vida por tempo ilimitado».

Os promotores de *Dorna* inserían, daquela, unha advertencia editorial que cobra sentido máis pleno arestora á luz da tradución galega de *A República dos Sonhos*:

Ofrecemos hoxe este conto escollido para *Dorna* polo prexistiosa escritora galego-brasileira Nélida Piñón. (...) A petición da autora aparece ese “Fisterra” na lingua na que Nélida Piñón quixo escri- bilo, en galego.

Sería posible falar, xa que logo, dunha certa idea de reintegración perante estas creacións de Nélida Piñón, *A República dos Sonhos* e “Finisterre”, vertidas ao galego.

É interesante reparar no proceso que deu lugar á tradución galega de *A República dos Sonhos*, pois resulta esclarecedor tocante a algunhas das características que presenta hoxe en día a tradución literaria en Galicia e, asemade, a como é posible inverter tendencias que parecerían insuperables. Esta versión, efectivamente, que contou na súa xénese coa colaboración da Xunta de Galicia, tivo unha primeira tiraxe, en decembro de 2004, de 1.000 unidades, das cales o goberno autonómico se reservou 800, quedando os restantes 200 exemplares para os distribuír nos circuitos comerciais do libro galego. Emporiso, o que aconteceu de seguido é que eses poucos exemplares postos á venda logo se esgotaron, sorprendendo aos propios responsables editoriais, de modo que foi necesario lanzar en xuño de 2005 unha segunda edición que satisfíxese a demanda espontánea dos lectores.

A república dos sonhos conseguiu, dese xeito, erguerse nos últimos meses aos primeiros lugares das listas dos libros galegos máis vendidos, tras superar a todas e cada unha das novidades que as diversas editoriais galegas sacaron ao mercado. Como é doado de comprobar vendo as relacións de libros de maior difusión que se publican en varios medios xornalísticos –*A Nosa Terra, La Voz de Galicia, Faro de Vigo...*–, elaboradas coa participación das principais librerías galegas, a tradución da novela de Nélica Piñón situouse por riba de títulos orixinais con vendas importantes, ou mesmo galardoados en certames literarios, como *Otra idea de España*, de Suso de Toro, *Non sei cando nos veremos*, de Anxo A. Rei Ballesteros, *É*, de Manuel Outeiriño, *Dentro da illa* –Premio Blanco Amor 2004–, de Dolores Ruiz, *Veu visitarme o mar*, de Rosa Aneiros, *Melodía dos días usados*, de Anxos Sumai, *Tres trebóns*, de Xurxo Souto, *Nas catacumbas*, de Xavier Alcalá, e *As galeras de Normandía*, de Ramón Loureiro.

Non se coñece ningún caso –ou polo menos nós non o lembramos– de ningunha versión en galego dunha obra noutra lingua que acadase un éxito semellante, ao punto de se converter, como *A república dos sonhos*, nun *best-seller* dentro do contexto específico da industria editorial galega. A explicación hai que a atopar na calidade da novela de Nélica Piñón, extraordinaria de veras, mais tamén estriba na intervención doutros factores, algúns deles mesmamente de natureza imprevisible. Para o triunfo de *A república dos sonhos* foi importante, ao primeiro, a campaña de promoción da editorial Galaxia, coa implicación da propia Nélica Piñón. Con todo, influíron logo máis motivos, como a concesión á autora do Premio Príncipe de Asturias ou a noticia anecdótica de que o presidente actual da Xunta de Galicia, Emilio Pérez Touriño, declarase repetidas veces, durante a pasada campaña electoral, que *A república dos sonhos* estaba sendo o seu libro de lectura preferente. Puido ter algunha importancia, así mesmo, que a versión en castelán de *A República dos Sonhos* sexa de orixe colombiana, o que prexudica, desde o punto de vista da idiomaticidade, a recepción fluída da novela nesta lingua, xa que Alfaguara optou por lanzar en España a tradución que realizara Elkin Obregón Sanín para aquel país, publicada en 1992 pola editorial Norma –as últimas obras de Nélica Piñón, incluída a última ata agora, *Vozes do Deserto*, xa as trasladou ao castelán Mario Merlino, un dos máis acreditados tradutores españois de textos lusófonos.

Máis alá destas circunstancias, a razón fundamental do grande éxito desta obra de Nélica Piñón en galego reside, con seguranza, no exercicio de identificación co mundo da emigración que posibilitou en moitos dos lectores. E é que, coa súa vasta dimensión a roldar o milleiro de páxinas e coa súa vizosa sustancia argumental, *A república dos sonhos* contribúe a encher un espazo baldío no xénero narrativo dentro do sistema literario galego. Repárese no seguinte xuízo de Dolores Vilavedra:

Este verán pode ser unha boa ocasión para mergullarse nas máis de novecentas páxinas dunha novela na que hai algo de cada un de nós, deses nosos devanceiros que deixaron a terra na procura dun soño. Congratulémonos coa recente concesión de Premio Príncipe de Asturias das Letras a unha muller que espella esa identidade híbrida, mestiza, que os galegos aínda temos que aprender a reivindicar. (“Libros para o verán. A paisaxe das letras”, *Tempos Novos*, 99, 2005, p. 60)

A pesar da grandísima aceptación do público, houbo unhas poucas voces que, de maneira moi difícil de entender, se lamentaron ou ata se rebelaron diante da realidade de que unha tradución galega ocupase un lugar así de privilexio. A causa non foi outra que *A república dos soños* estivese escrita orixinalmente en portugués, posto que os galegos, na opinión integrista destes individuos, deberían ter a obrigaición de acceder, por sistema e sen excepcións, aos libros lusófonos directamente, sen a axuda, pois, de tradutores¹. Díxose, por exemplo, que as tradutoras galegas da novela, Carmen Torres París e M^a Dolores Torres París –das cales non se coñecía, vertido ao galego, ningún texto lusófono– tiveron só que transferir a obra orixinal ao noso código ortográfico, unha apreciación que, xa de primeiras, non se ten de pé á vista do uso constante que tales tradutoras fixeron, ao longo do seu labor, da versión en castelán de *A República dos Sonhos*. Díxose, por outra banda, que calquera tradución nunca deixará de ser un vulgar sucedáneo do respectivo orixinal, en idea abondo anticuada, enarborando para iso o tópico tan manido de que o tradutor sempre traizoa a obra de arte. Díxose, por último, e neste caso fágase constar que polo escritor Xavier Alcalá –no artigo “Os soños da república” (*La Voz de Galicia*, 1-V-2005) –, que un soño degoxado, a propósito de *A república dos soños*, sería converter en absurdo a tradución ao galego dunha obra escrita en portugués².

¹ Non obstante, poderíase aducir polo miúdo, por comentarmos un aspecto concreto entre outros moitos máis, que a tradución do portugués ao galego xa existía no noso Rexurdimento. Curros Enríquez, sen ir mais lonxe, puxo na nosa lingua mesmo un poema do propio Luís de Camões como as endechas “A Bárbara escrava”.

² Acerca de tal consideración, precisamente, faise imprescindible lembrar que este é un antigo dilema, ata hoxe non resolto, do devandito Xavier Alcalá, e que non por casualidade xa merecera algún comentario, hai varios anos, do propio Carballo Calero. En efecto, a Carballo Calero pedíralle Xavier Alcalá un prólogo para a primeira edición de *A nosa cinza*, publicada en 1980, mais que ao final se incluíu, co título “A modo de prólogo”, na edición da mesma novela que saíu en 1987. Esta edición de 1987, xustamente, aparecía con profundas emendas normativas a fin de que o texto da novela se adaptase á normativa de 1982 da RAG e do ILGA, unha decisión que Xavier Alcalá tentaba desculpar nun prólogo *ad hoc* titulado “Notas á enésima edición de *A nosa cinza* (co rogo de que se lean)”. Carballo Calero, no artigo “Ensaio sobre narrativa galega de após-guerra” (*Agália*, 20, 1989, pp. 419-432), non puido evitar a seguinte reflexión irónica á vista do soño tan incongruente de

En fin, sen entrarmos agora a afondar na práctica de que se produzan traducións –por desgraza non ben coñecidas, polo visto, en Galicia– no mesmo ámbito da lusofonía –do portugués do Brasil ao portugués de Portugal, si, e tamén viceversa–, é oportuno evocar un estudo de Dolores Vilavedra, autora xa antes citada, que deita luz sobre este falso debate. O estudo en cuestión, titulado “Galego, portugués e castelán. Unha interacción produtiva”, demonstra que en Galicia poida que haxa un grupo de lectores con algunha capacidade para acceder a un texto brasileiro en versión orixinal³ –unha cousa dife-

que Xavier Alcalá se declarase reintegracionista e, de xeito simultáneo, utilizase a normativa oficial: “Temos, pois, na *enésima* umha teoría da escrita galega e umha práctica. Alcalá intitula-se nom só reintegracionista, mas mesmo lusista, ou seja, partidário de umha escrita histórica; no entanto, acorda com a editora ater-se à normativa oficial. Todo vai explicado, ou razoado, ou peneirado e pontualizado; assi que podemos dizer que nesse aspecto posuímos umha crítica da razom pura e umha crítica da razom prática” (p. 430). E Carballo Calero engadíaa a seguir: “Que um escritor como Alcalá, depois de substituir *má* por *mala* e *presenza* por *presencia*, e de expor as razóns da sua conduta, entre as que figura a conveniência de nom ferir o leitor com formas lingüísticas, inseridas no discurso coloquial, próprias do português, manifeste afervoradamente a sua filosofia reintegracionista e chegue a definir-se como “lusista”, merece umha exploração séria da paisagem social e política em que esses fenómenos se produzem. É demasiado simples salvar as dificuldades afirmando, com base em certas matizações contidas nas “Notas”, que o autor de *A nosa cinza* é reintegracionista para o futuro e isolacionista para o presente” (p. 431).

³ É unha boa ocasión para facer referencia, mesmo que sexa de esguello, ás edicións galegas de textos portugueses e brasileiros –lusófonos, en definitiva– en versión orixinal. Trátase dunha actividade editorial supostamente benemérita, mais de dubidoso altruísmo. A meirande parte de tales publicacións son subsidiadas ben polo Instituto Camões –así se aprecia en cada resolución anual do programa “Apoio à Educação no Estrangeiro” deste organismo–, ben polo Instituto Brasileiro do Livro, o que adoita constituír unha inxección económica sen a cal iniciativas deste tipo moi probablemente non se sosterían. Tomemos como mostra, entre outros exemplos posibles, o volume *Antologia da poesia brasileira / Antología de la poesía brasileña*. Nesta escolma bilingüe da responsabilidade de Xosé Lois García, editada por Edicións Laiovento hai tres anos, os poemas aparecen en versión orixinal e en castelán, mais non en galego, algo que non é fácil de concibir a non ser que este feito se entenda a partir de presupostos adscritos a unha determinada ideoloxía e, asemade, a partir da vontade de tirar proveito das subvencións para a tradución convocadas no Brasil –neste caso, polo Ministério da Cultura-Fundação Biblioteca Nacional. Nin é necesario insistir no efecto pinza que se produce con proxectos desta natureza, onde o galego queda estrullado –isto é, ausente e, polo tanto, discriminado– entre a versión orixinal en portugués e a versión traducida ao castelán. En sentido parecido, recolleemos a seguir algúns parágrafos da recensión que fixemos con destino ao próximo número da revista *Grial* sobre a versión publicada en Galicia da última novela de Néliida Piñon: “Conforme xa atrás se dixo, *Vozes do Deserto* publicouna por primeira vez hai máis de un ano a editorial brasileira Record, a mesma que nos últimos tempos ten posto no mercado novas edicións das obras fundamentais de Néliida Piñon. Foi daquela cando lemos, e con moita expectación logo do silencio creativo da autora antes mencionado, esta cobizada entrega narrativa. A edición que agora comentamos é, non obstante, outra publicada nos últimos meses por unha iniciativa empresarial galega que responde ao nome de Candeia Editora. O texto publicado é idéntico ao da versión orixinal, é dicir, aparece transcrito en portugués do Brasil. A única plus-

rente, que se faría preciso elucidar, é a porcentaxe de comprensión dese texto por parte de ditos lectores–, ao igual que existe outro sector, ben amplo, que le textos lusófonos en traducións ao galego cando ten estas á súa disposición –*A república dos sonhos* sería a mellor proba diso–, sen que sexa posible ignorar, por último, un terceiro grupo que, sen máis, se serve de versións en castelán⁴.

Volvendo ao rego, hai que salientar novamente que a tradución galega de *A República dos Sonhos* pon de manifesto, co seu impacto entre os lectores, un fito só moi dificultosamente repetible na historia da tradución galega. Como xa quedou apuntado, é a primeira vez que unha versión dun libro de fóra obtén entre nós tanto éxito ata ocupar o posto máis destacado nas listas de vendas. Pasa a ser agora, por conseguinte, incumbencia da editorial

valía é unha cuberta diferente e unha nota de presentación, en galego lusista, que aparece nas lapelas asinada por Carmen Villarino Pardo, responsable dunha tese de doutoramento sobre Néliida Piñon que deu lugar a algúns artigos de investigación, un deles inserido nas páxinas de *Cadernos Vianenses*, revista de Viana do Castelo. Chama a atención, realmente, este esforzo cando a situación do libro galego non atravesara os seus mellores momentos, polo cal sería necesario racionalizar moi ben os recursos e non dilapidar ociosamente as enerxías. (...) A reflexión, neste caso, debe centrarse mellor en analizar se ten razón de ser que a edición orixinal dunha obra brasileira, xa distribuída entre nós, se vexa superposta por outra edición do mesmo libro feita en Galicia. A este respecto indiquemos tan só un par de datos abondo paradoxais... Nunha librería compostelá vimos a disposición dos clientes máis exemplares de *Vozes do Deserto* na edición brasileira da Editora Record que na edición galega –tamén en portugués do Brasil, como xa se dixo– de Candeia Editora, dándose mesmamente a circunstancia de que era a primeira a que se expuña no escaparate en lugar da segunda. Por outra banda, na mesma librería a devandita edición brasileira era máis barata cá edición galega, e iso aínda despois do correspondente incremento económico –ese exemplar da Editora Record custa, por exemplo, nas librerías cariocas Saraiva ou Travessa aproximadamente a metade– como produto importado. Sen remedio, faise moi difícil entender a superposición de edicións que antes se sinalou. Ao parecer, a filosofía dos promotores de Candeia Editora –este é tamén o nome, casualmente, dunha editorial relixiosa do Brasil de signo evanxélico– é vender aos lectores galegos obras lusófonas en versión orixinal, xa que coidan que hai un público potencial para as mercar. É unha opción digna de admiración, sen dúbida, polo que supón de aposta para satisfacer o apetito deste sector específico de lectores. Nese sentido, non cabe negar que o conxunto de destinatarios do libro galego cada vez máis deberá ser de espectro menos uniforme, a fin de acadarmos un estadio de meirande normalidade. Agora ben, moi distinto é o xuízo que merece o feito de que se edite en Galicia unha obra, como *Vozes do Deserto*, que xa se publicou un ano antes no seu país de orixe e que está ao alcance dos lectores galegos, nesa edición brasileira, a un prezo máis económico. A non ser, claro está, que tal operación se conciba, de xeito integrista, como posible antidoto ideolóxico contra a tradución de textos lusófonos ao galego. Se se trata dunha cuestión de fe, non hai nada que apor a iso”.

⁴ Faise adecuado traer á memoria o escándalo –neste caso con razón, como se verá– daquel profesor de Lingua Portuguesa da Universidade de Santiago de Compostela que foi testemuña, hai algúns anos, de como os seus alumnos pedían na Librería Couceiro as versións en castelán das obras portuguesas que el recomendaba como libros de lectura obrigatoria.

Galaxia transformar este *bestseller* nun *longseller*, permitindo con novas edicións que outros moitos lectores, de aquí en diante, se acheguen con liberdade –sen consignas, polo tanto, nin tutelas–, isto é, normalmente –nunha palabra– ao opulento universo narrativo de *A república dos sonhos*.

Cómpre indicar, por certo, que Nélica Piñon non se mostrou allea nalgunhas oportunidades ao feito tradutor. Talvez ese interese sexa froito dunha fonda sensibilidade diante das dificultades que implica o transvasamento da súa produción literaria a outros universos culturais, unha circunstancia que é ben habitual no caso da literatura brasileira, de selo a cotío tan singular.

Co adaxo de se publicar a edición galega de *A República dos Sonhos*, ofrecemos a continuación a versión na nosa lingua dun breve ensaio de Nélica Piñon, coa súa autorización expresa, sobre a actividade de traducir. O título é “A tradução e o agente recriador”, e viu a luz no xornal *Minas Gerais. Suplemento Literário* o 22 de marzo de 1975.

Este texto foi, de partida, unha conferencia pronunciada pola escritora galego-brasileira nun seminario acerca da tradución no ámbito latino-americano que tivo lugar, en xuño de 1974, organizado en Nova York polo PEN Clube daquela cidade. Como se poderá observar a través da súa lectura, as reflexións de Nélica Piñon, ategadas de lucidez e aínda vixentes en boa parte máis de trinta anos despois, xiran arredor de dous eixes primordiais: por un lado, a condición periférica, mesmo en América Latina, do escritor brasileiro e, por outro, a reivindicación do papel activo do tradutor ao levar a cabo o seu traballo.

“A tradución e o axente recriador” **Nélica Piñon**

É un pracer formar parte dun colectivo que homenaxea a América Latina. Emporiso, debo confesar que talvez existan dúas razóns que non fagan axeitada a miña presenza neste seminario.

Inicialmente, ao admitir a lingua como expresión de nacionalidade –unha vez que a palabra pronunciada, mesmo antes de acadar o nivel de concepto e de significado, se aloxa nunha determinada área territorial–, e ao crer que as fronteiras, malia os seus irresistibles estímulos abstractos, actúan despoticamente para separar mitoloxías comúns so pretexto de caracterizar o que cae dentro delas, véxome definitivamente coma unha escritora brasileira.

E é coma escritora brasileira que non me sinto apta para elaborar un discurso sobre posibles intimidades derivadas dun longo traballo co proceso da tradución a nivel artístico, por me faltar a min, e tamén aos meus iguais, a conciencia coa que reflectir a experiencia colectiva que sofre unha lingua cando se ve profunda e constantemente transplantada a outros segmentos lingüísticos.

Unha conciencia da que carecemos polo feito de que os nosos libros raramente se traducen, o que á lingua non lle permite coñecer con que clase de rostro a retratan cando outros repertorios orais nos fixan, no tempo e no espazo, e se completa a transferencia dun corpo lingüístico a outro.

Con isto quero dicir que, así como cada escritor ten faccións autónomas, indicadas segundo a escrita coa que traballa, tamén o conxunto da lingua se apoia, pola súa variedade e riqueza, nun poderoso retrato co que se fai identificar e representar.

Faltándonos, xa que logo, o contraste regular, a nivel artístico, con outras linguas —aínda que as falemos e as poidamos ler ou mesmo atraer ao corpo da nosa lingua—, ignoramos como a nosa estrutura lingüística reacciona de xeito molecular ao retraemento e à abundancia alleas, a que réximes internos debe ela obedecer para transferir o seu alto teor semántico a outra rexión lingüística, onde se deben conciliar en tantas ocasións tendencias antagónicas. Como consecuencia, fáisenos máis difícil localizar en nós mesmos as fendas polas cales se ha de acadar o substrato da lingua brasileira á hora de levar a cabo traducións.

Cercados por un arame de espiños, destinados a unha circulación lingüística que se fai entre nós, sen posibilidade de alcanzarmos o mundo exterior no que proxectar as nosas invencións, a literatura brasileira convértese nunha masa amorfa e conxestionada á mirada do mundo. Razón pola cal non nos convocan para participar en festas literarias, aínda que estas conmemoren as armas, os feitos máis importantes e os nomes máis significativos de América Latina. E xamais nos contabilizan cando se describen as fazañas da invención e da creatividade que, felizmente, percorren as cordilleiras, as chairas e os ríos deste noso continente común.

Temos sido literariamente marxidados no noso continente. A penas discretamente nos solicitan formar parte dalgún proceso creador, ou de reivindicación, esquecidos mesmo por aqueles que gozan dunha posición singular na literatura internacional.

Talvez sexa porque falamos unha lingua diferente, aínda que os nosos universitarios len os hispanos en versión orixinal e os consagran nas universidades, moitas veces en detrimento dos escritores brasileiros. Talvez sexa porque non nos exiliaron do Brasil o suficiente, o bastante para nos afacermos. Ou porque nos falta, definitivamente, o hábito de emigrar e instalarnos noutras terras, integrados en grupos estranxeiros, para establecermos, a exemplo dos hispanoamericanos, unha ponte colgante permanente pola que circularen as novas xeracións á conquista do mercado da arte.

Ao Brasil chamóuselle sempre o país do futuro e, por tal motivo patriótico, por riba mesmo das razóns literarias, nós xamais o deixamos. ¿Quen, ademais, ousaría cambiar o futuro seguro polo presente inestable?

A segunda razón, se cadra menos complexa, é porque eu son o que se deu en chamar unha escritora de ficción, un ser permanentemente adscrito á linguaxe inconformista e en evolución, e tamén a un mundo que cobra forza ao inventarse, por ser a invención o único recurso co que contamos para describir os detalles e aproximarnos á realidade invulnerable e facela vulnerable e crítica.

Inscrita neste cadro de rebeldía, non imaxino o creador de ficcións contemporáneo, sobre todo, a invadir con éxito e paciencia as estruturas lingüísticas alleas. Isto porque a conciencia do traballo de creación, pola súa natureza cada vez máis específica, o leva a operar con espazos non clasificados que logran a súa armazón a través de combinacións verbais aparentemente infinitas –se ben cinguidas a un repertorio enraizado–, onde a súa postura xamais admite que o seu universo lingüístico se inmovilice, aínda que o propio creador, para fixar a lingua, inevitablemente teña analizado esta.

E é, precisamente, esta actitude súa proteica en relación ao texto, o que lle confire asemade a visión de que cada palabra é un epicentro nesa viaxe arredor do mundo. E que, no empeño de traducir ou ser traducido, o centro natural, fonte de equilibrio da sintaxe, se elimina, a cambio se cadra de elementos secundarios.

Non obstante, cando Guimarães Rosa –para quen traducir era convivir– combatía un exceso de luz, de claridade, que, en certo anaco, lle propuña o seu gran tradutor alemán Curt Meyer-Clason, a prol dunha tonalidade máis escura, configurábase a permanente dicotomía entre un texto xa creado, por conseguinte aparentemente establecido, e outro que se estaba a facer, pertencente, pois, á esfera da recreación.

Mais é, xustamente, esta dicotomía o que establece novos principios na relación entre o autor e o tradutor, obrigando a este a superar a linearidade, o sentido verbal concreto, léxico, e a abandonar a posición de usuario das palabras que se insiren nun código limitado, e sen ningunha especificidade artística, para se converter en coautor sen o cal nunca se haberán completar as necesidades expresivas modernas, os xiros e as voltas da sintaxe.

Desde este momento en adiante ocuparémonos do tradutor que, superando a función mediadora entre dúas palabras estranxeiras, pasa a identificarse co texto en cuxa elaboración se converte nun construtor artístico e, por conseguinte, nun destrutor do código.

O tradutor, xa que logo, ao ampliar o seu nivel de entendemento, percepción, resonancia, para ser unha caixa acústica, está a ingresar nunha área de manutención verbal, lingüística e fonética cando a lingua se volve un instrumento de contradición, ben no seu corpo conceptual, ben na súa orde estrutural, léxica e sonora.

Asumindo o tradutor esta directriz xestaltista, en cuxa tonalidade xeral se inclúen musicalidade, ritmo, ideas e imaxes, concédeselle a este a posibilidade de transgredir certas sacralizacións lingüísticas, unha vez que o creador, ao

asegurarse de novo da expresividade do seu universo e das continxencias da súa afectividade lingüística, tampouco gardou respecto do código. Pero non hai arte sen artista. Non hai ningún texto transplantado e con gomos sen a participación do coautor artista que buscou crear noutra lingua as equivalencias daquela, da cal se fixou no texto aparente para forxar a súa armazón.

Achegarse ben preto, por exemplo, das frases subordinadas ou desface-las a prol das esixencias doutra lingua, non significan actos de fidelidade. Os fíos semánticos están, ás veces, onde non pensabamos atopalos. Non necesi-tamos analizar determinados procedementos estilísticos durante a tradución para certificarmos canto deles se perde na transposición inexacta, e como as decisións esaxeradas abafan o orixinal. En ocasións, hai unha pausa semántica, unha interrupción que perturba o texto, da que o tradutor non se decata, mais para a que debe atopar unha solución.

Cada palabra é, fundamentalmente, un conglomerado do texto que non se formou aínda, que se revela a medida que se determina a súa permanencia. E calquera interrupción neste proceso de fidelidade, abala as estruturas inde-fensas do texto que se forma a base do material que o precedeu.

Sería fascinante, por outra banda, desde o ángulo da tradución, estable-cer a seguinte xerarquía de valores a través dunha operación triangular coma esta: o texto A transpórtase á lingua B; o texto A transfírese aínda á lingua C a través da lingua B; a tradución da terceira lingua, daquela, confrontariámo-la co texto da primeira, que desencadeou o procedemento transformador.

Aparentemente, toda experiencia cognitiva atopa correspondencia en calquera lingua. Isto non quere significar que se realicen, a pesar da destreza do tradutor e do universo vivencial e cultural da lingua á que se aproxima, fundamentalmente todas e cada unha das translacións lingüísticas.

Por outro lado, aínda que os dicionarios bilingües favorecen a tradución, a ocupación dalgúns espazos suxeridos polo creador dificilmente se realiza agás cando o coautor presenta, no horizonte lingüístico sobre o que se debruza, a existencia de recursos internos practicamente intraducibles, nos cales xustamente se refuxian as fantasías, a índole, a memoria daquel pobo que está detrás da lingua.

A lingua, así a todo, é unha concepción da realidade, e sempre que unha realidade é nova fórmase outra linguaxe para a expresar. Así, o coautor, para esta nova realidade que non obtivo na súa cultura a substancia ou o senti-mento, poderá buscar unha equivalencia a través de solucións moitas veces emocionais. Ou, entón, crear na súa propia lingua o que descubriu que lle fal-taba a partir daquel momento.

Certos obxectos que chegan a transcender nalgunhas culturas, acadando connotacións metafísicas, noutro estrato social desbótanse polo seu nivel de rebaixamento ou pola súa inexistencia formal. Jakobson afirma que ninguén pode comprender a palabra portuguesa «queijo» se non coñece o significado atribuído ao termo no código léxico desta lingua: «Así, o significado da pala-

bra *queijo*, amais dun feito lingüístico, convértese nun feito semiótico, pois non hai significado sen signo».

Mesmo entre linguas que son culturalmente equivalentes, cadanseus estratos emocionais determinan rumbos diferentes dos comportamentos lingüísticos. Cantas veces o tradutor non aboa unha porción discursiva cunha metáfora inexistente no orixinal, porque a súa propia lingua achegaba, de xeito instintivo, propiedades adecuadas para aquela parcela lingüística manida.

Se unha lingua ten tradición poética con relación a certas unidades léxicas, o tradutor, forzosamente, non debe deixar de impregnar o texto orixinal cos feitos máis dignos da lingua á que está a traducir. Participan nisto o valor cultural do que el, tradutor, procede, e aínda os seus condicionamentos lingüísticos.

Do mesmo modo que a armazón dunha palabra nos impele á imaxinación que se concreta na imaxe suxerida ou figurada, toda lingua é unha imaxe que se fortalece segundo a súa vocación para o abstracto ou para o concreto. Por esta razón, certas invencións poéticas non poden traducirse, xa que a lingua que se busca instintivamente as rexeita. A tradución do texto é, daquela, insuficiente, porque hai unha inadecuación cultural, ou de sensibilidade... E, aínda que a tradución fose literalmente fiel, de nada serviría, porque a mensaxe creadora queda estancada nas súas acepcións, ilustracións indispensables para a comprensión.

Refírome como exemplo a certo lirismo luso-brasileiro, que, vertido en inglés, pode volverse dun sentimentalismo extremo, dado que o mundo americano, predominante nese núcleo lingüístico, é concreto, estrutural, conciso, a chocar coas nosas orixes sincréticas, poboadas de elementos como a casa señorial do colonizador portugués, a favela, África e o fado.

Observo tamén que certos tradutores ingleses, traballando co portugués ou co español, usan desmedidamente palabras latinas tentados por unha aproximación excesiva ao orixinal.

Co obxecto de establecer un mínimo principio de coherencia, hai que descubrir a posible realidade na que se escudou, para se formar, a palabra tendo como referencia esa mesma realidade. A mensaxe dunha lingua a outra transmítese, de tal xeito, a través dunha viaxe ateigada de capitulacións e de creacións lingüísticas.

Ao mesmo tempo, as realidades lingüísticas escóndense. A revelación da lingua non sempre xorde concretamente no texto impreso. Hai un *under-statement* no sentimento do texto que debe conservarse no corpo da obra cando se traduce. O tradutor corre, de tal maneira, o risco de revelar unha realidade que o autor non pretendía configurar, ou mesmo atraer una realidade metafísica a un nivel cotián.

Coido que así como unha lingua é a anticipación do futuro, tamén representa unha tradición literaria en todo acto creador, o que permite e asegura a

interpretación continua de todas e cada unha das súas perspectivas tanto fonéticas como cativadoras.

A Guimarães Rosa gustáballe chamarse a si mesmo un reaccionario da lingua, xustamente polo fervor co que a purificaba. Definía e volvía definir a palabra, arredábaa de certas impurezas, atopáballe, ao cabo, a xénese da que emerxía cun substrato pleno de inventiva poética no que se conservaba o irracional da lingua. Podemos mesmo dicir que viaxaba ao centro nervioso da palabra, para sorprender o sentimento desta.

Traducir, sen dúbida, non é conservar estaticamente o que esixe e pide mobilidade. A palabra é fundamentalmente auditiva e temporalmente vernácula, polo que un texto que permite a súa parálise é un texto empobrecido. Só aparentemente a linguaxe se deixa amordazar, para que na súa lingua de plasma e imaxes poéticas se manteña un movemento ondulante e xerador de riqueza.

Por outro lado, os idiomas falados en América Latina experimentan revisións lingüísticas, xa que neste ámbito se adoptou un comportamento que é dinámico. E isto en oposición a Europa, onde prevalece aínda o rigor conceptual, contrario a nós, que convivimos coa precariedade do concepto, coa liberdade de non definir, posto que o concepto está sempre en evolución. Tal cousa ocorreu porque entre nós prevalece a mitoloxía verbal desde que se transferiu a imaxinación de Europa a América canda os conquistadores, os últimos cortexadores da linguaxe.

Ao mesmo tempo que portugueses e españois vencían sobre fráxiles carabelas o océano, ao capricho dos ventos e de velas que esgazaban pola acumulación de salitre e de auga, fan incorporando a fantasía a aquelas letras ás que se aproximaban, e esborrallaban, a través do indio e do negro, a imaxe dunha civilización que vacilaba entre as marxes estreitas da escolástica e do cartesianismo.

O irracional e o ilóxico, cos seus elevados matices e poderes poéticos, impuxéronse aos conquistadores, que adoptaron unha linguaxe e unha visión acaídas para os expresar.

Estes antagonismos lingüísticos, e de comportamento, determinaron nas linguas que durante a travesía atlántica viñan falando non só un abalo fonético, mais tamén unha revisión sintáctica. Mesmo debemos crer que, cando os navegantes remataron de cruzar o Atlántico, falaron por última vez a lingua de orixe. Iniciábase entre eles un universo de opcións lingüísticas, ao teren que nomear árbores, ríos, accidentes xeográficos, recendos, os peixes, as troitas... inventando palabras, en definitiva, coas que apañaren o novo.

E porque herdamos a imaxinación e estamos a compor con ela unha nova linguaxe creadora, coido que os textos latinoamericanos deberían, preferentemente, ser traducidos por herdeiros da mesma tradición inventora.

¿Como imaxinar un inglés, de temperamento insular, a traducir *Cien años de soledad*, intentando impregnarse dunha inventiva delirante, se tamén

el non se apoderou da rigorosa fantasía da obra? O que non ocorreu, por exemplo, con Gregory Rabassa, tradutor finalmente deste libro, un americano sen estatutos lingüísticos ríxidos, neto dun catalán establecido en Cuba que lle transmitiu ao descendente o delirio do Caribe.

Euclides da Cunha dicía que hai libros que se vingan. Por outro lado, existe un acordo xeral en que todo tradutor sería necesariamente un traidor. Temos, así, os autores e os tradutores en sintonía descompasada cos lectores, os únicos cos seus dereitos lesionados como consecuencia dun enorme e absurdo complot.

Persoalmente, sen embargo, como escritora de ficción, prefiro adscribirme á esperanza que manifestou Ezra Pound ao dirixirse a un dos tradutores dos seus *Cantares*: «You should not translate what I wrote but what I wanted to write».

IV PREMIO PLÁCIDO CASTRO DE TRADUCCIÓN (2005)

O 14 de xaneiro de 2005 reuniuse na Casa do Concello da vila de Baiona o xurado do Premio de Tradución Plácido Castro na súa cuarta convocatoria, na que concorrían as traducións publicadas en BIVIR durante o ano 2004. O xurado estivo composto nesta ocasión polos seguintes membros: Rosario Álvarez Blanco (pola Real Academia Galega), Xulián Maure Rivas (pola Fundación Plácido Castro), Xavier Senín Fernández (pola Xunta de Galicia), Antón Palacio Sánchez (pola Asociación de Tradutores Galegos), Susana Cruces Colado (pola Universidade de Vigo) e Alberto Álvarez Lugrís (Secretario da Asociación de Tradutores Galegos, que actúa en calidade de Secretario do xurado, con voz pero sen voto).

O premio de tradución Plácido Castro, dotado con 3.000 €, está convocado pola Fundación Plácido Castro e mais a Asociación de Tradutores Galegos. O seu obxectivo é destaca-la calidade das traducións dos clásicos da literatura universal que a Biblioteca Virtual BIVIR, promovida pola ATG, publica periodicamente na súa páxina web <http://www.bivir.com>. Trátase dunha iniciativa que pretende a un tempo colaborar no proceso de normalización da lingua do país e contribuír a enriquece-lo universo literario galego mediante a versión dos autores consagrados que escribiron noutras linguas.

A Fundación PLÁCIDO CASTRO creouse co obxectivo de recuperar a a figura, a obra e o pensamento de Plácido Ramón Castro del Río (1902-1967), poñendo especial énfase na conservación e divulgación do seu fondo compromiso con Galicia e cunha visión universalista do mundo. A Fundación dedícalle especial atención á difusión da súa obra artística e literaria, especialmente no campo da tradución, do pensamento e do xornalismo. A fundación está integrada polos Concellos de Cambados, Corcubión e Vilagarcía de Arousa, a Asociación de Tradutores Galegos e o Instituto Galego de Análise e Documentación Internacional. Está presidida por Susi Castro Sineiro.

As bases da convocatoria do premio indican que no ditame do xurado se terán en conta a calidade literaria da tradución galega, a relevancia para o noso sistema literario da obra traducida, as dificultades intrínsecas da lingua de partida e a súa distancia cultural e a envergadura do proxecto de tradución. Nesta ocasión outorgóuselles o premio ex aequo á finada **Xela Arias** pola tradución de *O Spleen de París* de Baudelaire e a **Moisés Rodríguez Barcia** pola tradución de *Do asasinato considerado como unha das belas artes* de Thomas de Quincey.

Xunto a estas traducións concorrían tamén, entre outras, *A morte de Halpin Frayser* de Ambrose Bierce (tradución de Emilio Pérez Fernández), *O inglés reanimado* de Mary Shelley (tradución de Ana Vidal Castiñeira), *A relixiosa* de Diderot (tradución de M^a Dores Ramos Duarte), *O home de vida*

inexplicable, anónimo, (tradución de Amir Reza), *Bestas embalsamadas* de Emili Vilanova (tradución de Eva Méndez), *O bocoi de amontillado* de Edgar Allan Poe (tradución de Servando Doval), *O abano de Lady Windermere* de Óscar Wilde (tradución de M^a Fe Vega Alba), *Contos* de W.B. Yeats (tradución de Paulo Martínez Lema), *Contos crueis* de Villiers de L'isle Adam (tradución de Luisa Domínguez), *A balada do mestre Manole*, texto popular romanés, (tradución de Anxo Fernández Ocampo), *Contos* de Machado de Assis (tradución de Óscar Ferreiro Vázquez), *O retrato de Edward Randolph* de Nathaniel Hawthorne (tradución de Luis de la Calle).

En anteriores edicións, os tradutores e traducións recoñecidos con este premio foron:

- Primeira edición: **Lois Tobio** pola tradución de *Fausto* de Goethe e **Valentín Arias** pola tradución d'*O sobriño de Rameau* de Diderot, ex aequo. Así mesmo, e en atención á excelente calidade das demais traducións concorrentes, o xurado acordou establece-los seguintes finalistas: **Xosé Carballude Blanco** e **Xosé María Liñeira Reboredo** pola tradución *Sobre a amizade* de Cicerón e **Ana María Valladares Fernández** pola tradución de *O espertar* de Kate Chopin.
- Segunda edición: **Xesús Riveiro Costa** pola tradución d'*A busca do tempo perdido (I Pola banda de Swann)* de Marcel Proust. O xurado considera que se trata dunha obra canónica da literatura universal e que a versión galega enriquece o noso sistema literario coa súa variedade de rexistros. Establecéronse ademais os seguintes finalistas: **Alexandra Koss** pola tradución de *Contos* de Antón Chéckov e **Emma Lázare** pola tradución de *O cura de Tours* de Honoré Balzac. O xurado subliñou a calidade literaria das dúas traducións e destacou a importancia de ter traducido ó galego obras orixinais rusas coas que nos separa unha grande distancia cultural e lingüística.
- Terceira edición: **Emma Lázare** pola tradución de *Eugenie Grandet* de Honoré de Balzac. Foron finalistas: **Xavier Rodríguez Baixeras** pola tradución das dúas primeiras xornadas d'*O Decamerón* de Boccaccio e **Sandra Sanmiguel Sousa** pola tradución d'*A besta na xungla* de Henry James.

V SIMPOSIO GALEGO DE TRADUCCIÓN:

En voz allea

A comezos deste ano 2005, en concreto os días 24 e 25 de febreiro, celebrouse na Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo o V Simposio galego de tradución da Asociación de Tradutores Galegos. O simposio bianual dedicouse nesta ocasión a analizar a tradución da literatura galega a outras linguas da nosa contorna cultural: políticas de tradución, intereses e gustos das editoriais e dos axentes culturais, recepción das obras entre o público lector, criterios de selección de autores, análise de xéneros traducidos, problemas de tradución concretos, etc. Despois de tratar, en edicións anteriores do simposio, a formación dos tradutores galegos, a tradución das outras literaturas á nosa lingua ou os problemas da tradución da ciencia ó galego, a edición deste ano quería por unha banda indagar na proxección exterior de Galicia e da súa literatura, nos intereses que as nosas letras espertan nas autoridades culturais e nos lectores do resto do mundo; pola outra, pretendíase poñer de relevo tamén a necesidade que temos como país de ser coñecidos no exterior, estratexia imprescindible de supervivencia nun mundo cada vez máis uniformado no que imperan o pensamento único e as leis do mercado.

O simposio abriuse cunha conferencia do catedrático de Filoloxía Románica da Unversidade de Santiago de Compostela Antón Figueroa, estudoso da literatura comparada e do papel da literatura e da tradución na configuración dos sistemas literarios nacionais, que pronunciou unha conferencia titulada “Literaturas minorizadas e relacións interliterarias”. A seguir as sesións arrelláronse ó redor de distintas conferencias pronunciadas por algúns dos tradutores de autores galegos ás cales seguiron longos e interesantes debates co numeroso público asistente. **Elisabete Pais de Jesús Ramos**, profesora de portugués na Universidade de Vigo, presentou en “Os erros de *Erros e Tánatos*” os problemas da tradución ó portugués da obra de Gonzalo Navaza *Erros e tánatos*. Centrouse principalmente na resolución das incoherencias textuais agachadas no texto orixinal. O escritor e tradutor **Xavier Baixeras** (autor das traducións catalás de Ferrín, Álvarez Caccamo e outros e de literatura italiana, catalá e española ó galego) fixo un repaso histórico dos intercambios literarios cos Países Cataláns. A tradutora e profesora da Universidade de Santiago de Compostela **Laurence Malingret** disertou sobre a tradución da literatura galega ao francés. Das traducións á lingua inglesa ocupouse **Craig Patterson**, profesor da Universidade de Stirling (Escocia) e tradutor, entre outros autores, de Castelao. O profesor Patterson está a prepara-la tradución de *Sempre en Galiza* e apuntou precisamente os motivos e as estratexias de tradución dun texto político galego antigo na Inglaterra actual e o interese que pode ter para o público. Os asistentes ó simposio non puideron contar, para

pechar o primeiro día, coa presenza da queridísima profesora **Alexandra Koss**, unha das grandes tradutoras do galego ó ruso e do ruso ó galego, que actualmente ensina lingua e literatura españolas na Universidade Herzen de San Petersburgo e que foi profesora de lingua rusa na Universidade de Vigo ata que os criterios económicos se impuxeron ós académicos, á lóxica e á calidade da docencia. A profesora Koss tivo problemas de saúde uns días antes do comezo do congreso. Actualmente estase recuperado da súa doenza, do cal todo o Consello de redacción de Viceversa se congratula. Esperamos tela connosco nos vindeiros meses para que pronuncie a conferencia que non puido impartir.

O segundo día do simposio abriuse cunha homenaxe á finada Xela Arias, tradutora, socia da ATG e membro do Consello de redacción desta revista. No acto, Emma Lázare (premio Plácido Castro de Tradución 2004) fixo unha análise da tradución que Xela fixo para BIVIR, *O Spleen de París* e o poeta e profesor Anxo Angueira recitou varios fragmentos da tradución deste poema en prosa de Baudelaire.

Máis tarde, o secretario da ATG, Alberto Álvarez Lugrís, fixo unha sinopse da biblioteca virtual BIVIR e do seu estado actual de desenvolvemento. Xosé María Gómez Clemente (presidente da ATG) e Ana Luna Alonso (tradutora e profesora da Universidade de Vigo) presentaron un informe sobre a tradución literaria en Galicia. Continuaron as sesións de conferencias coa intervención do profesor **Giuseppe Tavani**, profesor da Universidade de Roma e especialista en literatura medieval galego-portuguesa. O profesor Tavani é o autor de *Il Griffone*, tradución ó italiano da novela de Alfredo Conde *Xa vai o Griffon no vento*. Na súa intervención presentou os parámetros que rexen a tradución literaria e exemplificounos coa súa tradución de *Il Giffone*. A tradutora vasca **Bego Montorio** (responsable da edición en éuscaro de *Arraianos* de Xosé Luís Méndez Ferrín e dunha escolma de *Sempre en Galiza*) presentou un detallado percorrido pola historia da tradución de textos da nosa literatura en Euskal Herria.

Continuaron as sesións cun encontro entre autores galegos e os seus tradutores no que participaron **Xosé Luís Méndez Ferrín**, **Alfredo Conde** e **Gonzalo Navaza** por parte dos autores e **Bego Montorio**, **Giuseppe Tavani** e **Elisabete Pais** por parte dos tradutores. Nesta ocasión as intervencións de todos eles xiraron nos problemas de tradución de obras concretas. Os autores falaban sobre como se ven eles nas traducións e que supón seren traducidos a outras linguas, mentres que os tradutores se centraron en detallar as súas interpretacións dos textos orixinais e en resaltar a importancia de poderen colaborar cos autores e consultar con eles.

Tras escoitar as opinións de tradutores e autores, clausurouse o V Simposio galego de tradución *En voz allea* cunha intervención dun editor, **António Luís Catarino** (Deriva editora, Porto), especializado na tradución e difusión de literaturas minorizadas como a galega ou a bretona en Portugal. O

señor Catarino presentou os obxectivos da súa editorial, afastados dos intereses habituais do mercado e centrados na difusión dos valores literarios das literaturas menos poderosas e influíntes.

Neste número de *Viceversa* podemos atopar unha selección das intervencións máis destacadas do simposio.

NOTAS PARA OS AUTORES

1. Os autores deberán enviarlle os seus orixinais ó secretario da revista (Alberto Álvarez Lugrís. *Viceversa. Revista Galega de Tradución*. Facultade de Filoloxía e Tradución. As Lagoas - Marcosende s/n 36310 Vigo). Os autores recibirán confirmación da data de recepción do seu traballo, que seguidamente pasará a ser avaliado por dous censores externos que emitirán un informe vinculante sobre a pertinencia da súa publicación. Unha vez aceptada a súa publicación, comunicaráselle tamén ó autor.

2. Estrutura interna

O traballo debe estar encabezado polo título do mesmo, nome do autor ou autores, filiación, enderezo postal e enderezo electrónico. A continuación incluírase un resumo de 10 liñas do traballo xunto coa súa tradución ó inglés. Nel débense explica-los puntos máis importantes da contribución: obxectivos, metodoloxía, conclusión. A seguir débense especificar, tamén en galego e inglés, as palabras clave que definen o traballo.

2.1. Formato do texto

O traballo debe estar composto en Times New Roman, cun corpo de letra de 12 puntos e interliñado sinxelo. A primeira liña de cada parágrafo terá unha sangría de 1,5 cm., excepto os correspondentes a citas literais de máis de dúas liñas (vid. 2.2.). Non se deben empregar tabulacións nesta primeira liña.

2.2. Citas literais

As citas de dúas liñas ou menos deben ir dentro do texto, con comiñas angulares. As citas superiores a dúas liñas deben ir fóra do texto, con sangrado pola esquerda de 1,5 cm. e cun corpo de letra de 11 puntos.

2.3. Citas bibliográficas

Débese utiliza-lo sistema da referencia ó primeiro elemento e á data. No texto faise referencia ó autor e ó ano de publicación. Se o nome está citado no texto, aparecen o ano e as páxinas entre parénteses:

Figueroa (1994, p. 12-13) afirma que...

Se o nome do autor non vai citado no texto, a referencia entre parénteses inclúe o nome do autor, a data e as páxinas separadas por comas:

Os membros da Xeración Nós tiveron un intenso contacto cos escritores franceses (Garrido, 1994, p. 44).

Este sistema implica que ten que haber unha referencia bibliográfica coma a que se explica máis abaixo. Xa que no texto se cita a páxina, na lista-final de referencias non debe aparecer de novo.

Se se citan varias obras dun mesmo autor publicadas no mesmo ano, hai que engadirlle unha letra (a, b, c, d...) ó ano, tanto na cita que se fai no texto (Figuroa 1994a, p. 30) coma na lista bibliográfica final (FIGUEROA, A.1994a. *Diglosia e texto.*).

No texto complementario que se introduza na nota ó pé debe ir unha referencia abreviada que se refira á lista bibliográfica do final (Auger & Rousseau, 1987).

2.4. Uso de comiñas

- Angulares («ALT-0171, »ALT-0187): para citas literais dentro do texto (dúas liñas ou menos).
- Inglesas (“”): para resaltar palabras, títulos, etc.
- Simples (‘’): para resaltar palabras dentro dunha cita máis importante, introducida por comiñas angulares.

2.5. Uso de cursiva

O uso da cursiva limitarase a resaltar palabras doutras linguas. Eventualmente pode utilizarse para introducir texto que non é estrictamente unha cita, por exemplo unha tradución (inérita ou para distinguila do orixinal).

2.6. Uso da negriña

Poderase empregar para resaltar no texto conceptos importantes, pero procurarase sempre evitar un uso abusivo. Os epígrafes nos que se divida o traballo ou, no seu caso, a numeración de parágrafos, consígnaranse sempre en negriña.

2.7. O subliñado

Evitarase sempre o uso do subliñado nos traballos, substituíndoo por cursiva, negriña ou outras formas de resaltar, marcar e enfatizar.

2.8. Estructuración do traballo

Os traballos poderanse dividir en apartados e subapartados, preferentemente con numeración aniñada correlativa. Tanto a numeración como o título do epígrafe, se o houbese, consígnaranse en negra (ex.: **3.2.3. Delimitación do concepto de explicitación**).

2.9. Notas ó pé

Reservaranse para introducir texto complementario e **nunca** deben servir para introducir referencias bibliográficas. A referencia bibliográfica abreviada que apareza no texto da nota ó pé debe corresponder sempre a unha entrada da lista de **referencias bibliográficas** que aparece ó final do traballo.

2.10. Uso dos trazos

Empregarase o trazo medio (–) como alternativa ás parénteses para introducir texto complementario ou prescindible, aclaracións, explicacións, etc.

Empregarase o trazo longo (—) para introducir intervencións en diálogos ou, en grupos de tres (—), para substituí-los apelidos e nomes dos autores das referencias bibliográficas a partir da segunda, no caso de que se citen dúas ou máis obras da mesma autoría.

3. Lista de referencias bibliográficas e bibliografía

Débase entender por **referencias bibliográficas** a listaxe de obras que teñen unha conexión directa co texto redactado e que nel se citaron. Á parte, e baixo o epígrafe de **bibliografía**, o autor pode engadir unha serie de referencias, non citadas, pero importantes para a comprensión xeral do traballo.

3.1. Referencias bibliográficas

Repárese na sangría francesa de 1,5 cm.

a) Libro

AUGER, P. & ROUSSEAU, L. 1987. *Metodología de la recerca terminològica*. Traducció i adaptació de M.T. Cabré i Castellví. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1987.

Na referencia bibliográfica débese da-lo maior número de datos sobre a responsabilidade secundaria (editores, tradutores, revisores, etc.).

b) Artigo publicado en libro

BOULANGER, J.C. 1989. “L'évolution du concept de ‘neologie’, de la linguistique aux industries de la langue”. En SCHATZEN, D. de (ed.) *Terminologie diachronique*. París: Conseil International de la Langue Française, 1989.

c) Artigo publicado en revista

MAURANEN, A. 1993. “Contrastive ESP Rhetoric: Metatext in Finnish-English Economics Texts”. En *English for Specific Purposes*. Vol. 12, p. 3-32.

3.2. Bibliografía

Idénticas ás anteriores pero cos seguintes cambios:

- Non se indica a data ó principio da referencia: só ó final.
- Indícanse as páxinas, de ser preciso, despois da data (ex.: 1989, p.56-57).